

ISSN 2072-3156

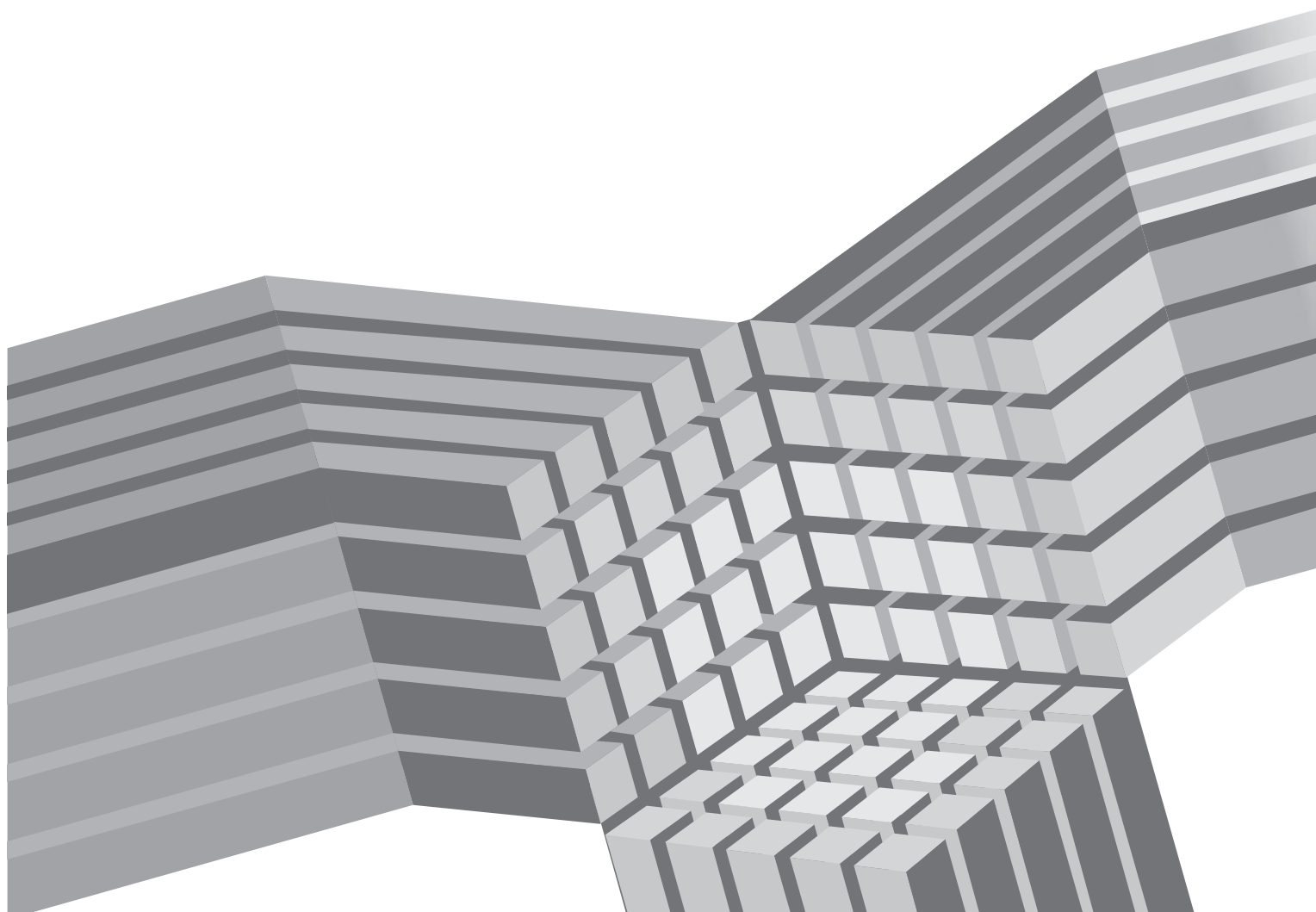
2016. ТОМ 1. № 2
ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1
2/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ / Observatory of Culture



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Федоров Виктор Васильевич, председатель Редакционного совета, кандидат экономических наук, Российская государственная библиотека (Москва)

Дианова Валентина Михайловна, доктор философских наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)

Дуков Евгений Викторович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Государственный институт искусствознания (Москва)

Егоров Владимир Константинович, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва)

Любимов Борис Николаевич, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, Высшее театральное училище (институт) им. М.С. Щепкина (Москва)

Никонорова Екатерина Васильевна, главный редактор, доктор философских наук, профессор, Российская государственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмилевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич, доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, Институт экономики РАН (Москва)

Румянцев Олег Константинович, доктор философских наук, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)

Рязанова-Кларк Лара, PhD по филологии, член Королевского лингвистического общества, Центр русской культуры им. Е. Дашковой, Эдинбургский университет (Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, Российская государственная библиотека (Москва)

Сиповская Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Москва)

Фёрингер Маргарет, PhD по истории искусств, Центр литературных и культурных исследований (Берлин, Германия)

Флиер Андрей Яковлевич, доктор философских наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Москва)

Фоменко Андрей Николаевич, доктор искусствоведения, Северо-Западный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева (Санкт-Петербург)

Штейнер Евгений Семенович, доктор искусствоведения, Национальный исследовательский университет Высшая школа экономики (Москва); Центр по изучению Японии при Школе востоковедения и африканистики Лондонского университета (Великобритания)

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ НОМЕРА

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Москва)

Разлогов Кирилл Эмилевич, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (Москва)

Хромов Олег Ростиславович, доктор искусствоведения, член-корреспондент, член Президиума Российской академии художеств (Москва)

THE EDITORIAL COUNCIL

Fedorov Victor Vasilievich, Chairman of the Editorial Council, Candidate of Economic Sciences, Russian State Library (Moscow)

Dianova Valentina Mikhailovna, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Saint Petersburg State University (St. Petersburg)

Dukov Evgeny Viktorovich, Doctor of Philosophical Sciences, Candidate of Art Criticism, Professor, State Institute for Art Studies (Moscow)

Egorov Vladimir Konstantinovich, Candidate of Historical Sciences, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Moscow)

Zvereva Galina Ivanovna, Doctor of Historical Sciences, Professor, Russian State Humanities University (Moscow)

Lyubimov Boris Nikolaevich, Candidate of Art History, Honored Art Worker of the Russian Federation, Professor of the M. Schepkin Higher Theatre School (Institute) (Moscow)

Nikonorova Ekaterina Vasilievna, Chief Editor, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Russian State Library (Moscow)

Razlogov Kirill Emilievich, Doctor of Arts, Professor, Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (Moscow)

Rubinstein Alexander Yakovlevich, Candidate of Economic Sciences, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation, Institute of Economics, RAS (Moscow)

Roumyantsev Oleg Konstantinovich, Doctor of Philosophical Sciences, D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

Lara Ryazanova-Clarke, PhD in Linguistics, Member of the Royal Linguistic Society, E. Dashkova Center of Russian Culture, University of Edinburgh (UK)

Samarin Aleksandr Yurievich, Doctor of Historical Sciences, Docent, Russian State Library (Moscow)

Sipovsky Natalia Vladimirovna, Doctor of Arts, State Institute for Art Studies (Moscow)

Vöringer Margaret, PhD in Art History, Center for Literary and Cultural Studies (Berlin, Germany)

Flier Andrei Yakovlevich, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

Fomenko Andrey Nikolaevich, Doctor of Art History, Northwestern Branch of the D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage (St. Petersburg)

Steiner Evgeny Semyonovich, Doctor in Art History, National Research University Higher School of Economics (Moscow); Center for Study of Japan at the School of Oriental and African Studies, University of London (UK)

SCIENTIFIC CONSULTANTS OF ISSUE

Astafieva Olga Nikolaevna, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Moscow)

Razlogov Kirill Emilievich, Doctor of Arts, Professor, Gerasimov All-Russian State University of Cinematography (Moscow)

Khromov Oleg Rostislavovich, Doctor of Arts, Corresponding Member, Presidium Member of the Russian Academy of Arts (Moscow)

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1 **2/2016** OBSERVATORY
OF CULTURE

Журнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. ведется нумерация по томам, введена сквозная нумерация страниц внутри одного тома.

Журнал «Обсерватория культуры» публикует оригинальные, не издававшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов по следующим отраслям науки и группам специальностей:

- ◆ 09.00.00 Философские науки
- ◆ 17.00.00 Искусствоведение
- ◆ 24.00.00 Культурология

С 2007 г. журнал включен в **«Перечень ВАК»** — «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации. В 2015 г. журнал вошел в новую редакцию Перечня.

Журнал включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

Официальный сайт журнала: <http://observatoria.rsl.ru/>

СОДЕРЖАНИЕ

КОНТЕКСТ

- Осминкин Р.С.** Партиципаторное искусство:
от «эстетики взаимодействия»
к постпартиципаторному искусству132
- Травников С.К.** Ранние концепции опыта
в эстетике Вальтера Бенямина140

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Год российского кино

- Левочкин В.В.** Национальная киноиндустрия
Республики Саха (Якутия): динамика
и приоритеты культурной политики146
- Стефановская Н.А.** Престиж профессий
культуры в регионе: три взгляда
на проблему153

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

Год российского кино

- Злотникова Т.С., Горохова О.В.** Отечественная
анимация в модусе архетипа ребенка160
- Хангельдиева И.Г.** Международный
копродукционизм, аренда и лизинг
в современном искусстве167
- Событие**
Московский культурный форум175

НАСЛЕДИЕ

Культурная политика

- Новосельская В.В.** Современные проблемы
охраны культурного наследия
в Республике Крым176
- Палкин А.Д.** Образ гостя в русской и японской
лингвокультурах183
- In terris**
Яценко К.В. Культ Солнца у народности бай
и его отражение в искусстве народной
картины чжима провинции Юньнань190
- АИС «Единое информационное пространство
в сфере культуры»199**

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Малинов А.В.** Творчество В.С. Торбокова
в изобразительном искусстве
Горного Алтая 200
- Калугина Н.А.** Неаполь в творчестве
Александра Брюллова и его современников.
К слову о романтизме206

КАФЕДРА

- Железовский А.Д.** Феномен безумия как
объект культурологического исследования...218
- Самойлова О.А.** Методики академического
художественного образования как волновой
процесс (нормативная и авторская системы) 225
- Научно-образовательному культурологическому
обществу — 10 лет233

ORBIS LITTERARUM

- Астафьева О.Н.** Научно-издательский проект
как открытая коммуникация: М.С. Каган
в отечественном гуманитарном знании 234

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Флорковская А.К.** Неофициальное искусство
1970-х: возникновение живописной
секции московского горкома графиков240
- Мосиенко Д.М.** Основные тенденции развития
казахского балета248
- К сведению авторов**
Требования к информации и статьям,
предоставляемым для публикации в журнале
«Обсерватория культуры»256

CONTENTS

CONTEXT

Osminkin R.S. Participatory Art:
from the “Relational Aesthetics”
to the Post-Participatory Art132

Travnikov S.K. Early Conceptions of Experience
in the Aesthetics of Walter Benjamin140

CULTURAL REALITY

Year of Russian Cinema

Levochkin V.V. National Film Industry of the
Sakha (Yakutia) Republic: the Dynamics and Main
Priorities of the Region’s Cultural Policy146

Stefanovskaya N.A. Prestige of Cultural
Professions in a Region: Three Views
of the Issue153

IN SPACE OF ART
AND CULTURAL LIFE

Year of Russian Cinema

Zlotnikova T.S., Gorokhova O.V. Russian
Animation in the Modus of Child’s Archetype ...160

Khangeldieva I.G. International Co-Production,
Rent and Leasing in the Modern Art167

Event

Moscow Cultural Forum175

HERITAGE

Cultural Policy

Novoselskaya V.V. Contemporary Issues
of the Cultural Heritage Protection
in the Republic of Crimea176

Palkin A.D. Image of Guest in the Russian
and Japanese Linguocultures183

In terris

Yatsenko K.V. Sun Worship of the Bai People
and its Reflection in the Folk Art Zhima
of the Yunnan Province.....190

Common Information Space in the Area
of Culture.....199

NAMES. PORTRAITS

Malinov A.V. Art of V.S. Torbokov
in the Fine Arts of the Altai Republic.....200

Kalugina N.A. Naples in the Works
of Alexander Bryullov and his Contemporaries.
Speaking of Romanticism.....206

CURRICULUM

Zhelezovskiy A.D. Phenomenon of Madness
as a Subject of Culturological Research218

Samoylova O.A. Academic Artistic Education
Methods as a Wave Process
(the Normative and Authorial Systems)225

10 years of the Scientific and Educational
Culturological Society233

ORBIS LITTERARUM

Astafieva O.N. Scientific Publishing Project
as an Open Communication: M.S. Kagan
in the Russian Humanities234

JOINT OF TIME

Florkovskaya A.K. Unofficial Art of the 1970-s:
Rise of the Pictorial Section of the Moscow Gorkom
(City Committee) of Graphic Artists240

Mosiyenko D.M. Main Tendencies
of the Kazakh Ballet Development248

Information for Authors

Requirements for Manuscripts to be Published
in the “Observatory of Culture” Journal256

УДК 7.067
ББК 85.71

Р.С. ОСМИНКИН

ПАРТИЦИПАТОРНОЕ ИСКУССТВО: ОТ «ЭСТЕТИКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ» К ПОСТПАРТИЦИПАТОРНОМУ ИСКУССТВУ

Роман Сергеевич Осминкин,

Российский институт истории искусств,
сектор социологии искусства,
аспирант

e-mail: osminkin@gmail.com

Исаакиевская пл., д. 5,

Санкт-Петербург, 190000, Россия

В статье анализируется широко востребованный сегодня различными арт-практиками феномен «партиципаторного искусства», или «искусства участия». Утрата социалистической альтернативы развития общества, гегемония неолиберализма и концепции «конца истории», возникшие в последнее десятилетие XX в., создали запрос на социальный поворот в искусстве и обозначили распространение «социально ангажированного искусства». Подробно рассматриваются два подхода к искусству — «эстетика взаимодействия» французского теоретика искусства Николя Буррио (Bourriaud Nicolas) и «партиципаторное искусство» американской исследовательницы Клер Бишоп (Claire Bishop), так или иначе воспринявшие социальный поворот и стремящиеся художественными средствами восполнить недостающие социальные связи и непосредственно участвовать в общественных изменениях. Осуществлена

попытка критически переосмыслить указанные подходы к «социально ангажированному искусству» как недостаточные. Предлагается рассмотреть в качестве альтернативной модель постпартиципаторного искусства, связанного с феноменом арт-активизма, громко заявившего о себе в начале XXI в. по всему миру.

Ключевые слова: партиципаторное искусство, эстетика взаимодействия, социально ангажированное искусство, делегированный перформанс, постпартиципаторное искусство.

Для цитирования: Осминкин Р.С. Партиципаторное искусство: от «эстетики взаимодействия» к постпартиципаторному искусству // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 132–139.

Термин «партиципаторное искусство» («искусство участия», *participatory art*) принадлежит американской исследовательнице современного искусства Клер Бишоп [1, с. 1–9]. В разговоре о наиболее значимых современных художественных тенденциях Бишоп выводит на первый план коллективное и коммуникативное творчество, получившее широкое распространение и институционализацию в конце XX — начале

XXI века. Это обстоятельство подтверждает резко возросшее число «художников взаимодействия», работающих в рамках так называемой эстетики взаимодействия (вариант перевода — «искусство взаимоотношений») [2].

В одной из своих ранних работ французский теоретик искусства Николя Буррио предложил термин «оперативный реализм» (фр. *realismoperarif*), призванный означать собой «двойную принадлежность к области функционального и к области эстетического. Этот термин призван охарактеризовать произведение, которое колеблется между функцией инструмента... и функцией объекта созерцания, когда, в конечном счете, только понятие “художественный проект” разводит эти функции» [3, с. 19]. Такая дематериализация произведения искусства из объекта в процесс и «проект» должна была вывести артефакт из-под власти товарно-денежных отношений и включить его в интересующее пространство других, свободных от меркантилизма и капиталистической рациональности, живых человеческих взаимоотношений. В 1998 г. концепция «оперативного реализма» получает у Буррио соответствующее развитие в эстетической программе, изложенной им в монографии «Эстетика взаимодействия» (*Esthétique relationnelle*), которая после выхода в 2002 г. англоязычного перевода («*Relational Aesthetics*» [2]) получает по-настоящему мировую огласку и становится настольной книгой для огромного числа кураторов и критиков современного искусства.

Основываясь на трудах интеллектуалов второй половины XX в. (Теодор Адорно, Луи Альтюссер, Ги Дебор, Мишель Фуко, Феликс Гваттари, Пьер Бурдьё), Буррио выдвигает «эстетику взаимодействия» как реальную альтернативу искусству модерна с его парадигмой четкого разделения на активного субъекта-творца и пассивный объект. Художник модерна создавал воображаемые и утопические миры — автономные объекты, которые культурная индустрия легко апроприировала и коммодифицировала в товарную форму, отчуждая художника от общества, а произведение искусства — от зрителя, оставляя за ним лишь функцию потребителя. Чтобы преодолеть это отчуждение, Буррио призывает художника отказаться от производства объектов и перейти напрямую к созданию способов жизни и моделей взаимодействий внутри существующей реальности: «Если диагноз Ги Дебора о процессе производства как зрелища может поражать нас своей суровостью, то это потому, что теория Ситуационизма упускает из виду, что зрелища имеют дело в первую очередь с формами человеческих отношений. А это значит, что их можно анализировать и бороться с ними только за счет производства новых типов отношений между людьми» [2, с. 39].

Поэтому, по Буррио, одной из основных техник новых художников взаимодействия должен стать тот самый «оперативный реализм» как работа в сложившейся производственно-обменной среде, связанная с включением в уже сложившуюся систему социальных связей или же их воссозданием. Для этого теоретик предлагает заново задействовать такие приемы французских ситуационистов, как «производство ситуаций» (*constructed situation*) и *détournement*¹ («высвобождение»). Но новые художники взаимодействия — это уже не столько прежние деконструкторы эпохи революций 1968 г., разрушители наличного порядка путем радикальных интервенций, а прежде всего создатели обособленных пространств (сквоты, коммуны, лаборатории) и особых форм сотрудничества (ворк-шопы, мастер-классы, дискуссии). Они являются также и организаторами всевозможных микросоциальных связей и альтернативных моделей, включая исследования внутриинституциональных взаимоотношений между художником, галеристом и куратором.

Ярким представителем такой «эстетики взаимоотношений» для Буррио служит художник Риркрит Тиравания (Rirkrit Tiravanija), знаменитый своей «передвижной кухней», впервые сооруженной в 1993 г. в павильоне «Aperto» на Венецианской биеннале [4, с. 33]. Р. Тиравания создавал пространство общения и взаимодействия, предлагая зрителям отведать приготовленную пищу или приготовить ее самим. «Соучастие зрителя, — пишет Буррио, — понятие, введенное в художественную теорию хэппенингами и перформансами “Флюксуса” [*Fluxus*], стало постоянной составляющей художественной практики. <...> Наконец, возникновение новых технологий, таких как Интернет или мультимедиа, свидетельствует о тенденции к порождению новых пространств взаимодействия и установлению новых моделей взаимоотношения с явлениями культуры: “обществу спектакля” (Ги Дебор) наследует общество, где каждый обретает в коммуникационных каналах иллюзию некоей интерактивной демократии...» [4, с. 33–34].

К. Бишоп в статье «Антагонизм и реляционная эстетика» критикует «эстетику взаимодействия» Н. Буррио и ее модели соучастия и демократии, как подчиненные общему тренду «социального поворота» в искусстве, произошедшего в начале 1990-х гг. после распада социалистического блока и возникновения феномена «социально ангажированного искусства» [5]. Свою генеалогию такое искусство возводит к середине 1960-х гг.: еще бразильский художник Элио Ойтисика (Hélio Oiticica) сотрудничал с танцорами самбы в фавелах Рио, а датский иллюстратор Палле Нильсен (Palle Louis Nielsen) превращал в детскую площадку Музей современного искусства в Стокгольме. К художникам «социального поворота» относятся также практиковавшие

в 1970–1980-е гг. Йозеф Бойс, Лиджия Кларк, Стефан Уиллатс, «Group Material» и др. Но общим трендом социальное искусство становится именно после 1990 г., когда наряду с возросшим количеством подобного рода арт-практик множится и число терминов для их обозначения: «социально ангажированное искусство» (*socially-engaged art*, Жак Рансьер) [6], «коллаборативное искусство» и «диалогическое искусство» (*collaborative art, dialogic art*, Грант Кестер) [7], «пограничное искусство» (*littoral art*, Брюс Барбер) [8], «интервенционистское искусство» (*interventionist art*, Грегори Шолетт) [9] и др.

К. Бишоп в другой своей статье, отталкиваясь от критики социальноангажированного искусства французским философом Ж. Рансьером², приходит к заключению, что все противоречия социально ангажированного искусства выражаются «в отношениях между искусством XX в. и социальными изменениями, т. е. в напряжении между верой в автономию искусства и в то же время в его растворение в провозглашаемом им обществе будущего» [10, с. 34]. Вот почему, по мнению Бишоп, так трудно писать об искусстве социальных коллабораций и взаимодействиях, анализировать и оценивать его как искусство: «Такое произведение всегда является искусством и чем-то еще» [10, с. 35]. «Какое искусство не ангажировано социально? Разве искусство по большей части не вглядывается внимательно в окружающий его мир и не взаимодействует с ним так или иначе?» — задается вопросом теоретик и сама на него отвечает: «Зритель должен ценить “непонятность”, а не просто рационально одобрять произведение, исходя из конкретного (социального или этического) критерия» [11].

В своей последней книге «Искусственные ады: партиципаторное искусство и политика зрительства» [1] Бишоп предлагает отойти от понятия «социально ангажированного искусства» и понимать «партиципаторность» эстетически, не нагружая это определение политическими или социальными коннотациями. Симптоматично уже само название книги, взятое ею из одноименной посмертной публикации Андре Бретона [12], в которой он приводит доводы в пользу сильного потенциала социальных разрушений в общественной сфере, призывая к более смелым, эмоциональным и тревожным формам вовлеченного искусства и критики. Но анализ Бретона также показывает, что работа, воспринимаемая его создателями в свое время как экспериментальный провал (сезон Дада 1921 г.), может, тем не менее, иметь резонанс в будущем, в новых социокультурных условиях.

В этом русле становится понятно, почему К. Бишоп проводит генезис партиципаторности как медиума или формы, берущей свое основание в истории искусства XX в. (перформансы дада, футуристов, сюрреалистов, ситуационизм, проекты Бойса). Ведь

современное партиципаторное искусство, воспринимаемое как массовую потребительскую культуру (реалити-шоу, рекламные и пиар-кампании и т. д.), новые медиа и социальные сети, пусть и не всегда осознанно, но продолжает бретоновскую политику «экспериментального провала». Главное отличие от времен исторического авангарда состоит в том, что сегодняшние арт-эксперименты по моделированию тех или иных социальных практик сами производятся под «мягким» крылом соответствующих арт-институций. Ориентация современного искусства на социальный контекст «выросла с тех пор в геометрической прогрессии и является сейчас почти мировым феноменом, распространившимся от обеих Америк до Юго-Восточной Азии и России, но более интенсивно процветающим в Европейских странах с сильной традицией государственного финансирования искусства. Эти практики имели по большей части относительно слабые позиции в коммерческом мире искусства, так как коллективные проекты труднее продать, нежели работы отдельных художников, и они больше похожи на фрагментарный набор социальных событий, публикаций, семинаров или перформансов, чем на «произведения». Тем не менее они занимали значительное место в государственном секторе: в государственных заказах, биеннале и политизированных выставках» [1, с. 2].

Пытаясь концептуализировать понятие «партиципаторности», Бишоп первым делом необходимо разводит «участие» и «интерактивность», понимая под последней художественные работы 1960–1970-х гг., основанные на отношениях один на один между зрителем и технологией (например, зритель нажимает кнопки, примеряет какую-то одежду, что-то пробует на ощупь или вкус). Настоящее «участие» зрителей в создании произведения искусства (утрачивающих при этом свои зрительские полномочия) состоит из двух взаимно пересекающихся процессов: вовлечения большого числа людей и задействование их в качестве медиа: «Произведение создают несколько человек, каждый из которых также является медиумом, средством внутри этой работы» [11].

Примеры такого «искусства участия» Бишоп приводит в хронологическом порядке, начиная с исторического авангарда как самого радикального опыта трансформации взаимодействия между художником и зрителем в публичном пространстве. Провокационные вечера футуристов в Teatro dei Riccoli, скандальное дадаистское кабаре «Вольтер», раннесоветские массовые зрелища («Взятие Зимнего дворца», 1920 г., реж. А. Кугель, Н. Петров, Н. Евреинов), экспериментальные постановки В. Мейерхольда («Мистерия-буфф», совместно с Вл. Маяковским) и С. Третьякова («Слышишь, Москва?», 1923 г., агитгильоля по сценарию С. Эйзенштейна), сеть театров рабочей молодежи (ТРАМ) с их революционной эстетикой «социальной маски» и «живой газеты» —

все это перечень протопартиципаторного искусства, ретроспективно вписываемого Бишоп в сегодняшнее понятие партиципаторности [1, с. 41–76].

Много внимания Бишоп уделяет неоавангарду 1960-х гг. с его «импульсом к участию», возникшим в качестве манифеста в различных идеологических условиях. В капиталистическом мире это прежде всего «Ситуационистский интернационал», отвергающий искусство в пользу перманентной революции в повседневной жизни («ситуаций»), хеппенинги Жан-Жака Лебеля, работы «Группы исследования визуальных искусств» (Groupe Recherche d'Art Visuel) [1, с. 76–104]; агрессивные формы социального перформанса в аргентинском концептуализме 1960-х гг. во главе с Оскаром Масотта (Oscar Masotta) [1, с. 105–128]; а также группы британских художников 1970-х гг.: «Artists Placement Group» (Барбара Стивен и Джон Латам), привлекавшая художников в работу деловых и государственных структур и «Community Arts Movement», в которой художники выступали в качестве медиаторов творчества других людей. В искусстве стран социалистического лагеря — это хеппенинги, широко распространенные в Чехословакии в конце 1960–1970-х гг., и акции московской группы «Коллективные действия» с выездами на природу в узком кругу друзей [1, с. 129–162].

Сквозными темами книги для Бишоп становятся проблемы отношения между качеством произведения и равенством его производства, между индивидуальным и коллективным авторством, а также неугасающая борьба за поиск художественных эквивалентов для выражения политических позиций. Все перечисленные вопросы особенно заостряются двумя новыми видами партиципаторного искусства — делегированным перформансом и педагогическими проектами. Педагогические проекты сложнее всего поддаются анализу с помощью теории искусства, так как они подчас почти смыкаются с областями образования и науки [1, с. 241–274]. Бишоп относит искусство такого плана к деятельности бразильского психолога и педагога Паулу Фрейре и его главной книге «Педагогика угнетенных» [13], изданной впервые в 1970 г. и выдержавшей несколько успешных переизданий; а также к самому известному экспериментальному педагогу среди художников (и художнику среди педагогов) Йозефу Бойсу, еще в 1969 г. утверждавшему, что быть учителем — это самое большое произведение искусства, и в 1974 г. вместе с Генрихом Бёллем основавшим Свободный международный университет (Free International University), чьим студентом мог стать любой желающий.

Однако тема и рамки данной статьи требуют более подробного рассмотрения делегированного перформанса как формы партиципаторного искусства, соединившей в себе множество противоречий современных коллективных арт-практик в целом. Театр

и перформанс были взяты на вооружение современным искусством с начала 1960-х гг. в контексте общего «дематериального» поворота от произведения как вещи к произведению-процессу. Для партиципаторного искусства и его тематических исследований они становятся ключевыми категориями, так как вовлечение и соучастие, как правило, наиболее сильно выражаются в живом взаимодействии социальных актеров в конкретных ситуациях. Но само понятие делегирования приходит в западное искусство в период после 1989 г., учреждая новый жанр перформанса. Его отличительная черта состоит в том, «что художники не осуществляют перформансы сами (как это было в большинстве перформансов и боди-арта с 60-х по 80-е — достаточно вспомнить Марину Абрамович, Криса Бердена, Джину Пане или Вито Аккончи), а нанимают для этого исполнителей-непрофессионалов» [14]. К. Бишоп выделяет три вида такого найма для исполнения, то есть делегирования. Первый из них — это «живая инсталляция» — «действия, передающиеся по принципу аутсорсинга непрофессионалам, от которых требуется разыграть какой-либо аспект их идентичности» [14]. В качестве примера такого перформанса назовем итальянского художника Маурицио Каттелана (Maurizio Cattelan), собравшего из североафриканских иммигрантов футбольный клуб «Южные поставщики» (Southern Suppliers F.C., 1991) и организовавшего для них в Италии несколько матчей. Все эти матчи были ими проиграны, но для перформанса спортивные результаты имеют далеко не главную роль. Другой пример — это довольно жесткие и критические перформансы испанского художника Сантьяго Сьерры (Santiago Sierra), перешедшего в 1999 г. «от инсталляций, создававшихся с использованием труда низкооплачиваемых рабочих, к выставлению самих рабочих, актуализируя тему экономических отношений, на которых основывались инсталляции» [14].

Следующее направление делегированного перформанса связано с привлечением профессионалов из других областей, не связанных с искусством и перформансом. Аллора и Кальсадила (Allora & Calzadilla), дуэт художников из Пуэрто-Рико, нанимали для своих работ оперных певцов («Отложения, ощущения, фигуры речи», 2007) и пианистов («Остановить, починить, подготовить», 2008); известная кубинская художница Таня Бругера (Tania Bruguera) задействовала конных полицейских для демонстрации техники разгона уличных акций («Шепот Татлина № 5», 2008). Подобные перформансы с профессионалами, по мнению Бишоп, являются менее спорными и вызывающими, так как «критики обычно сосредоточиваются на концептуальных основаниях и специфических видах деятельности или способностях конкретного исполнителя, чьи навыки встраиваются в перформансы в качестве реди-мейда» [14].

Третье направление делегированного перформанса — это конструируемые для видео- и кино-съемки ситуации. Британский художник и режиссер Фил Коллинз (Phil Collins) в работе «Лошадей пристреливают» (They Shoot Horses, 2004) отобрал девять подростков в палестинской Рамалле для проведения восьмичасового диско-марафона на фоне ярко-розовой стены под самые безвкусовые поп-хиты последних десятилетий. Польский художник и куратор Артур Жмиевский (Artur Zmijewski) в проекте «Они» (Them, 2007) организовал в Варшаве студии живописи для четырех групп: женщин-католичек, молодых социалистов, молодых евреев и польских националистов. Каждая группа создавала символическое изображение своих ценностей, напечатанное впоследствии на футболках. Первоначальная реакция представителей разных групп на имиджи своих идеологических антагонистов была осторожной, но затем ее проявления становились все более грубыми, вплоть до замазывания и поджогов чужих изображений и даже нападений на членов чужой группы.

Делегированные перформансы расширяют границы понятия художественного перформанса на все поле общественных отношений, где художник берет на себя активную роль организатора и редактора, поэтому, по мнению Бишоп, «произведения такого рода нередко вызывают этическую критику со стороны чрезмерно заботливых левых, а также либеральных и правых СМИ» [14]. Но именно против подобной этики и выступает американский теоретик, когда отвечает на упреки в объективации и овеществлении наводимых художниками людей: «В наиболее убедительных образцах таких работ в действие приводится целая серия парадоксальных операций, которые сдерживают всякое упрощенное обвинение в том, что субъекты делегированного перформанса овеществлены (деконтекстуализированы и нагружены чуждыми атрибутами). Судить эти перформансы по шкале, внизу которой находится “эксплуатация”, а наверху — полноценная “деятельность” — значит совершенно не понимать их сути» [14]. При этом Бишоп, конечно, понимает всю опасность наступившей индустриализации искусства перформанса, ставшего за последние два десятилетия «искусством ярмарок искусства» и использования партиципации для изобретения новых, более гибких и изощренных форм эксплуатации в неолиберальном капитализме. Художники партиципаторного искусства не отказываются от этики, а делают ее отправной точкой своих работ — утверждает она и предлагает сконцентрировать внимание на том, как художники работают с господствующими способами медиарепрезентации, на борьбу с которой их работы так часто бывают направлены, а также на то, затрагивают ли они наше отношение к условиям труда используемых в перформансах людей и выявляют ли скрытые за капиталистической логикой представления структуры объективации [14].

В поиске альтернатив превращения «искусства участия» в индустрию развлечения и новые формы товарно-денежных взаимоотношений К. Бишоп и некоторые другие теоретики и кураторы современного искусства пытаются проанализировать опыт, накопленный партиципаторностью за последние 20 лет. По мнению Бишоп, если «неквалифицированное» или непредметное концептуальное и исполнительское искусство второй половины XX в. и вызывало широкий диапазон эмоциональных откликов и провоцировало изумление, смущение, культовое почитание или отвращение, то благодаря своей подчас низкокачественной фото- и видеодокументации. Тогда как сегодняшнее «искусство участия» подчеркивает значимость самого процесса, а не завершенного образа, концепта или объекта. Это выводит на первый план то, что невидимо: динамику группы, социальную ситуацию, изменение коллективных энергий, повышение самосознания. В результате партиципаторное искусство становится все более зависимым в первую очередь от опыта, имеет предпочтительно долгую продолжительность (дни, месяцы или даже годы). Бишоп оговаривается, что дело не в том, чтобы рассматривать эти антиэстетические визуальные явления (DIY-газеты, акции, парады, демонстрации, бесконечные фотографии людей) как объекты нового формализма, но проанализировать, как они генерируют и укрепляют социальный и художественный опыт [1, с. 11].

Одним из важных шагов подобного рода стала результирующая серия выставок, лекций и панельных дискуссий под названием «Жизнь как Форма» (*Living as Form*), инициированная нью-йоркской институцией Creative Time и впервые представленная в Нью-Йорке осенью 2011 года. 100 ключевых проектов партиципаторного искусства со всего мира были собраны куратором Нато Томпсоном (Nato Thompson) и командой кураторов-советников. Кураторский релиз гласит: «“Жизнь как Форма” — это беспрецедентный международный проект, посвященный 20 годам культурной работы, стирающей границы между формами искусства и повседневной жизнью и уделяющий внимание вовлеченному участию, диалогу и работе с сообществами» [15]. В рамках проекта был также издан объемный каталог «Жизнь как Форма. Социально ангажированное искусство, 1991–2011», среди авторов которого фигурирует и Клер Бишоп [16]. Американский теоретик радикализирует прежние интенции, утверждая, что большая часть социально ангажированного искусства до сих пор предпочитает чувственно непосредственные микрополитические жесты и в качестве контрпримера приводит проект Кристофа Шлингензифа (Christoph Schlingensief) «Пожалуйста, любите Австрию» (2000). Это провокационный реалити-шоу, в котором нелегальные иммигранты, привезенные в транспортном контейнере на город-

скую площадь, боролись за визу через онлайн-голосование телезрителей, вызвало в австрийском обществе бурю эмоций и инициировало широкую дискуссию о скрытом расизме и праве на гражданство. Вывод Бишоп парадоксален: «Модели демократии в искусстве не имеют прямой связи с моделями демократии в обществе. <...> Художники должны вместо туманных прогрессивных идеалов развернуть визуальные стратегии социальной провокации» [16, с. 45].

Однако предпринятая кураторами Creative Time попытка архивирования и каталогизации (оформления) партиципаторных практик в искусстве обозначила и свои пределы в виде обратного запроса на новые, уже даже не столько художественные, сколько социокультурные стратегии взаимодействия между художниками и социумом, вплоть до отказа от традиционных категорий авторства и автономии искусства в пользу активного вмешательства в социальную повседневность и взятие на себя функций актанта социальных изменений в обществе. Так, Георгий Мамедов, участник одной из кочевых версий «Жизнь как Форма» и художественный руководитель Школы теории и активизма (ШТАБ) из Бишкека, делает вывод, что этот выставочный проект поставил перед искусством вопрос о том, каким оно может быть после 20 лет «конца истории», «политики малых дел» и всяческих районных «микроутопий»: «Эстетика взаимодействия, партиципаторное искусство, социально-ангажированное искусство — все это было искусством двадцатилетия развития неолиберализма. Эти практики отвечали на его вызовы — нарастающую атомизацию, сворачивание социального государства и общего публичного пространства, но в то же время были почти генетически связаны с институтами этой эпохи — частными фондами, различными социальными НПО, муниципалитетами, которые, в духе неолиберальной публичной политики (*public policy*), пришли на место государства в качестве агентов социального обеспечения и пытались делать свою работу *user-friendly*, интерактивной и креативной, и социальное искусство зачастую было инструментализировано для этих целей. Сегодня мы переживаем конец этой эпохи, а значит и конец свойственного ей искусства» [17]. Мамедов делает вывод о необходимости перезагрузки понятия партиципаторности и перехода к постпартиципаторности. Эту перезагрузку и переход искусства к непосредственному производству новых форм жизни сегодня сделали возможными, в первую очередь, современные технологии, новые медиа и социальные сети, которые вкупе со все возрастающим количеством политических и социальных групп активистов, подчас радикально действующих в своей работе концептуальные и творческие компетенции искусства, могут привести к накоплению той самой «критической массы»,

позволяющей преодолеть противоречия партиципаторного искусства.

В завершение данной статьи (в порядке эксперимента и отправной точки для дальнейшего исследования) приведем несколько примеров такого постпартиципаторного искусства «переходного периода».

♦ *The Yes Men* («Соглашатели»), американская группа, представители «конструктивного интервенционизма». Группа использует тактику «культурного глушения» (*culture jamming*), или «партизанской семиотики». Они умело притворяются объектами своей критики и эксплуатируют медиа, чтобы делать шокирующие и разоблачающие заявления. Считая своей миссией «сообщение правды и разоблачение лжи», группа мимикрирует под настоящих политиков и священников, регулярно участвует от лица топ-менеджеров или журналистов в различных интервью, шоу и конференциях, а также поддерживает сайты-симулякры, похожие на оригиналы сайтов корпораций [18].

♦ *Women on Waves* («Женщины на волнах», 2001). Группа арт-активисток под руководством врача Ребекки Гомпертс (Rebecca Gomperts) переоборудовали небольшую мореходную шхуну в клинику. На борту этой клиники-лодки, которая бросала якорь в нейтральных водах, что позволяло ей находиться под юрисдикцией голландского законодательства, женщины из стран, в которых аборт законодательно запрещены, могли получить необходимую медицинскую помощь — от консультаций и рецептов на лекарства до нехирургического прерывания беременности [19].

♦ *Adbusters Media Foundation* — канадская некоммерческая организация, издающая одноименный журнал, «глобальная сеть художников, активистов, писателей, шутников, студентов, преподавателей и предпринимателей, которые хотят продвигать новые социальные движения информационного века» [20]. Во время финансового кризиса 2011 г. представители организации предложили оккупировать Уолт-Стрит — главный бизнес-район Нью-Йорка, создав платформу для выступлений и живого общения людей. Их лозунги своей эмоциональной окраской и абстрактными призывами очень напоминали дадаистские и сюрреалистские манифесты: «Несогласие может быть личным, коллективным, творческим — все, что вы хотите... <...> Редактируйте рекламные щиты, говорите с друзьями. Нет никаких ограничений — минимального или максимального. Революционная искра — это свет в человеческом существовании. Она есть в каждом из нас. Живите дикими. Поддерживайте человеческий огонь одним символическим актом, одним криком, одним выстрелом, выбирайте любой путь» [20].

♦ *Partizaning* — группа, возникшая на стыке уличного искусства и общественной деятельности, осуществляющая «несанкционированные интервенции в городскую или медиасреду, ориентированные

на трансляцию нового бескомпромиссного видения будущего» [21]. Ее члены часто используют методы включенных исследований в виде городской разведки, прокладывают утопические карты, перекодируют знаки и ситуативно изменяют функции тех или иных пространств, а также проводят неформальные конференции о городской культуре и гражданских инициативах.

♦ *Craigslist* — американская сеть бесплатного обмена, разорившая множество частных компаний в США. Сегодня географически сеть охватывает все регионы планеты, где есть сколько-нибудь существенный спрос на электронные объявления [22].

Также сюда можно отнести множество других низовых инициатив: социальные сети соседей, горизонтальные и дистанционные образовательные инициативы, эко- и градозащитные движения. Все эти новые сообщества, широко распространившиеся в последние годы, так или иначе задействуют визуальные и перформативные стратегии в процессе своей наглядной агитации, митингов, протестных акций, а также повседневных встреч, звонков, писем, комментариев и перепостов. Все они действуют в публичном поле и априори включают в себя партиципацию, так как предполагают соучастие множества социальных акторов в качестве креативных агентов собственных социальных изменений.

Примечания

- ¹ Введенный Ги Дебором во время «Ситуационистского интернационала», *détournement* подразумевал под собою конкретный акт апроприации идеологических и культурных образов для последующего декодирования устоявшейся системы «авторитетов» и «брендов».
- ² Жак Рансьер так формулировал парадокс этического поворота в искусстве нашего времени: «С одной стороны, футуристическая и конструктивистская мечта о подавлении искусством самого себя во имя создания нового чувственного мира; с другой же — стремление оградить автономию искусства от любых форм эстетизации власти и бизнеса; сохранить его не только как чистое наслаждение “искусством ради искусства”, но, напротив, как носителя неразрешимых противоречий между эстетическими грезами и миром угнетения и насилия» [6].

Список источников

1. *Bishop C.* Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London : Verso, 2012. 382 p.
2. *Bourriaud N.* Relational Aesthetics. Dijon : Les presses du réel, 2002. 113 p.
3. *Буррио Н.* Что такое «оперативный реализм?» // Художественный журнал. 1993. № 1. С. 19–21.
4. *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // Художественный журнал. 1999. № 8/29. С. 33–39.
5. *Bishop C.* Antagonism and Relational Aesthetics // October. 2004. № 110. P. 51–79.
6. *Рансьер Ж.* Этический поворот в эстетике и политике : Жак Рансьер об эквивалентных моделях в актуальном искусстве и современной политике [Электронный ресурс] // Критическая масса. 2005. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (дата обращения: 18.12.2015).
7. *Kester H.G.* Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkeley : University of California Press, 2004. 239 p.
8. *Barber B., Bugden E., Dayton-Johnson J. et al.* Littoral Art and Communicative Action / by ed. M.J. Léger. Windsor : Common Ground Publishing, 2013. 140 p.
9. *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life* / by ed. N. Thompson, G. Sholette. Cambridge, MA : MIT Press, 2004. 134 p.
10. *Бишоп К.* Социальный поворот в современном искусстве // Художественный журнал. 2005. № 58/59. С. 33–38.
11. *Рифф Д.* Интервью с Клер Бишоп : «Социально ангажированное искусство нужно оценивать только эстетически» [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru Архив. 19.03.2010. URL: <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/> (дата обращения: 18.12.2015).
12. *Breton A.* Artificial Hells. Inauguration of the «1921 Dada Season» // October. 2003. № 105. P. 137–144.
13. *Freire P.* Pedagogy of the Oppressed: 30th Anniversary Edition. New York : The Continuum International Publishing Group Inc., 2005. 183 p.
14. *Бишоп К.* Делегированный перформанс: аутсорсинг подлинности [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2011. № 82. URL: <http://www.permm.ru/menu/xzh/архив/82/delegirovannyij-performans:-autsorsing-podlinnosti.html> (дата обращения: 18.12.2015).
15. *Living as Form : Socially Engaged Art from 1991–2001* / by ed. N. Thompson. New York ; Cambridge : Creative Time ; MIT Press, 2012. 259 p.
16. *Bishop C.* Participation and Spectacle : Where Are We Now? // Living as Form : Socially Engaged Art from 1991–2001 / by ed. N. Thompson. New York ; Cambridge : Creative Time ; MIT Press, 2012. P. 34–46.
17. *Мамедов Г.* Жизнь как форма: между Фейсбуком и Тахриром [Электронный ресурс] // Школа теории и активизма — Бишкек (ШТАБ). URL: <http://www.art-initiatives.org/?p=8174> (дата обращения: 18.12.2015).
18. *The Yes Man* [Электронный ресурс]. URL: <http://theyesmen.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
19. *Women on Waves* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.womenonwaves.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
20. *Adbusters Media Foundation* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.adbusters.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
21. *Partizaning.* Participatory urban replanning [Электронный ресурс]. URL: <http://eng.partizaning.org/> (дата обращения: 18.12.2015).
22. *Craigslist* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.craigslist.org/about/sites> (дата обращения: 18.12.2015).

R.S. OSMINKIN

PARTICIPATORY ART: FROM THE "RELATIONAL AESTHETICS" TO THE POST- PARTICIPATORY ART

This article analyzes the phenomenon of "participatory art" widely used today in different contemporary art-practices around the world. In the last decade of the twentieth century, the collapse of the Soviet bloc led to the loss of the socialism as an alternative model of social development, the establishment of the hegemony of neo-liberalism, and the emergence of the "end of history" concept. Altogether these factors created a demand of a social turn in the art and led to the widespread dissemination of the "socially-engaged art". This kind of art sought to mend these gaps in existing social connections and provoke social change. This article offers a detailed examination of two approaches to the "socially-engaged art": the French theorist Nicolas Bourriaud's concept of "relational aesthetics" and the American researcher Claire Bishop's notion of "participatory art". The final part of the article gives a critical second thought to the both of the abovementioned approaches to the "socially-engaged art" in relation to the phenomenon of art-activism, which became widely known around the world at the beginning of the twenty-first century. In conclusion, the post-participatory art is advancing as an alternative model, which better accounts for these most recent artistic practices.

Key words: Bishop, participatory art, Bourriaud, relational aesthetics, social turn, socially-engaged art, delegated performance, post-participatory art, art-activism.

Citation: Osminkin R.S. Participatory Art: from the "Relational Aesthetics" to the Post-Participatory Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 132–139.

About author

Roman Sergeevich Osminkin,

Russian Institute of Art History,
Section of Art Sociology, Post-Graduate Student
e-mail: osminkin@gmail.com
5 Saint Isaac's Sq.,
Saint Petersburg, 190000, Russia

References

1. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012, 382 p.
2. Bourriaud N. *Relational Aesthetics*. Dijon, Les presses du réel, 2002, 113 p.
3. Burrio N. Chto takoe "operativnyi realizm?", *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 1993, no. 1, pp. 19–21 (in Russ.).
4. Burrio N. Estetika vzaimodeistviya, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 1999, no. 8/29, pp. 33–39.
5. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics, *October*, 2004, no. 110, pp. 51–79.
6. Rancière J. Eticheskii povorot v estetike i politike. Jacques Rancière ob ekvivalentnykh modelyakh v aktual'nom iskusstve i sovremennoi politike, *Kriticheskaya Massa*, 2005, no. 2 (in Russ.). Available at: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html> (accessed 07.05.2015).
7. Kester H.G. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, University of California Press, 2004, 239 p.
8. Barber B., Bugden E., Dayton-Johnson J. et al. *Littoral Art and Communicative Action*. Windsor, Common Ground Publishing, 2013, 140 p.
9. Thompson N., Sholette G. (eds.). *The Interventionists: Users Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge, MA, MIT Press, 2004, 134 p.
10. Bishop K. Sotsial'nyi povorot v sovremennom iskusstve, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 2005, no. 58/59, pp. 33–38 (in Russ.).
11. Riff D. Interv'y u s Kler Bishop: Sotsial'no angazhirovannoe iskusstvo nuzhno otsenivat' tol'ko esteticheski, *OpenSpace.ru*. Archive, 19.03.2010. Available at: <http://os.colta.ru/art/events/details/16799/> (accessed 18.12.2015).
12. Breton A. Artificial Hells. Inauguration of the "1921 Dada Season", *October*, 2003, no. 105, pp. 137–144.
13. Freire P. *Pedagogy of the oppressed: 30th Anniversary Edition*. New York, The Continuum International Publishing Group Inc., 2005, 183 p.
14. Bishop K. Delegirovanniy performans: outsorsing podlinnosti, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Journal], 2011, no. 82 (in Russ.). Available at: <http://www.permm.ru/menu/xzh/archiv/82/delegirovanniy-performans:-outsorsing-podlinnosti.html> (accessed 18.12.2015).
15. Thompson N. (ed.) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2001*. New York and Cambridge, Creative Time and MIT Press, 2012, 259 p.
16. Bishop C. Participation and Spectacle: Where Are We Now? *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2001*. New York, Cambridge, Creative Time and MIT Press, 2012, pp. 34–46.
17. Mamedov G. Zhizn' kak forma: mezhdru Feisbukom i Takhrirom, *School of Theory and Activism – Bishkek (STAB)* (in Russ.). Available at: <http://www.art-initiatives.org/?p=8174> (accessed 18.12.2015).
18. *The Yes Man*. Available at: <http://theyesmen.org/> (accessed: 18.12.2015).
19. *Women on Waves*. Available at: <http://womenonwaves.org/> (accessed 18.12.2015).
20. *Adbusters Media Foundation*. Available at: <https://www.adbusters.org/> (accessed 18.12.2015).
21. *Partizaning. Participatory urban replanning*. Available at: <http://partizaning.org/> (accessed 18.12.2015).
22. *Craigslist*. Available at: <http://www.craigslist.org/about/sites> (accessed 18.12.2015).

С.К. ТРАВНИКОВ

РАННИЕ КОНЦЕПЦИИ ОПЫТА В ЭСТЕТИКЕ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА

Семен Константинович Травников (1989–2016),
Государственный институт искусствознания,
аспирант
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

В статье рассматриваются ранние концепции опыта в эстетике немецкого философа Вальтера Беньямина, представленные в таких его работах, как «Опыт», «Радуга: диалог о фантазии», «Детское восприятие цвета», «Учение о подобии», «Задача переводчика». В поздней философии Беньямина понятие опыта играет центральную роль, однако истоки его размышлений об опыте остаются малоизвестными. Ранние работы о понятии опыта затрагивают вопрос о мимесисе и нечувственном подобии («Учение о подобии»), концепцию «символического пространства» («Пассажи»). Представлены три концепции опыта раннего Беньямина: теория духовного опыта (1900-е), окулярцентристская (1910-е), лингвоцентристская (1910–1920-е). Размышления Беньямина о понятии опыта не только сформировали его теорию редукции опыта, но и определили ряд положений его позднейшей эстетики. В конце 1920–1930-х гг. в «Пассажах», эссе о Бодлере и эссе о репродукции Беньямин разработал теорию восприятия, в которую интегрировал и «спектральную» окулярцентристскую концепцию опыта, и свою философию языка.

Ключевые слова: Вальтер Беньямин, опыт, мимесис, редукция опыта, символическое пространство.

Для цитирования: Травников С.К. Ранние концепции опыта в эстетике Вальтера Беньямина // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 140–145.

Процесс технологизации культуры в XX в. задал вектор дискуссий в философии и эстетике, в которых одну из центральных ролей играет понятие *опыта*. Существующие формы опыта детерминированы человеческой природой и психикой, нашими стремлениями и потребностями. Они обладают амбивалентностью, свойственной человеческой природе вообще. С одной стороны, мы нуждаемся в объяснении действительности, в понятной картине мира, и сегодня такая картина мира доступна каждому — в той мере, в какой каждому доступно знание и информация. С другой стороны, никакие объяснения не могут удовлетворить нашу противоположную потребность — потребность в неизвестности, иррациональную тягу к ничто. Как меняется чувственный опыт в условиях технологизации и дигитализации культуры? Как изменяется при этом наше эстетическое восприятие? В поиске ответов на эти вопросы мы обратимся к работам немецкого философа Вальтера Беньямина, который занимался проблематикой опыта, его исторических изменений и социокультурных условий.

Специфика устройства современных индустрий в сфере культуры (рекламы, масс-медиа, кинопроизводства и др.) состоит в том, что они могут лишь эксплуатировать эту потребность, не будучи в силах дать ей удовлетворения. Аутопоейетическая механика функционирования этих систем построена так, чтобы поглощать трансгрессивный импульс, направляя его на поддержку стабильной работы собственных институтов. Импульс саморазрушения не просто интегрирован в них, но он имманентно заложен в производимой ими продукции. Парадоксальным образом в результате этой ситуации все более распространяются способы эстетического переживания аттракционального характера.

Благодаря устройству перцепторного аппарата каждое мгновение для нас действительно является таким, как его представляет кричащий рекламный образ или газетная сенсация. Каждое мгновение заряжено возможностью вторжения в действительность — возможностью перехода из стадии онейроидного восприятия в стадию активного восприятия. Это «пробуждение» (термин Бенямина) можно трактовать как вариацию эстетического опыта.

Беньяминовская концепция опыта уже не раз становилась предметом исследований. Широко известны и изучены его трактовки концепции опыта, данные в его текстах 1930-х годов. Также хорошо изучена теория Бенямина о *редукции опыта*. Исследованиями концепции опыта в работах В. Бенямина 1920–1930-х гг. занимались такие ученые, как Сьюзан Бак-Морс, Говард Кэйджилл, Юрген Хабермас, Дьердь Маркуш и др. [1–4]. Ю. Хабермас, представитель Франкфуртской школы, пишет о беньяминовской эстетике как о выражении *эмпатической концепции опыта*, центральной фигурой которой является «утрата ауры» [3, р. 47]. Венгерский философ Д. Маркуш рассматривает эстетические идеи Бенямина в их приложении к реалиям медиализированной культуры, реалиям общества потребления и описывает предложенный Беньямином метод существования как «*одухотворение опыта потребления*» [4, р. 22]. Английский исследователь Г. Кэйджилл пишет о «*спектральной концепции опыта*» Вальтера Бенямина, которая была им намечена в ранних работах и позднее трансформировалась в полноценную теорию восприятия [2].

Однако ранние концепции опыта в эстетике Бенямина остаются малоизвестными, особенно в отечественной эстетике. Такие тексты Бенямина, как «Радуга: диалог о фантазии» [5] и «Детское восприятие цвета» [6], в которых поднимается вопрос об опыте, о том, как формируются восприятие и чувственный опыт, не только не переведены на русский язык, но и совершенно неизвестны в отечественной беньяминовской эстетике. Эссе «Учение о подобии», раскрывающее тему опыта в связи с концепцией «миметической способности», было переведено на русский относительно недавно [7]. В монографии «Вальтер Бенямин & Шарль Бодлер. Политика & Поэтика» опубликованы статьи Сергея Зенкина («Беньямин, Бодлер и Мимесис») и Юлии Ватолиной («Стратегии восприятия опыта “чужого”: Бенямин и Деррида»), в которых рассматривается вопрос о беньяминовской теории подобия [8, 9]. С. Зенкин, современный российский философ, выделяет в эстетике Бенямина три типа мимесиса (от др.-греч. *μίμησις* — подобие, воспроизведение, подражание): мимесис-различие, мимесис-тождество и мимесис-буквальность. Он делает вывод: «Беньямин стремился выработать оригинальную концепцию мимесиса, основанную на воспроизведении дискретных и

абстрактных структур, наделенных, однако, онтологической и/или телесной нагрузкой» [8, с. 11–16].

Понятие мимесиса играет основополагающую роль в беньяминовской теории опыта, однако эта последняя остается малоизученной, так как отсутствуют работы, специально посвященные этому вопросу. Мы собираемся исправить эту ситуацию и исследовать тексты, в которых можно проследить истоки размышлений философа о понятии опыта. Первые наброски этой проблематики были сделаны еще в студенческих работах Бенямина, в связи с изучением философии И. Канта (которой он собирался посвятить свою диссертацию до того, как занялся немецким романтизмом) и работ И. Гете.

В 1929 г. Бенямин сделал заметку: «Понятие опыта становится основополагающей концепцией в большинстве моих работ». Проблематика опыта поднимается в его статьях конца 1920–1930-х годов. Ведущая роль понятия опыта в поздней философии Бенямина сомнений не вызывает. Однако опыт (в широком смысле) и его исторические изменения стали центральной темой исследований философа много раньше, уже в 1910-х гг., и поздние тексты Бенямина об опыте во многом могут быть прояснены именно обращениям к его ранним текстам. Первые размышления касательно опыта можно найти в самых ранних работах Бенямина, среди которых относительно этой проблематики можно выделить эссе «Опыт», «Радуга: диалог о фантазии», «Детское восприятие цвета», «Восприятие» и «О программе грядущей философии».

КОНЦЕПЦИЯ ДУХОВНОГО ОПЫТА

Хронологически *первая концепция опыта*, выявленная нами у Бенямина, — это концепция «*духовного опыта*», связанного с мечтаниями и идеалами молодого поколения. Короткое эссе «Опыт», которое скорее относится к газетной публицистике, нежели к философии, было написано и опубликовано 21-летним Беньямином в 1913 г. под псевдонимом *Ardor*. В нем проводится различие двух типов опыта: *духовного* и *бездуховного*. Бездуховный опыт свойственен старшему поколению, которое предало мечты своей молодости, а духовный, напротив, — молодому поколению. «Бывает разный опыт. Враждебный духу опыт может уничтожить много прекрасных мечтаний. Но он также может быть чем-то наиболее прекрасным, недостижимым и непосредственным — ведь все мы одухотворены во время своей молодости» [10, р. 119]. В этой статье можно найти контуры той теории опыта, которая составит основу эстетической теории Бенямина двадцатью годами позднее. Духовный опыт молодого поколения будет позд-

нее инкорпорирован в мировосприятие фланера, а бездуховный опыт можно обнаружить, например, в описаниях «меблированного человека» и «коллекционера» в «Пассажах».

ОКУЛЯРЦЕНТРИСТСКАЯ ТЕОРИЯ ОПЫТА

Примерно в то же время, в начале 1910-х гг., В. Беньямин снова обращается к теме опыта в связи с изучением работ Гете и его теории цвета. Нас будут интересовать два текста этого периода: это эссе «Детское восприятие цвета» и «Радуга: диалог о фантазии». В них, согласно нашей классификации, дана *вторая теория опыта* Беньямина. В эссе «Детское восприятие цвета» рассматривается вопрос о том, как на основании первичной цветовой дифференциации восприятие начинает различать формы предметов. Беньямин полагает, что детское восприятие цвета свойственно не только самим детям, но также художникам; именно восприятие цвета позволяет сформироваться фантазии и воображению [6, р. 211]. «Радуга: диалог о фантазии» посвящается вопросу о восприятии и его связи с воображением. Здесь сильно проявилось теологическое мировоззрение Беньямина: «Цвет избавляет творца от необходимости установления форм в природе» [5, р. 219]. Цвет играет роль некоего божественного инструмента гармонии, в котором мы приобщаемся к духовному и к прекрасному. Более того, цвет постулируется как чистое выражение мировоззрения (*Weltanschauung*), «преодолевающее того, кто видит» [5, р. 221].

Современный английский исследователь, профессор современной европейской философии Кингстонского университета Говард Кэйджилл на основании рассматриваемых нами текстов Беньямина предлагает говорить о его «спектральной» концепции опыта. При таком понятии опыта «растворяются» отчетливые границы между объектом и субъектом: видение, сконцентрированное на цветах, растворяет не только оппозицию между формой и материей, но также и различие между производным субъектом (тем, кто описывает и определяет) и тем, что определяется и описывается [2]. Вместе с субъектно-объектной картиной мира Беньямин «растворяет» также последовательное, линейное представление о пространстве и времени и ставит под вопрос неизменность времени как формы созерцания, как оно постулируется И. Кантом [11]. Кэйджилл подытоживает беньяминовские размышления о природе времени следующим образом: «Время — это не линейная, а комплексная структура прошлого, настоящего и будущего» [2, р. 158].

Согласно Г. Кэйджиллу, парадигму опыта для Беньямина составляло не лингвистическое обозначение,

а цветовая дифференциация. «Спектральная» концепция опыта, которую Кэйджилл «вчитывает» в исследования Беньямина, может вызвать критику, поскольку в более поздних текстах Беньямина привлекает внимание языковая концепция опыта, а о цветовом различении как о парадигме опыта речь у него не ведется уже с конца 1910-х годов. Однако Кэйджилл в своем анализе показывает, что ряд поздних концепций Беньямина, в первую очередь концепция ауры, имеют самое прямое отношение к теории цветового восприятия, данной в его ранних работах.

Не вызывает сомнений, что поздняя эстетика Беньямина коренным образом связана с его ранними философскими концепциями. В теории цвета находится фундамент его материалистической, но при этом в ядре своем теологической теории восприятия, которая получила разработку в таких эссе, как «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [12], эссе о Бодлере [13], а также в «Пассажах» — неоконченном труде, над которым философ трудился на протяжении последних 13 лет своей жизни [14].

Согласно теории цвета, только восприятие его как чистого качества может разрушить устойчивую систему вещественно-пространственной ориентации и вывести созерцателя вместо этой системы координат к созерцанию чистых качеств: «Чем глубже мы погружаемся в область чувств, с которой не соотносится никакая творческая способность, тем более вещественными становятся объекты этой реальности, а наши чувства — менее способными к переживанию чистых качеств. <...> В цвете глаз оборачивается к духовному» [5, р. 219].

Со взрослением мы утрачиваем изначально присущую нам способность восприятия, в которой еще не различается творческая интенция и чистый взгляд. В связи с этим интересно осмыслить отрывок из более поздней работы «Пассажи», в котором говорится о том, что дети своим чистым восприятием новых вещей (например, автомобилей, которые появились при жизни философа) добавляют их образы в общий символический «фонд» человеческой культуры: «Задача детства: привести новый мир в символическое пространство [*Symbolraum*]. Ребенок способен на то, что не может взрослый: воспринимать новое. Для нас поезда обладают символическим значением, потому что мы уже сталкивались с ними в детстве. Ребенок же видит его и в автомобиле, который обращен к нам только своими сторонами новизны, элегантности, современности, дерзости» [14]. Такая способность также описана Беньямином как утрачиваемая со взрослением. Это позволяет сопоставить с ней его окулярцентристскую концепцию опыта, которую можно в этом случае описать как генезис символических образов из сырого, непреформированного визуального материала, для чего требуется особая «детская» настройка оптики, свойственная также и художникам.

Итак, вторая из ранних концепций опыта — *окуляр-центристская*, построенная на фундаменте теории цвета и на представлении о первичной цветовой дифференциации форм как фундаменте опыта, была разработана Беньямином в текстах 1911–1913 гг., во время его занятий творчеством Гете.

ЛИНГВОЦЕНТРИСТСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОПЫТА

Хронологически последняя из ранних теорий опыта В. Беньямина дана им в работах, посвященных критике кантовской философии — «О программе грядущей философии» [15] и «О восприятии» (1917). В предваряющий его перевод Ш. Бодлера работе «Задача переводчика» (1923) также содержатся размышления об этой теории [16]. Беньямин требует «переосмыслить» познание, укоренив его в языке (и таким образом придать познанию историческую перспективу), и на этой основе создать новое, «более высокое» понятие опыта. Основная претензия Беньямина к Канту состояла, как уже отмечалось в связи с книгой Кэйджилла, в том, что кантовское понятие опыта не учитывало явления абсолюта. В *лингвоцентристской* концепции опыта, данной в тексте «О программе грядущей философии», проявилось теологическое мировоззрение Беньямина. Широко известен фрагмент из этого эссе, согласно которому «одухотворенное представление об индивидуальном духовно-телесном “я” является «мифологией», к «мифологизму» Беньямин относит и представление о субъектно-объектной картине мира, а вместе с ним — понятие времени как неизменной формы созерцания [15, с. 65].

Критика кантовских трансцендентальных основоположений пронизывает позднейшие работы Беньямина. Но эту критику не следует понимать как нигилистическое опровержение. Для Беньямина философия Канта, наравне с философией Платона, представляет собой исключительный пример того, как эта традиция может достичь уровня подлинного учения. Об этом в 1917 г. он пишет в письме Гершому Шолему: «Только у Канта и Платона и, хочется верить, с помощью пересмотра и дальнейшего развития Канта философия становится учением или, по крайней мере, включается в его состав» [17, р. 97]. В поздних работах Беньямин не оспаривает, но именно пересматривает, присваивает в трансформированном виде некоторые моменты первой «Критики чистого разума», как, например, это происходит с кантовским понятием антиципации, которое можно сопо-

ставить с таким аспектом ауры, как наделение вещей способностью поднимать своей взгляд. Кантовская теория опыта для Беньямина представляла собой не просто предмет критики, но фундамент для его собственной эстетической системы.

К лингвоцентристской концепции опыта примыкают работы Беньямина о миметической способности и нечувственном подобии. Наиболее полно данные концепции представлены в эссе «Учение о подобии» [7] и «О миметической способности» [18].

Миметическая способность — так у Беньямина обозначается способность воспринимать подобию, не ассоциированная ни с деятельностью сознания, ни с деятельностью рассудка. Под этим названием Беньямин намечает контуры теории восприятия, основным принципом которой является «подобие». Исходным тезисом теории является предположение о том, что сознательное восприятие сходства форм в окружающей нас действительности есть лишь вершина айсберга всепроникающей сети сходств и подобий, которые организуют наше восприятие.

Трепетное отношение к философской традиции не мешало Беньямину писать о понятии подобию (подражание, мимесис) так, как будто до него о нем никто ничего не писал. Литература о мимесисе с трудом обозрима, но у Беньямина мы вообще не найдем ссылок на труды других ученых. Позиция мыслителя-экспериментатора в сочетании с поэтическим языком его философских текстов позволяла ему давать вместо аналитики впечатляющие образы,

Миметическая способность — способность воспринимать подобию, не ассоциированная ни с деятельностью сознания, ни с деятельностью рассудка.

разъясняющие сложные философские концепции и теории. Например, именно в образе дана астральная теория возникновения языка: язык возник тогда, когда наши предки, глядя на звездное небо, увидели на нем не просто светящиеся точки, а созвездия.

Лингвоцентристская концепция опыта В. Беньямина, в отличие от получивших распространение чуть позднее структуралистских теорий знака, например теории знака Пирса, рассматривает языковое поле как место обнаружения праязыка — изначальной речи, утраченной, но неощутимо присутствующей во всяком акте говорения или письма. В «Задаче переводчика» Беньямин пишет о «чистом языке» как об «общем означаемом» всех языков [16, с. 260]. Этот «чистый язык» или праязык для Беньямина представляется как реально существующий, но недостижимый обыденно-

му мышлению и утилитарной означающей интенции. Понятие об изначальном праязыке раскрывается в метафоре «вызревания», восходящей к христианским священным текстам: «рост религий обеспечивает вызревание в глубине языков скрытого семени их высшего прототипа» [16, с. 261]. Если окулярцентристская модель опыта Бенямина апеллировала к восприятию действительности, свойственному детям и художникам, то в лингвоцентристской концепции опыта речь идет скорее о сакральном опыте, о чем-то сродни религиозному прозрению, при котором языковая материя начинает вместо обыденной коммуникации проводить глубинные и изначальные смыслы.

Итак, третья концепция опыта в эстетике Бенямина, *лингвоцентристская*, основана на критике Канта, понятиях «нечувственного подобия» и «миметической способности». Согласно этой теории, в эпоху технической воспроизводимости произведений искусства происходит дезорганизация исторической системы координат: «паутина рассказываемых историй... в которую, как высушенные трупы насекомых, вплетены исторические события... распускается со всех сторон» [19]. Данная концепция была разработана Бенямином во второй половине 1910-х гг., однако ее можно проследить и в более поздних его текстах.

В мировоззрении Бенямина соседствовали и дополняли друг друга материализм, комплекс теологических представлений, марксизм и мистицизм. Все три выявленные нами концепции опыта — представление о духовном опыте, окулярцентристская и лингвоцентристская концепции — в дальнейшем составили основу комплексной теории восприятия, которую Бенямин разработал в 1920–1930-х годах. Вобрав в себя некоторые идеи его теории цвета и теории подобия, теория восприятия Бенямина включала в себя различные концепции, общим знаменателем выступала *идея исторической трансформации эстетического опыта*, или утраты ауры, которую мыслитель сформулировал главным образом в эссе «Краткая история фотографии», «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «О некоторых мотивах у Бодлера» и «Пассажи».

Список источников

1. *Buck-Morss S.* The Origin of Negative Dialectics : Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York, 1977. 355 p.
2. *Caygill H.* Walter Benjamin : The Color of Experience. New-York, 1998. 167 p.
3. *Habermas J., Brewster P., Buchner C.H.* Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin // *New German Critique*. 1979. № 17. P. 30–59.
4. *Markus G.* Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria // *New German Critique*. 2001. № 83. P. 3–42.
5. *Benjamin W.* Rainbow: the Conversation about Imagination // *W. Benjamin. Early Writings*. 1910–1917 / ed. and transl. by Howard Eiland. Cambridge ; London, 2011. P. 214–227.
6. *Benjamin W.* Child's View of Color // *W. Benjamin. Early Writings*. 1910–1917 / ed. and transl. by Howard Eiland. Cambridge ; London, 2011. P. 211–213.
7. *Бенямин В.* Учение о подобию // В. Бенямин. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой и др. ; сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. Москва : РГГУ, 2012. С. 164–170.
8. *Зенкин С.* Бенямин, Бодлер и Мимесис // Вальтер Бенямин & Шарль Бодлер. Политика & Поэтика : коллективная монография / отв. ред. С.Л. Фокин. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 9–20.
9. *Ватолина Ю.В.* Стратегии восприятия опыта «чужого»: Бенямин и Деррида // Вальтер Бенямин & Шарль Бодлер. Политика & Поэтика : коллективная монография / отв. ред. С.Л. Фокин. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 174–188.
10. *Benjamin W.* Experience // *W. Benjamin. Early Writings*. 1910–1917 / ed. and transl. by Howard Eiland. Cambridge ; London, 2011. P. 116–119.
11. *Кант И.* Критика чистого разума. Москва : Эксмо, 2004. 736 с.
12. *Бенямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе / пер. с нем. ; под. ред. Ю.А. Здороваго. Москва : Медиум, 1996. С. 15–65.
13. *Бенямин В.* Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма // В. Бенямин. Маски времени : эссе о культуре и литературе. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. С. 47–235.
14. *Benjamin W.* Das Passagen-Werk // *W. Benjamin. Gesammelte Schriften in 7 Bände. Bd. V.* Frankfurt am Main, 1991. S. 1024.
15. *Бенямин В.* О программе грядущей философии // В. Бенямин. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой и др. ; сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. Москва : РГГУ, 2012. С. 31–51.
16. *Бенямин В.* Задача переводчика // В. Бенямин. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой и др. ; сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. Москва : РГГУ, 2012. С. 254–270.
17. *Benjamin W.* The Correspondence. 1910–1940 / eds. G. Scholem, T.W. Adorno. Chicago, 1994. 674 p.
18. *Бенямин В.* К миметической способности // В. Бенямин. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения : сб. статей / пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой и др. ; сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. Москва : РГГУ, 2012. С. 171–187.
19. *Benjamin W.* Protokolle zu Drogenversuchen // *W. Benjamin. Gesammelte Schriften in 7 Bände. Bd. VI.* Frankfurt am Main, 1991. S. 561.

S.K. TRAVNIKOV

EARLY CONCEPTIONS OF EXPERIENCE IN THE AESTHETICS OF WALTER BENJAMIN

The article describes the early conceptions of experience in the aesthetics of the German philosopher Walter Benjamin. These conceptions are found in such texts as “Experience”, “Rainbow: the Dialogue about Imagination”, “Child’s View of Color”, “Doctrine of the Similar”, and “Task of the Translator”. The concept of experience plays a central role in the late Benjamin’s philosophy. His theory of reduction of the Erfahrung to the Erlebnis is widely known. However, the origins of the philosopher’s experience theory remain largely unknown. There are three concepts of experience in the early Benjamin: 1) the theory of spiritual experience (1910s); 2) the color-oriented experience theory (1910s); 3) the language-oriented experience theory (1920s). The early researches of Benjamin not only shaped his theory of reduction of experience, but also determined a number of theses in his late aesthetics. Later, in the 20s–30s, in the “Arcades”, the essay about Baudelaire and the essay about reproduction, Benjamin worked out the theory of perception, which integrated his both early theories of experience: the language-oriented theory and the color-oriented theory.

Key words: Walter Benjamin, experience, mimesis, Symbolraum, reduction of experience.

Citation: Travnikov S.K. Early Conceptions of Experience in the Aesthetics of Walter Benjamin, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 140–145.

About author

**Semyon Konstantinovich Travnikov,
(1989–2016)**

State Institute of Art Studies,
Post-Graduate Student
5 Kozitsky Lane,
Moscow, 125009, Russia

References

1. Buck-Morss S. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York, 1977, 355 p.
2. Caygill H. *Walter Benjamin: The Color of Experience*. New York, 1998, 167 p.
3. Habermas J., Brewster P., Buchner C.H. Consciousness-Rising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin, *New German Critique*, 1979, no. 17, pp. 30–59.
4. Markus G. Walter Benjamin or the Commodity as Phantasmagoria, *New German Critique*, 2001, no. 83, pp. 3–42.
5. Benjamin W. Rainbow: the Conversation about Imagination, *Early Writings. 1910–1917*. Cambridge, London, 2011, pp. 214–227.
6. Benjamin W. Child’s View of Color, *Early Writings. 1910–1917*. Cambridge, London, 2011, pp. 211–213.
7. Benjamin W. Uchenie o podobii, *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Medienästhetische Schriften]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 164–170 (in Russ.).
8. Zenkin S. Benjamin, Bodler i mimesis, *Walter Benjamin & Sharl Bodler. Politika & Poetica*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, pp. 9–20.
9. Vatolina Y.V. Strategii vospriyatija opyta “chujogo”: Benjamin I Derrida, *Walter Benjamin & Sharl Bodler. Politika & Poetica*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, pp. 174–188.
10. Benjamin W. Experience, *Early Writings. 1910–1917*. Cambridge, London, 2011, pp. 116–119.
11. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. Moscow, Eksmo Publ., 2004, 736 p. (in Russ.).
12. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehnikeskoi vosproizvodimosti* [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. Moscow, Medium Publ., 1996, pp. 15–65.
13. Benjamin W. Sharl’ Bodler. Poet v epochu zrelogo kapitalizma [Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus], *Maski vremeni. Esse o kulture i literature*. Moscow, Simposium Publ., 2004, pp. 47–235.
14. Benjamin W. Das Passagen-Werk, *Gesammelte Schriften in 7 Bände*. Frankfurt am Main, 1991, vol. 5, p. 1024.
15. Benjamin W. O programme grjadushei filosofii [Ober das Programm der kommenden Philosophie], *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Medienästhetische Schriften]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 31–51.
16. Benjamin W. Zadacha perevodchika [Die Aufgabe des Übersetzers], *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Medienästhetische Schriften]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 254–270.
17. Benjamin W. *The Correspondence. 1910–1940*. Chicago, 1994, 674 p.
18. Benjamin W. K mimeticheskoi sposobnosti [Zweite Fassung: Ober das mimetische Vermögen], *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya* [Medienästhetische Schriften]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 171–187.
19. Benjamin W. Protokolle zu Drogenversuchen, *Gesammelte Schriften in 7 Bände*. Frankfurt am Main, 1991, vol. 6, p. 561.

УДК 791.4(571.56)
ББК 85.37(2Рос.Яку)6

В.В. ЛЕВОЧКИН

НАЦИОНАЛЬНАЯ КИНОИНДУСТРИЯ РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ): ДИНАМИКА И ПРИОРИТЕТЫ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

Владислав Валерьевич Левочкин,

Министерство культуры и духовного развития
Республики Саха (Якутия), заместитель министра
Ленина пр., д. 30, г. Якутск, 677011, Россия
Северо-Восточный федеральный университет
им. М.К. Аммосова,
Институт языков и культуры народов Северо-Востока
Российской Федерации,
кафедра культурологии, доцент, аспирант
Кулаковского ул., д. 42, Якутск, 677000, Россия
e-mail: slavaaif@mail.ru

Статья посвящена динамике развития национальной киноиндустрии, кинопроизводства и системы кинопроката в Республике Саха (Якутия). Рассматриваются особенности национального кинематографа, основанного на богатом культурном наследии Земли Олонхо. Сделан акцент на государственной региональной культурной политике, направленной на создание условий для развития национальной кинематографии и фестивального движения, подготовки профессиональных кадров в Якутии. Приведены современные статистические данные по состоянию киноиндустрии республики, дан сравнительный анализ параметров

государственного финансирования отрасли на уровне общегосударственных масштабов и бюджетов отрасли в других субъектах Российской Федерации (Башкортостан, Татарстан, Ханты-Мансийский автономный округ). Определены приоритетные задачи для дальнейшего устойчивого развития национальной киноиндустрии Республики Саха (Якутия) как крупного регионального сегмента киноиндустрии Российской Федерации.

Ключевые слова: национальная киноиндустрия Республики Саха, культурная региональная политика, сохранение культурного наследия.

Для цитирования: Левочкин В.В. Национальная киноиндустрия Республики Саха (Якутия): динамика и приоритеты культурной политики // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 146–152.

Актуальность развития регионально-го сектора национальной киноиндустрии подтверждает то, что 2016 г. объявлен Годом российского кино. «Опыт функционирования российского кинематографа последних лет позволяет утверждать, что в этой важной сфере национальной культуры происходят заметные пози-

тивные процессы. Социокультурная детерминация, осуществляемая кино, оказывает мощное воздействие на миллионы людей, охватывает своим влиянием все сферы жизнедеятельности современного общества — от духовных идеалов до норм бытового поведения. Развиваясь в русле общегосударственной культурной политики, российский кинематограф все более целенаправленно следует ее главным приоритетам, транслирует их в общественное сознание, оперативно откликается на социальные запросы и вызовы времени», — говорится в пояснительной записке к проекту Указа Президента Российской Федерации от 7 октября 2015 г. № 503 [1].

Потребность в анализе современного состояния регионального сектора национальной киноиндустрии, выявлении проблем и поиска путей их решения ощущается специалистами в области управления киноиндустрией, профессионалами-практиками и общественностью. Осмысление перспектив киноиндустрии невозможно без тщательного изучения истоков, истории становления киноиндустрии в Республике Саха, которая тесно связана с самобытностью культуры коренных народов Севера, экофилософией и другими специфическими особенностями, обусловленными ментальностью народа, сложными и противоречивыми историко-культурными условиями региона.

Первые сеансы кино стали проводиться в Якутске еще в 1911 г. [2]. На начальном этапе киносеть Якутии сильно отставала от общероссийского уровня, но в послевоенные годы стала набирать силу. Развитие государственной киносети не прекращалось: увеличилось количество киноустановок в сельской местности, немые киноустановки были полностью заменены звуковыми. Процесс перехода на широкий экран оказал благотворное влияние на развитие кино в Республике Саха (Якутия). К середине 1960-х гг. количество киноустановок выросло до 810 (из них 643 в сельской местности), к 1965 г. в республике было введено в строй 11 кинотеатров на 3100 посадочных мест. К концу 1970-х гг. сеть проката и показа фильмов республики насчитывала 1635 киноустановок, в том числе 632 — по линии госсети, 176 — профсоюзов и 827 — разных ведомств. В республике работало 32 кинотеатра, 4 из которых специализировались на обслуживании детей [3]. По показателю посещаемости кинозалов Якутия занимала 3-е место в РСФСР (до 22 млн посещений ежегодно), республиканская кинопрокатная организация имела в своем фонде свыше 22 тыс. копий полнометражных художественных

фильмов [4]. Система кинопроката и показа была самой развитой не только на Дальнем Востоке, но и в РСФСР. В республике проводились кинофестивали и киноконкурсы, при кинотеатрах формиро-

Осмысление перспектив киноиндустрии невозможно без тщательного изучения истоков, которые тесно связаны с самобытностью культуры коренных народов Севера.

вались киноуниверситеты и кинолектории, были организованы тематические показы и специальные киносеансы, встречи с кинематографистами.

С середины 1990-х годов, когда кинообслуживание населения республик было передано в ведение районов и городов, финансирование стало осуществляться по остаточному принципу. Нарушилось снабжение киносетей кинооборудованием, техникой и кинофильмами, постепенно это привело к сокращению числа сельских киноустановок более чем на 90%.

Собственное кинопроизводство началось в Якутии в 1990 г. с момента создания киностудии «Северфильм», реорганизованной в 1992 г. в Государственную национальную кинокомпанию «Сахафильм», подведомственную Министерству культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия). С первых самостоятельных шагов кинематограф Якутии делает попытки создания своего неповторимого национального колорита, отражающего самобытную уникальную культуру и мировоззрение якутов. Режиссеры, работая в разных направлениях и жанрах, одинаково стремятся нащупать тот нерв, который стал бы основой для формирования национального якутского кино [2].

Помимо студии «Сахафильм» в Якутии появляются компании с профессиональными кинорежиссерами и операторами, занимающиеся созданием и прокатом фильмов: «Detsat», «Алмазфильм», «Ургэл-В», «Арктик Синема», «Кэскил», «Арт-лайн», «Алгыс-фильм», «Стайс-студия», «D&A», «Туйма-фильм» и др. Благодаря их активности в настоящее время Республика Саха является единственным регионом России, активно и результативно занятым в сфере кинематографии. Только за 2010 г. на экраны кинотеатров Якутска вышло 18 картин местных кинорежиссеров. В 2011–2012 гг. в республиканский прокат вышло более 30 игровых фильмов. Ежегодно кинокомпания региона стабильно производит более 10 полнометражных картин, некоторые из них имеют коммерческую прибыль и конкурируют в республиканском прокате с голливудскими картинами. Возросла доля фильмов, создаваемых практически без государственной поддержки.

В городах и селах республики стало очевидным желание зрителей посещать кинотеатры и кино клубы. Наиболее востребованными у местного зрителя становятся фильмы комедийного жанра, бытовые драмы, триллеры, появились первые и весьма успешные фильмы-байопики о жизни культовых личностей. Практически все фильмы отличаются традиционными сюжетами, имея под собой твердую основу, опирающуюся на духовные потребности, связанные с сохранением национального культурного наследия. Как культурный феномен киноиндустрия Якутии основана на олонхо — национальном эпосе, передающемся из уст в уста и рассказывающем о происхождении мира, свершениях великих богатырей, защитивших человеческий род. Отсюда пристрастие к мистицизму, пристальное изучение характеров, вплоть до их обожествления. Комедийные герои тоже всегда присутствовали в олонхо и национальной драме.

Кинопроизводители Республики Саха (Якутия) всецело ориентированы на зрителя, проживающего в республике, и это не может не отразиться на содержании фильмов. Авторы интересуют, прежде всего, региональные аспекты человеческого бытия, но через аутентичность особенно в авторском кино режиссеры выходят на проблематику, связанную с общечеловеческими ценностями. Уместно привести в качестве примера такой кинофильм, как «Дьөһөгөй Айыы» (2015, «Бог Дьесегей») Сергея Потапова, который на III Якутском международном кинофестивале был удостоен главного приза в тюркской программе. В фильме повествуется об одном дне юноши-бродяги, приехавшего из отдаленного села в столицу на республиканский праздник Ысыах. Конечно, особую притягательность для ценителя кино создают рваный стиль повествования, граничащий с документалистикой, завораживающие манипуляции оператора и звукорежиссера. Но суть посыла состоит в том, что за грандиозными масштабами, помпезной массовостью теряется сама сущность праздника, в многотысячном торжестве теряется сам человек, он никому не нужен. Национальное празднование утрачивает свой сакральный смысл радости бытия, обесценивается человеческое общение, добро не побеждает зло. В конце фильма герой погибает от рук хулиганов. И хотя метафора прозрачна (что бы случилось, если бы божество Дьесегей спустилось на землю), для полноты ее осознания нужно быть знакомым с исходными понятиями якутской национальной культуры.

Ысыах — это летний праздник изобилия, который проводят в ознаменование победы человека над враждебными силами, приходящими в холодное время года. Дьесегей — божество коня, тотемного животного якутов, давшего род человечеству и спасение от лютых морозов. Якутская лошадь —

это животное, которое не требует заготовки сена. Мясо и молоко лошади употребляются в пищу, из конской шкуры и шерсти изготавливается одежда. Главная героиня, девушка, в которую влюбляется парень, — прообраз долины Туймаада, сакрального места, где расположена столица Якутск, из которого ведут свой род якуты. Сунтарский улус, родина режиссера, откуда приехал и главный герой фильма, — край, где еще сохранились традиции, исконный деревенский уклад жизни, носители аутентичной народной культуры.

Для полного понимания режиссерской задумки необходимо знание этих исходных составляющих. «Мы погружаемся в хаос массовой культуры, человеколюбие и искренние теплые человеческие отношения выглядят ущербностью и становятся лишними на нашем празднике», — как бы восклицает автор, и с ним нельзя не согласиться.

Гуманистический потенциал кино формирует совершенно новое, лишенное мелодраматических сентенций драматическое направление в якутском киноискусстве. Примечательно, что многие картины даже в своих названиях часто акцентируют внимание на общечеловеческих родовых ценностях. В них можно встретить понятия «Бог», «любовь», «жизнь», «дети», «ребенок» и производные от этих слов: «Таайыман тапталы» (2015, «Неразгаданная любовь»), «Государственные дети» (2015), «Атын олох» (2015, «Другая жизнь»), «Маннайгы таптал» (2015, «Первая любовь»), «Дьөһөгөй Айыы» (2015, «Бог Дьесегей»), «#таптал» (2014, «#любовь»), «Айыы уола» (2014, «Божий сын»), «Дьикти саас» (2013, «Дивный возраст»), «Туман буолбут таптал» (2007, «Любовь превратившаяся в туман»), «Красивая жизнь» (2004), «Тапталым хара кытыла» (2003, «Черный берег моей любви»), «Оҕо куйуурдуу тура-ра» (2003, «Ребенок у озера»).

Сюжеты фильмов строятся вокруг сложных социальных проблем современности, при этом любовные коллизии отходят на задний план, скорее, они являются дополнением, а не предметом повествования. Можно вспомнить фильмы «Улыбнись» (2012) о проблеме подростковых суицидов, «Нюрҕуһуннар» (2013, «Подснежники») про неизлечимо больного мальчика, «Сэмэнчик» (2012) о неблагополучных родителях, «Крылья» (2008) о глухонемом рэкетире, «Эргиир» (2007, «Круговорот») о душевнобольном. При этом социальные драмы часто включают в себя некоторые юмористические эпизоды.

Актуальны фильмы, снятые по государственному заданию к юбилеям Великой Победы, рассказывающие о подвиге якутян на фронте и в тылу: «Журавли над Ильменем» (2005), «Снайпер Саха» (2010), «Государственные дети» (2015).

Кинокомедии, как правило, используют проторенный путь, воплощая некие архетипы-типажи в современном прочтении. Со времен первых ко-

медий кинообъединения «Детсат» производители ориентируются на молодежную аудиторию, поэтому образы утрируются, дополняются деталями, понятными нынешнему поколению подростков. Например, наиболее кассовыми стали три фильма с героем Кэскил (избалованный маменькин сынок, «тюфяк»). Это хорошо знакомый типаж богача, за которого в сказаниях хотят выдать замуж главную героиню ее родители. В современном прочтении Кэскил — городской житель, который вдруг попадает в стрессовую ситуацию: в армию, в деревню, в уличную драку и пр. Конечно, у него появляется предмет симпатий, но он не может подойти к девушке. Нельзя не отметить особый талант актера Михаила Борисова, рано ушедшего из жизни, который успешно воплотил образ Кэскила.

Многие герои кинокомедий в исполнении основоположников «Детсат» — Алексея Егорова, Дмитрия Шадрина, Романа Дорофеева, словно троица Вицин, Никулин, Моргунов, кочуют из фильма в фильм. Из советского кинонаследия почерпнут своеобразный код, который помогает формировать зрительскую аудиторию. Вчерашние артисты, основатели объединения «Детсат» (расшифровывается как «детский Саха академический театр» — самоирония по отношению к своей альма-матер) с 2010 г. выступают уже как продюсеры.

Особое направление кино представляют пародии. Например, «Көнүл боотурдар» (2010, «Вольные богатыри») — пародия на героический эпос, в которой герои фильма — не богатыри из древнего сказания, хотя и облаченные в латы и доспехи, а обычные парни с житейскими проблемами, потребностью в самореализации, желанием найти девушку. Интересны в этом фильмы и пародийно гиперболизированные архетипы отца невесты в исполнении Анатолия Николаева и главного злодея в исполнении Михаила Борисова.

Юмор часто бывает труднопереводим, но картина «Көнүл боотурдар» (2010, «Вольные богатыри»), в которой сделана первая попытка ввести русские субтитры, отличается талантливым переводом с сохранением нюансов национального колорита. Часто работы кинематографистов Якутии либо двуязычны, либо имеют субтитры на русском языке, благодаря чему появляется возможность расширить ограниченный сегмент киноаудитории.

К жанру пародии относится и дилогия «Героев»: «Герои. Битва за кубок» (2011) и «Герои 2: Турнир Скорпиона» (2012). Фильмы сняты артистами цирка, прошедшими обучение в Пекине, и рассказывают о деревенских мальчишках, которые мечтают быть супергероями, как их кумиры из бо-

евиков 1980-х гг. Вслед за Брюсом Ли, Джеки Чаном и Ван Даммом начинающие республиканские кинематографисты благодаря своим уникальным физическим способностям демонстрируют впечатляющие трюки.

При анализе позитивных сдвигов, происходящих в современном кинематографе Якутии, нельзя не отметить и проблемы, сдерживающие его развитие. Для многих кинопроизводителей — это в большей степени коммерческая форма самостоятельного творчества, чем профессиональный вид деятельности, связанный с сохранением культурного наследия.

Киносъёмочный процесс в Якутии преимущественно оживает летом, которое длится недолго. Натурные зимние съёмки проходят весной. Выбор сезона определяет и тематику — в якутских фильмах действие часто происходит летом, как правило, в деревенском антураже. При этом сами деревенские жители добровольно подключаются к киносъёмочному процессу. Тот же «отпускной» мотив можно проследить в попытках снимать кино за рубежом, в курортных азиатских странах. Дешевизна туристических туров помогла перенести место действия на южные заграничные берега, что «стирает» аутентичность культуры коренных народов Севера. «Покидая благоухающую гавань» (2011) Сюзанны Ооржак снят в Гонконге, «Август» (2014) творческого объединения «Детсат» — во Вьетнаме, «Остров» (2015) Евгения Павлова — во Вьетнаме и Таиланде.

Но инородная тематика все равно возвращает нас к народным якутским традициям, к нашей проблематике. Так, фильм «Покидая благоухающую гавань» рассказывает о девушке-фрике, растрачивающей себя в перенаселенном азиатском мегаполисе. Она работает на гонимой фабрике, и у нее непостижимым образом возникает желание создать чорон — традиционный праздничный кубок якутов. В конце концов героиня погибает, но в потустороннем мире возвращается на свою неразгаданную ро-

Изменение современной аудитории кинопотребления неизбежно приводит к изменению контента и приглашению его национальной самобытности.

дину, в остывший зеленый алас (традиционный тип хозяйствования якутов), к родителям.

Необходимо признать явную эволюцию фильмов остросюжетного жанра, в которых обыгрываются местные культурные особенности. Например, «Тропа смерти» (2006), «Наахара» (2007), «Тропа смерти 2»

(2009), «Наахара 2» (2011), «Түүнү ыалдьыттар» (2011, «Ночные гости»), «2053» (2013), «Үөр» (2013, «Злой дух»), «Сырдык куус» (2013, «Дар»), «Үрүҥ күн» (2013, «Белый день»), «Хопто хаһыта» (2013, «Крик чайки»). Но опыт приходит постепенно, по мере обеспеченности киноиндустрии необходимыми специалистами и овладения спецэффектами, без которых невозможно создать зрелищный фильм в этом жанре. В фильме «2053» (2013) якутские кинематографисты начали осваивать видеомонтаж, при котором к натурным съемкам дорисовывается апокалиптический пейзаж Якутска.

Таким образом, изменение современной аудитории кинопотребления неизбежно приводит к изменению контента и приглушению его национальной

Якутский кинематограф — редкий пример этнического кино, образующего жизнеспособный поток, параллельный мейнстриму и общенациональной традиции.

самобытности. Коммерциализация отрасли ограничена численностью населения республики молодого возраста. Кинопроизводителям приходится работать в быстром темпе, чтобы удовлетворить спрос населения, при этом киносъемочный и монтажный процессы должны быть как можно менее затратными и трудоемкими.

Талантливые любители успешно осваивают новые форматы создания художественного образа. В районах республики есть энтузиасты, занимающиеся кино- и видеопроизводством, иногда на базе местных народных театральных коллективов. Художественная ценность продукции, в которой проявляется самодетельное творчество и проповедуется самобытная культура своего региона, заслуживает внимания и поддержки со стороны государства. «Якутия переживает подлинный бум кинопроизводства... В других национальных республиках вспышки режиссерской активности случаются sporadически. В Туве торжествуют кустарные «фильмы действия». В Республике Алтай создавались пока лишь короткометражные картины. Основными помехами в становлении национальных экранных традиций оказываются демографические факторы — немногочисленность этноса или его распыленность по нескольким административным образованиям. <...> Якутский кинематограф — редкий пример этнического кино, образующего жизнеспособный поток, параллельный мейнстриму и общенациональной традиции. <...> Якутское кино опиралось на опыт национального театра, на отточенное мастерство актеров, получивших образование в Москве, но

сумевших не растерять этническую самобытность. Распространение цифровой техники поколебало границы между профессиональным, полупрофессиональным и любительским кино. <...> Окупаются, прежде всего, фильмы массовых жанров — недорогие комедии и мелодрамы, не слишком затратный экшн, страшилки с малым бюджетом про местную, языческую нечисть, дешевые мюзиклы с участием звезд национальной эстрады. Находится ниша и для тех постановщиков, которые рискуют снимать авторское кино», — отмечает российский кинокритик, член Международной федерации кинопрессы ФИПРЕССИ С.Н. Анашкин [5].

Только в Якутске действуют современные кинотеатры с 3D-оборудованием, общая вместимость которых составляет 1172 места при населении города более 300 тыс. человек. До перестройки население города не превышало 220 тыс. человек, однако количество кинотеатров было больше, а общее число зрительских мест — 1515. Небольшие кинотеатры и кинозалы работают сегодня и в рай-

онных центрах республики (Мирный, Ленск, Нерюнгри, Алдан, Нюрба, Вилюйск, Сангар, Чурапча, Айхал, Покровск, Тикси). Согласно градостроительным нормам, для кинотеатров норматив посадочных мест на 1 тыс. жителей составляет порядка 10 единиц (в населенных пунктах с численностью населения 250—500 тыс. человек). Дефицит посадочных мест в Якутске составляет более 1500 мест, т. е. необходимо увеличение числа залов более чем в 2 раза. Практически все уик-энды в кинотеатрах проходят при полном аншлаге.

В Государственной программе Республики Саха (Якутия) «Создание условий для духовно-культурного развития народов Якутии на 2012—2016 годы» предусмотрена Подпрограмма № 4 «Развитие киноискусства», общий объем финансирования которой должен составить 229 млн 822,6 тыс. руб., большая часть средств (201 млн 063,3 тыс. руб.) направляется на осуществление деятельности Государственной национальной компании «Сахафильм» (133 млн 616 тыс. руб.) и Государственного национального хранилища кинодокументов о Республике Саха (Якутия) (67 млн 447,3 тыс. руб.).

Основными задачами по развитию и укреплению национального кинопроизводства является создание игровых, документальных и анимационных фильмов, в том числе фильмов для детей. За счет регионального бюджета поддерживается фестивальное движение в области киноискусства. В отдельную задачу региональной программы выделены мероприятия по поиску и приобретению киноvideоматериалов аудиовизуального наследия народов Ре-

спублики Саха (Якутия) в архивах, хранилищах, библиотеках, музеях России и за рубежом.

Указанные объемы финансирования могут лишь в некоторой степени обеспечить функционирование отрасли. Так, объем государственного финансирования кинематографии Российской Федерации в 2013 г. составил 6 млрд 612 млн 200 тыс. руб. [6]. В Республики Саха этот показатель равняется 45 млн 687,1 тыс. руб., при этом средний производственный бюджет игрового фильма в России с 2006 г. составляет около 72 млн руб. Большинство российских фильмов (233 наименования или 68%), выпущенных в 2006–2009 гг., имели производственный бюджет 25–80 млн руб., только у 12 фильмов бюджет составил свыше 200 млн руб., а средний производственный бюджет полнометражного анимационного фильма в России — 84 млн руб. [7, с. 51].

По сравнению с другими субъектами Российской Федерации объемы финансирования киноотрасли в Якутии остаются устойчивыми. Так, в Бурятии кинематография не финансируется из регионального бюджета вообще. В Татарстане объем финансирования кинематографа в 2012 г. составил 35 млн 100 тыс. руб. [8], в Ханты-Мансийском автономном округе в 2013 г. — 39 млн 883,7 тыс. руб. [9].

Дальнейшее развитие национальной киноиндустрии республики возможно через постоянное подтверждение статуса крупного регионального сегмента кинематографии Российской Федерации, конкурентоспособного на российских и международных рынках.

В заключение обозначим приоритеты региональной культурной политики по развитию киноиндустрии Республики Саха (Якутия):

- ♦ создание современной киноотрасли, способной обеспечивать высокие количественные и качественные показатели кинопроизводства, кинопроката, кинопоказа, хранения аудиовизуальных произведений, играющих существенную роль в развитии духовного потенциала общества, в социально-экономическом развитии республики;

- ♦ формирование высокотехнологичного, конкурентоспособного на российском и международном рынках кинопроизводственного комплекса;

- ♦ обеспечение равных условий деятельности производителям фильмов различных форм собственности;

- ♦ выход кинофильмов, произведенных в республике, на российский и международный кинорынок;

- ♦ производство совместной продукции, совместных съемок с российскими и зарубежными партнерами;

- ♦ создание единой республиканской системы проката фильмов;

- ♦ обеспечение широкого доступа к произведениям киноискусства для представителей всех возрастных и социальных групп общества;

- ♦ плановая подготовка кадров и обеспечение условий для непрерывного дополнительного образования кинематографистов республики;

- ♦ развитие фестивального движения как способ преодоления культурной изоляции и обогащения межрегионального и межнационального культурного диалога.

Список источников

1. Пояснительная записка к проекту Указа Президента Российской Федерации «О проведении в Российской Федерации Года российского кино» [Электронный ресурс]. URL: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=PNPA;n=11090;frame=36> (дата обращения: 28.02.2016).
2. Красильникова Г. Кино в культуре Якутии [Электронный ресурс] // Илин. 2009. №1(66). URL: <http://ilinyakutsk.narod.ru/2009-1/52.htm> (дата обращения: 28.02.2016).
3. Жараев И.С. О развитии кинематографа в Якутии // Полярная звезда. 2008. № 3. С. 17–19.
4. Кино в Якутии: день вчерашний и день сегодняшний // Якутия. 2004. 27 августа. С. 36.
5. Анашкин С. Азиатское кино? Душанбе-2012 [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2013. № 6. URL: <http://kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/aziatskoe-kino-dushanbe-2012> (дата обращения: 28.02.2016).
6. Стенограмма совещания по вопросам развития отечественной кинематографии. 24 мая 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/news/18182> (дата обращения: 28.02.2016).
7. Киноиндустрия Российской Федерации. Исследование компании «Невафильм» при участии «RFilms» для Европейской аудиовизуальной обсерватории. [Б. м.] : Европейская аудиовизуальная обсерватория, 2009. 130 с.
8. Отчет об итогах деятельности Министерства культуры Республики Татарстан в 2012 году и задачах на 2013 год [Электронный ресурс]. URL: http://mincult.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_189079.pdf (дата обращения: 28.02.2016).
9. О внесении изменений в Приказ Департамента культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры от 20 ноября 2012 г. № 319/01-12 «Об утверждении ведомственной целевой программы “Обеспечение выполнения функций государственных учреждений по предоставлению государственных услуг в сфере культуры, кинематографии и образования в сфере культуры на 2013–2015 гг. и на период до 2020 года”» [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/411713582> (дата обращения: 28.02.2016).

YEAR OF RUSSIAN CINEMA

V.V. LEVOCHKIN

**NATIONAL FILM INDUSTRY
OF THE SAKHA (YAKUTIA)
REPUBLIC: THE DYNAMICS
AND MAIN PRIORITIES OF THE
REGION'S CULTURAL POLICY**

The article is dedicated to the development aspects of the national film industry and system of film distribution in the Sakha (Yakutia) Republic. It analyzes the specifics of the Yakut national cinematography, based on the rich cultural heritage of the Land of Olonkho. The author lays emphasis on the state regional cultural policy aimed at the creation of conditions for development of the national film and festival movement, training of the skilled specialists in Yakutia. The article includes the comparative analysis of the parameters of state financing of the industry on the Federal level and budgets of the industry in other national regions of the Russian Federation, such as Bashkortostan, Tatarstan, the Khanty-Mansi Autonomous Okrug and others. It defines the priorities for the sustainable future development of national film industry of the Sakha (Yakutia) Republic as a large regional segment of film industry of the Russian Federation.

Key words: national film industry of the Sakha Republic, cultural regional policy, preservation of cultural heritage.

Citation: Levochkin V.V. National Film Industry of the Sakha (Yakutia) Republic: the Dynamics and Main Priorities of the Region's Cultural Policy, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 146–152.

About author

Vladislav Valerievich Levochkin,

Ministry of Culture and Spiritual Development of the Sakha (Yakutia) Republic, Deputy Minister
30 Lenin Av.,
Yakutsk, 677011, Russia

M.K. Ammosov North-Eastern Federal University,
Institute of Languages and Cultures of the Peoples of the North-East of the Russian Federation,
Department of Culturology,

Associate Professor, Post-Graduate Student

42 Kulakovskogo st.,

Yakutsk, 677000, Russia

e-mail: slavaaif@mail.ru

References

1. Poyasnitel'naya zapiska k Proektu Ukaza Prezidenta Rossiiskoi Federatsii "O provedenii v Rossiiskoi Federatsii Goda rossiiskogo kino" [Corresponding recommendations to the Executive Order on Holding the Year of Russian Cinema in the Russian Federation]. Available at: <http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=PNPA;n=11090;frame=36> (accessed 28.02.2016).
2. Krasil'nikova G. Kino v kul'ture Yakutii. *Ilin*, 2009, no. 1(66). Available at: <http://ilin-yakutsk.narod.ru/2009-1/52.htm> (accessed 28.02.2016).
3. Zharaev I.S. O razvitií kinematografa v Yakutii, *Polyarnaya zvezda*, 2008, no. 3, pp. 17–19.
4. Kino v Yakutii: den' vcherashnii i den' segodnyashnii. *Yakutiya*, 2004, 27.08, p. 36.
5. Anashkin S. Aziatskoe kino? Dushanbe-2012. *Iskusstvo kino*, 2013, no. 6. Available at: <http://kinoart.ru/archive/2013/6-iyun/aziatskoe-kino-dushanbe-2012> (accessed 28.02.2016).
6. Stenogramma soveshchaniya po voprosam razvitiya otechestvennoi kinematografii. 24 maya 2013 [Records of the Meeting on Russian film industry development, 24.05.2013]. Available at: <http://www.kremlin.ru/news/18182> (accessed 28.02.2016).
7. Kinoindustriya Rossiiskoi Federatsii. Issledovanie kompanii «Nevafil'm» pri uchastii «RFilms» dlya Evropeiskoi audiovizual'noi observatorii, *Evropeiskaya audiovizual'naya observatoriya*, 2009, 130 p.
8. Otchet ob itogakh deyatel'nosti Ministerstva kul'tury Respubliki Tatarstan v 2012 godu i zadachakh na 2013 god. Available at: http://mincult.tatarstan.ru/rus/file/pub/pub_189079.pdf (accessed 28.02.2016).
9. O vnesenii izmenenii v Prikaz Departament kul'tury Khanty-Mansiiskogo avtonomnogo okruga — Yugry ot 20 noyabrya 2012 g. № 319/01-12 "Ob utverzhdenii vedomstvennoi tselevoi programmy 'Obespechenie vypolneniya funktsii gosudarstvennykh uchrezhdenii po predostavleniyu gosudarstvennykh uslug v sfere kul'tury, kinematografii i obrazovaniya v sfere kul'tury na 2013—2015 gg. i na period do 2020 goda'". Available at: <http://docs.cntd.ru/document/411713582> (accessed 28.02.2016).



Вестник Библиотечной Ассамблеи Евразии

Выпускается с 1993 года

Подписной индекс: **14464**
(по объединенному каталогу «Пресса России»)
4 номера в год



**иллюстрированный, полноцветный
научно-практический журнал
некоммерческого партнерства
«Библиотечная Ассамблея Евразии»
и Российской государственной
библиотеки**

**119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
Российская государственная библиотека,
Отдел периодических изданий
Тел.: +7 (495) 695-79-47
E-mail: bvpress@rsl.ru**

№1

в мире профессиональной прессы

КНИЖНАЯ ИНДУСТРИЯ

- ➔ События книжной отрасли
- ➔ Законодательные инициативы
- ➔ Аналитика книжного рынка
- ➔ Рейтинги продаж
- ➔ Издательские проекты
- ➔ Библиотечное дело
- ➔ Инновационные технологии
- ➔ Мастерская книжной торговли

Конкурс профессионального мастерства «РЕВИЗОР»

проводится совместно с Федеральным агентством
по печати и массовым коммуникациям и Российским
книжным союзом

Редакционная подписка «2 в 1» – 5 500 руб.

Для сравнения:

Стоимость годовой подписки на печатную версию – 4 500 руб.

Стоимость годовой подписки на электронную версию – 3 000 руб.



Contacts:

Phone: +7 (925) 288-33-73

www.bookind.ru

www.facebook.com/bookindustry

e-mail: bookind1@mail.ru, info@bookind.ru

Н.А. СТЕФАНОВСКАЯ

ПРЕСТИЖ ПРОФЕССИЙ КУЛЬТУРЫ В РЕГИОНЕ: ТРИ ВЗГЛЯДА НА ПРОБЛЕМУ*

Наталья Александровна Стефановская,

Тамбовский государственный университет
им. Г.Р. Державина, Фундаментальная библиотека,
директор,
кафедра библиотечно-информационных ресурсов,
заведующая,
доктор социологических наук, доцент
e-mail: stefan1966@mail.ru
Советская ул., д. 6, Тамбов, 392012, Россия

В статье представлены результаты исследования сложившихся стереотипов оценки престижа профессий сферы культуры в регионе и возможностей их коррекции для развития кадрового потенциала культуры на примере Тамбовской области. Сделан акцент на сопоставлении точек зрения групп респондентов — руководителей и рядовых специалистов учреждений культуры региона, а также населения. По результатам опросов выявлены социальные группы, транслирующие в обществе позитивные оценки престижа профессий сферы культуры, и базовые экономические и социально-политические факторы, влияющие на эти оценки. Установлено, что региональные особенности восприятия престижа профессий во многом обусловлены общей социально-экономической ситуацией в регионе и соответствующими возможностями финансово-экономической поддержки данной отрасли, а также символической демонстрацией интереса региональной власти к сфере культуры.

Ключевые слова: культура, престиж профессии, стратификационный подход, социально-профессиональный статус, регион, Тамбовская область.

Для цитирования: Стефановская Н.А. Престиж профессий культуры в регионе: три взгляда на проблему // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 153—159.

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-13-68004).

Утвержденные Указом Президента Российской Федерации в конце 2014 г. «Основы государственной культурной политики» признали культуру значимым ресурсом социально-экономического развития, важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, а государственную культурную политику — неотъемлемой частью стратегии национальной безопасности Российской Федерации, возвели культуру в ранг национальных приоритетов [1]. В документе ставятся задачи усиления роли практически всех организаций культуры (библиотек, музеев, домов культуры, филармоний, театров) в культурном и историческом просвещении и воспитании; повышения качества подготовки профессиональных кадров для всех видов культурной деятельности. Решение этих задач сопряжено с повышением престижа профессий сферы культуры, развитием их кадрового потенциала.

Реальная социокультурная ситуация на региональном уровне демонстрирует наличие проблем в кадровом обеспечении культуры. Так, результаты статистического анализа состояния кадров сферы культуры Тамбовской области к началу 2014 г. показали, что около 25% специалистов областных и муниципальных учреждений культуры уже достигли пенсионного возраста, при этом молодых сотрудников в возрасте до 30 лет — в среднем около 17%. Проблемы старения кадров и текучести кадров среди молодых специалистов, сложности с набором абитуриентов в учебные заведения региона на направления подготовки в области культуры (библиотечно-информационная деятельность, музейное дело, социально-культурная деятельность, культурология и др.), по нашему мнению, обусловлены не только низким уровнем оплаты труда. Они имеют более глубокие социально-психологические основания, связанные с оценкой престижа профессий сферы культуры в общественном сознании.

Престиж профессий понимается исследователями как отражение социальной политики, как пря-

мой перенос государством социального признания на определенные социальные слои [2, с. 1061]. Он служит субъективным критерием стратификации, определяемым на основе опросов общественного мнения, выявления особенностей восприятия разными социальными группами статуса тех или иных родов занятий [3, с. 38]. Сложившиеся стереотипы престижа профессий существенно влияют на степень их привлекательности, так как молодежь, не имея собственного трудового опыта, при выборе сферы профессиональной деятельности, как правило, ориентируется на уже существующую шкалу престижа профессий.

Проблемы дисбаланса между постепенным повышением в последние годы экономической составляющей и низким уровнем престижной составляющей социального статуса большинства профессий в сфере культуры в регионе обусловили наш интерес к детальному изучению и оценке именно престижа профессии работника сферы культуры в регионе, установлению ее места в профессионально-квалификационной структуре регионального сообщества. В исследовании мы опирались на стратификационный подход, с позиций которого профессиональная структура выступает средством для изучения иерархии престижа или социального расслоения общества [4, с. 32].

Работники учреждений культуры представляют собой относительно разнородную социально-профессиональную группу, имеющую внутреннюю дифференциацию по профилю учреждений (работники театров, библиотек, музеев, культурно-развлекательных центров и т. д.). Поэтому имеет смысл говорить как о внешнем, так и о внутреннем измерении стратификации, когда находящиеся на макроуровне в одной горизонтальной плоскости профессиональные группы с относительно равными стратификационными характеристиками (в нашем случае — профессии сферы культуры), в то же время попадают на различные вертикальные уровни внутри своей сферы.

Цель исследования — выявление сложившихся стереотипов оценки престижа профессий сферы культуры в регионе и определение возможностей их позитивной коррекции для стимулирования развития кадрового потенциала культуры Тамбовской области. Для получения наиболее объективной картины оценка проводилась с трех ракурсов: мнение руководителей учреждений культуры области, самооценка специалистов отрасли (опрос работников), общественное мнение (опрос населения).

В опросах ставились следующие задачи: выявить рейтинг культуры как сферы профессиональной деятельности в общественном сознании; уточнить особенности восприятия населением и специалистами социально-профессионального статуса работника сферы культуры; определить по-

зитивные и негативные факторы, наиболее существенно влияющие на оценку профессий; выявить ключевые проблемные зоны в повышении престижа профессий; уточнить региональные особенности оценки кадрового потенциала.

Основным методом исследования стал анкетный опрос. Использовались три варианта анкет с аналогичными блоками вопросов, формулировки которых корректировались в зависимости от группы респондентов. Это позволило сопоставить точки зрения руководителей, работников культуры и населения. Опросы проводились в три этапа (сентябрь, 2014 — июнь, 2015). В первом опросе приняли участие 135 руководителей учреждений культуры и органов управления культурой всех городов и районов Тамбовской области (около 70% регионального руководящего состава отрасли). В опросе специалистов учреждений культуры участвовали 297 респондентов (около 10% кадрового состава отрасли в области, без учета вспомогательно-технического персонала). Опрос населения проводился во всех городах и районах, выборка формировалась методом случайного отбора и составила 677 человек. В опросе населения пропорционально были представлены жители различных категорий населенных пунктов области, имеющих разный уровень культурной инфраструктуры, всех возрастных групп взрослого населения (от 21 года и старше), из всех основных профессиональных сфер региона (за исключением культуры).

РЕЙТИНГ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ОБЩЕСТВА

Первый блок оценок престижа профессий сферы культуры выявлял обобщенное представление о ее месте в профессиональной структуре общества и наличие внутренней стратификации профессий. Мы просили участников исследования определить место культуры в рейтинге, предполагающем 100 возможных позиций.

По результатам опроса экспертов выделилось два примерно равнозначных полюса — «оптимистичная» и «пессимистичная» оценки значимости своей сферы для общества. Так, примерно 30% руководителей сферы культуры видят ее в рейтинге профессиональной деятельности среди пяти ведущих (в частности, примерно 15% поставили культуру на первое место, чуть более 10% — на третье). Еще около 25% включают ее в первую двадцатку, и около 33% отводят ей место во второй половине рейтинга (50-е место и ниже). Но при ответе на более общий вопрос «Как Вы оцениваете статус работника культуры в обществе?» эти два полюса ока-

зываются менее выраженными, экспертные оценки сдвигаются в сторону среднего статуса (позицию «высокий статус» выбрали 11,5% экспертов, «низкий» — 19,1%, «средний» — 69,5%).

Разброс мнений сотрудников учреждений культуры оказался весьма широк. Но, в целом, 57,7% видят культуру в первой половине рейтинга (до 50-го места включительно), 27,4% — относят ее ко второй половине (51–100-е место) и 14,5% не ответили на этот вопрос. Общественное мнение равномерно распределилось по всей рейтинговой шкале: 47,5% респондентов в сумме поставили культуру в первую половину рейтинга, 12% — в середину и 33,3% отдели ей место во второй половине, 7,2% не ответили на этот вопрос.

Сравнение полученных данных позволяет сделать вывод о том, что руководители имеют более оптимистичный взгляд на место культуры на шкале профессиональной стратификации общества, в совокупности 48% из них поставили ее в первую десятку рейтинга. Оценки же рядовых сотрудников и населения совпадают в большей мере: соответственно 25,6% и 21,1% увидели культуру среди первых десяти мест.

Наши респонденты высказали свое мнение и относительно уровня престижности профессий сферы культуры среди различных социальных слоев. Это позволило нам выделить социальные группы, транслирующие в обществе позитивные и негативные оценки профессионального престижа культуры. Так, более 60% руководителей к группам, считающим культуру непрестижной сферой деятельности, отнесли бизнесменов, предпринимателей, рабочих. Среди групп, транслирующих позитивную оценку престижа работников культуры (их отметило также более 60% руководителей), оказались пенсионеры, учителя, интеллигенция, социальные работники, врачи.

Рядовые специалисты учреждений культуры считают, что их престиж высок у таких слоев населения, как пенсионеры и интеллигенция, а низок — у политиков, бизнесменов, предпринимателей. Средняя степень престижности, по мнению работников культуры, наблюдается среди учителей, специалистов сельского хозяйства и фермеров, инженерно-технических работников, врачей, социальных работников, рабочих, молодежи.

Население области считает, что степень престижности высока среди интеллигенции, пенсионеров, учителей, низка — у бизнесменов и занятых в сельском хозяйстве, для остальных слоев населения степень престижности работников культуры — средняя. По личным оценкам респондентов, для 15,7% из них престиж профессий культуры высок, 58,2% указали на средний уровень и 20,2% — на низкий. Не ответили на вопрос — 5,9%. Таким образом, большая часть населения достаточно нейтраль-

но относится к культуре как профессиональной сфере деятельности, не считая ее особо престижной, но и не относя ее к наименее предпочтительным.

Сравнивая позиции трех групп респондентов, мы видим, что руководители снова демонстрируют более оптимистичный взгляд и называют большее число социальных групп, высоко оценивающих престиж культуры как профессиональной сферы. Наиболее пессимистичный взгляд наблюдается у рядовых специалистов, которые в большинстве своем назвали только две группы, высоко оценивающие престиж культуры. Выделяется две тревожные тенденции: даже среди близких слоев (учителя, инженерно-технические специалисты, врачи, социальные работники), по мнению участников исследования, престиж сферы культуры не очень высок; наиболее низок профессиональный престиж культуры среди тех, кто является сегодня наиболее влиятельным в обществе и определяет вектор его развития (бизнесмены, предприниматели, политики).

ШКАЛА ПРЕСТИЖА ПРОФЕССИЙ КУЛЬТУРЫ

Для детализации оценок мы просили респондентов всех групп высказать мнение о степени значимости отдельных профессий сферы культуры для общества в целом и для представителей власти, от которых во многом зависит общественное положение и поддержка специалистов отрасли. По мнению руководителей, наиболее высока для общества значимость таких профессий, как педагог музыкальной или художественной школы (48,5%); концертно-исполнительские профессии (музыкант, танцор, певец) (47,7%); руководитель профессионального творческого коллектива (47,3%); актер театра (42,1%). Наименее значимы — профессии библиотекаря и социально-культурного работника, работника клуба. Практически те же профессии в оценках руководителей значимы и для представителей власти. Наиболее низка для представителей власти, по оценкам респондентов-руководителей, значимость профессий библиотекаря, руководителя творческого кружка или студии, работника клуба, музейного работника.

Большинство рядовых специалистов культуры отметили среднюю значимость всех профессий и для общества, и для представителей власти. При этом в процентном соотношении наиболее высока для общества оказалась значимость концертно-исполнительских профессий, актера театра, педагога музыкальной или художественной школы. Наиболее низкая оценка — у профессии библиотекаря. Эта же профессия единственная, относительно которой большая часть специалистов культуры (47%) указала, что она имеет низкую значимость для представи-

телей власти. В выявленных мнениях прослеживается определенная тенденция: специалисты в сфере культуры полагают, что у представителей власти профессии социально-культурного работника и руководителя творческого кружка или студии имеют малую значимость, актерские и концертно-исполнительские профессии — высокую.

По мнению населения, для общества наиболее значимы профессии актера театра (46,4%) и концертно-исполнительские (43,9%), а все остальные имеют среднюю степень значимости. Таким образом, население не замечает различий между отдельными профессиями, высказывая общее представление об их усредненной значимости, выделяются только профессии, связанные с исполнительством, театрально-зрелищным искусством. Иными словами, для общества значимы, важны зрелища, профессиональное публичное исполнение произведений искусства. При этом общий вектор отношения имеет позитивное направление в сторону высокой значимости всех профессий.

Для представителей власти, по мнению населения, все профессии культуры имеют среднюю значимость. Общий вектор отношения к концертно-исполнительским, актерской профессиям и педагогам школ искусств направлен в сторону высокой значимости, а по отношению к остальным (библиотекарь, социально-культурный работник, руководитель творческого кружка, музейный работник, руководитель профессионального творческого коллектива) — имеет негативную направленность в сторону низкой значимости.

Таким образом, выделяется следующая обобщенная тенденция отношения к профессиям сферы культуры: во внутреннем рейтинге профессий культуры и для населения, и для представителей власти наибольшую значимость приобрели профессии, представляющие профессиональное искусство, творческо-исполнительскую элиту, и малозначимы те, что связаны с просвещением и организацией досуга широких слоев населения.

Шкала престижности профессий сферы культуры, сформированная на основе личного рейтинга участников опроса, подтвердила выявленную тенденцию (см. таблицу).

Представленные в таблице данные показывают, что и у сотрудников учреждений культуры, и у населения более высокий рейтинг имеют профессии, связанные с профессиональным искусством, публичным исполнением произведений, театром. Середину рейтинга заняли профессии, связанные с обучением музыке или живописи и организацией массовых праздников, досуга, самостоятельным творчеством; нижнюю часть — профессии музейного работника и библиотекаря. Руководители учреждений культуры более высокий ранг присвоили профессиям, связанным с социально-культурной деятельностью, в отличие от двух других категорий участников исследования, а мнения относительно нижней части шкалы престижа совпали во всех трех группах. Таким образом, во внутренней иерархии престижа профессий культуры на последних местах оказались профессии, связанные с сохранением культурного наследия, интеллектуальной деятельностью (музейные работники, библиотекари).

Таблица

Шкала престижа профессий сферы культуры

Ранг (место)	Мнение групп респондентов		
	Руководители учреждений культуры	Сотрудники учреждений культуры	Население
1	концертно-исполнительские профессии (музыкант, танцор, певец и т. п.)	концертно-исполнительские профессии (музыкант, танцор, певец и т. п.)	актер театра
2	организатор досуга, социально-культурный работник, работник клуба	актер театра	концертно-исполнительские профессии (музыкант, танцор, певец и т. п.)
3	актер театра	учитель музыкальной или художественной школы	учитель музыкальной или художественной школы
4	учитель музыкальной или художественной школы	организатор досуга, социально-культурный работник, работник клуба	организатор досуга, социально-культурный работник, работник клуба
5	руководитель творческого кружка, студии	руководитель творческого кружка, студии	руководитель творческого кружка, студии
6	музейный работник	музейный работник	музейный работник
7	библиотекарь	библиотекарь	библиотекарь

ФАКТОРЫ, ВЛИЯЮЩИЕ НА ПРЕСТИЖ ПРОФЕССИИ

Кроме установления уровня престижности профессий культуры в общественном мнении, мы пытались также выявить факторы, влияющие на позитивные или негативные оценки. Так, по мнению руководителей больше всего влияют на формирование общественного престижа профессии личные качества людей этой профессии, затем качество профессиональной подготовки и авторитетность представителей профессии в обществе.

По мнению самих специалистов, более всего на формирование престижа профессии влияют экономическое положение ее представителей, их авторитетность, влияние в обществе. Далее по степени важности выделены доступ к власти и личные качества представителей профессии, на последнем месте — качество и уровень образования. По мнению населения, значительнее всего влияют политическая и экономическая составляющие, т. е. доступ к власти и наличие значительных финансовых средств, далее идут личные качества людей этой профессии, их авторитет, влияние в обществе, на последнем месте — их достижения в образовании, профессиональной подготовке. Таким образом, общие представления о наиболее существенных аспектах профессионального статуса различаются во всех группах. При этом относительное сходство наблюдается у рядовых специалистов и населения в целом.

Среди ключевых факторов привлекательности профессий культуры руководители учреждений выделили творческий характер труда (93,9%), стабильность оплаты труда (47%), стабильность работы (43,9%). Достаточно весомыми факторами являются также то, что культура — преимущественно женская сфера (15,9%), свободный график работы (10,6%), престижность названия профессии (9,8%).

Рядовые специалисты на первые места также поставили творческий характер труда (82,6%), стабильность работы (42,3%) и оплаты труда (36,9%). А вот далее идет фактор безысходности — отсутствие других мест работы (18,4%). Достаточно существенными факторами можно считать феминизацию профессии (14,3%), свободный график работы (13,7%), престижность названия профессий (10,9%) и возможность построения восходящей профессиональной карьеры (9,2%).

Население к основным факторам привлекательности профессий культуры отнесло: творческий характер труда (69,9%), стабильность работы (36,7%) и оплаты труда (23,3%), отсутствие других мест работы (21,6%).

Таким образом, выделяется два ведущих фактора привлекательности профессий культуры: первый связан с содержанием труда (его творческий харак-

тер), второй — с обеспечением стабильности социально-экономического положения работников (стабильность рабочего места и оплаты труда). Третье место по популярности у населения и специалистов занял фактор вынужденности («больше нигде работать»). Иными словами, привлекательность профессий сферы культуры связана с их творческим характером и возможностью обеспечить стабильную трудовую занятость и зарплату.

Среди факторов, отрицательно влияющих на престиж профессий культуры, руководители назвали низкую оплату труда (79,5%), сокращение числа учреждений культуры (50,8%), общественное мнение (21,2%), отсутствие молодежи в коллективе (20,5%), график работы (20,5%).

Минусы профессии, влияющие на то, что люди не хотят идти работать в сферу культуры, видятся сотрудникам учреждений культуры, прежде всего, в низкой оплате труда — этот фактор выделило абсолютное большинство (85%). На втором месте — сокращение числа учреждений культуры и сокращение штатов (50,2%). Третий существенный фактор — общественное мнение, которое, по оценкам сотрудников учреждений культуры, не поддерживает престиж профессии, а наоборот, отрицательно влияет на желание работать в этой сфере (32,3%). И если уровень зарплаты и число учреждений культуры — факторы объективные, зависящие от состояния экономики, то общественное мнение — фактор субъективный, на который, хотя и сложно, но можно влиять, пытаясь изменить его в лучшую сторону.

Факторы, негативно влияющие на отношение к профессии, по результатам опроса населения можно довольно четко разграничить: экономический фактор (низкая оплата труда), количественные факторы (сокращение и малое число учреждений культуры), гендерно-возрастные факторы (феминизация, отсутствие молодежи), негативные стереотипы общественного мнения.

К целенаправленным мерам, которые могли бы способствовать повышению престижа профессий сферы культуры, руководители и сотрудники единодушно отнесли повышение оплаты труда (73,5% и 77,9%), усиление внимания со стороны властей (59,1% и 51,4%), развитие материально-технической базы учреждений культуры (50% и 42,9%), поощрения, награждение сотрудников (43,2% и 38,1%). Все эти меры вполне могут быть реализованы, здесь требуется только настойчивость и желание органов управления культурой и регионом. Отметим, что значение СМИ в процессе повышения статуса профессий сферы культуры выделяет только 10% респондентов.

Предложения населения относительно действий по повышению престижа профессии имеют следующую структуру: увеличение размера оплаты труда,

затем — развитие материально-технической базы учреждений культуры и поощрения, награждение сотрудников, т. е. экономические и социально-психологические меры. Социально-политические меры (усиление внимания власти к проблемам культуры) выделили чуть более 25%. Примерно 20% считают целесообразным омоложение коллективов и регулярное повышение квалификации, иными словами акцентируют внимание на кадровой политике в культуре. 12% полагают, что помочь в повышении статуса могут СМИ, формируя позитивный образ сотрудника в своих публикациях и вообще проявляя интерес к освещению деятельности учреждений культуры.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПРЕСТИЖА

Отдельный блок опроса был посвящен сравнительному анализу статуса работников культуры Тамбовской и соседних областей, выявлению региональных преимуществ и недостатков. Так, чуть более 50% руководителей и специалистов считают, что статус работников сферы культуры Тамбовской области отличается от статуса в других регионах. Точка зрения населения противоположна — наличие региональных особенностей признают только 28,5%.

Полностью совпали взгляды представителей трех групп на более благополучные регионы в отношении престижа профессии. К ним отнесены, прежде всего, Москва и Московская область; среди соседних регионов Центрального Черноземья в качестве более благополучных названы Белгородская, Липецкая и Воронежская области. Мнение о том, что статус специалистов культуры выше в Тамбовской области, чем в других регионах, высказали не более 1% респондентов во всех группах.

Основные позиции, по которым учреждения культуры региона «проигрывают» соседним, наиболее подробно раскрыты в ответах руководителей и специалистов отрасли, знающих проблемы изнутри (их мнения совпали). Это — слабая материально-техническая оснащенность, низкий уровень заработной платы, нехватка молодых кадров, нехватка инновационных методов работы, слабая грантовая поддержка со стороны федеральных структур власти, меньшее количество учреждений культуры. Внешняя оценка населения свелась к трем базовым позициям: размер заработной платы, состояние материально-технической базы учреждений культуры, объем финансирования.

Ключевыми региональными факторами, влияющими на повышение или понижение престижа

работников культуры в Тамбовской области, руководители назвали (в порядке убывания частоты упоминания факторов): установление достойной зарплаты, состояние материально-технической базы учреждений культуры, внимание со стороны региональной и местной власти, возможность получения грантов, организацию конкурсов, фестивалей, профессионализм кадров и поддержку молодых кадров, общественное признание профессии, нестабильность и отсутствие рабочих мест, внимание СМИ, общий уровень социально-экономического развития региона, уровень финансирования культуры в регионе, наличие вуза по подготовке кадров в сфере культуры, уровень спонсорской помощи, условия труда.

Специалисты учреждений культуры выделили такие региональные факторы, как заработная плата, внимание власти к сфере культуры, финансирование, материально-техническая база учреждений культуры, невостребованность культуры в целом.

Представители населения указали следующие факторы: низкое или остаточное финансирование, отсутствие внимания к проблемам в сфере культуры, сокращение рабочих мест, уровень заработной платы, престижность профессии, уровень образования специалистов.

Сравнение взглядов представителей трех групп показывает, что в регионе престиж профессий сферы культуры определяется, в первую очередь, ее экономическим благополучием, затем административно-политической поддержкой региональной власти и уровнем материально-технической базы и лишь потом профессиональными качествами кадров.

Таким образом, исследование показало, что в представлениях руководящего состава отрасли имеют место более позитивные оценки уровня престижа профессий сферы культуры, чем в массовом сознании рядовых специалистов и населения. Высокие оценки профессионального престижа культуры у населения сохраняются только в социальных группах, активно включенных в культурную деятельность (интеллигенция, учителя) или, вероятнее всего, сохранивших сформированный еще в «дореволюционную» эпоху стереотип отношения к культуре (пенсионеры). Ключевыми факторами влияния выступают экономические и социально-политические. Региональные особенности восприятия престижа профессий сферы культуры во многом обусловлены общей социально-экономической ситуацией в регионе и соответствующими возможностями финансово-экономической поддержки данной отрасли, а также символической демонстрацией интереса к этой сфере региональной власти (личное участие в культурных акциях, посещение учреждений культуры и встречи с их коллективами, включение тех или иных видов культурного досуга в свой

образ жизни и др.). Основной вектор воздействия на общественное мнение в целях повышения престижа профессий сферы культуры необходимо перенести на более активное публичное позиционирование значимости массовых профессий (работники музеев, библиотек, культурно-досуговых центров), а не только связанных с «высоким» искусством.

Список источников

1. Об утверждении «Основ государственной культурной политики» : Указ Президента РФ от 24 декабря

2014 г., № 808 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52 (ч. I). Ст. 7753.

2. Соколова Г.Н. Социология профессий // Социология : энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин и др. Минск : Книжный Дом, 2003. 1312 с.
3. Романов П., Ярская-Смирнова Е. Социология профессий : аналитические перспективы и методология исследований. Москва : Вариант, 2015. 234 с.
4. Радаев В.В., Шкаратан О.М. Социальная стратификация. Москва : Аспект-Пресс, 1996. 318 с.

N.A. STEFANOVSKAYA

PRESTIGE OF CULTURAL PROFESSIONS IN A REGION: THREE VIEWS OF THE ISSUE

The article presents the results of study of the assessment stereotypes of the prestige of professions in the field of culture in a region and the opportunities for their correction for the development of cultural human resources by the example of the Tambov Region. The author focuses on the comparison of viewpoints of the three different respondent groups: managers of cultural institutions in the region, staff members of the institutions, and the region's people. The survey's results display the social groups with positive assessment of the cultural professions' prestige and the basic economical and socio-political factors which affect the assessment. It was discovered that regional distinctions in perception of the cultural professions' prestige are mainly caused by the region's general socio-economic situation and the respective financial-economic support of the industry, and by a symbolic demonstration of interest in this field by the regional authorities as well.

Key words: culture, prestige of profession, stratification approach, socio-professional status, region, the Tambov Region.

Citation: Stefanovskaya N.A. Prestige of Cultural Professions in a Region: Three Views of the Issue, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 1, pp. 153–159.

About author

Nataliya Alexandrovna Stefanovskaya,

G.R. Derzhavin Tambov State University,
Head of the Department of Library and Information Resources, Director of the Fundamental Library,
Doctor of Sociological Sciences, Associate Professor
e-mail: stefan1966@mail.ru
6 Sovetskaya St.,
Tambov, 392012, Russia

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities (project no. 14-13-68004).

References

1. Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoi kul'turnoi politiki : Ukaz Prezidenta RF ot 24 dekabrya 2014 g., no. 808 [Executive Order approving the Basics of the State Cultural Policy], *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Legislation Collection of the Russian Federation], 2014, no. 52 (part 1), art. 7753.
2. Sokolova G.N. Sotsiologiya professii, *Sotsiologiya : entsiklopediya* [Encyclopedia of Sociology]. Minsk, Knizhnyi Dom Publ., 2003, 1312 p.
3. Romanov P., Yarskaya-Smirnova E. *Sotsiologiya professii: analiticheskie perspektivy i metodologiya issledovaniy* [Sociology of Professions : Analytical Perspectives and Research Methodology]. Moscow, Variant Publ., 2015, 234 p.
4. Radaev V.V., Shkaratan O.M. *Sotsial'naya stratifikatsiya* [Social stratification]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1996, 318 p.

УДК 791.43
ББК 71.05+85.377,012

Т.С. ЗЛОТНИКОВА, О.В. ГОРОХОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЦИЯ В МОДУСЕ АРХЕТИПА РЕБЕНКА*

Татьяна Семеновна Злотникова,

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, кафедра культурологии, профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель науки РФ
e-mail: zlotnts@rambler.ru
Республиканская ул., д. 108, Ярославль, 150000, Россия

Олеся Викторовна Горохова,

Детская школа искусств № 1 г. Ярославля, заместитель директора, кандидат культурологии
e-mail: olevia1@rambler.ru
Городской вал ул., д. 1, Ярославль, 150049, Россия

Актуальность проблематики определяется имманентностью динамики вечного и преходящего (архетипа и новых культурных форм, возникающих в искусстве кино), значением архетипа как универсального кода российской массовой культуры. Новизна исследования определяется соотношением архетипа ребенка со ставшим уже классическим опытом российской/советской анимации (режиссура Ю. Норштейна, А. Петрова, Г. Бардина) и с новыми, принадлежащими массовой культуре кинопроектами («Смешарики»). Рассмотрен бинарный феномен: российское кино и ребенок (ребенок-образ, ребенок-метафора, ребенок-архетип). Материал исследования избран с учетом результатов проведенного авторами статьи интервьюирования ведущих деятелей российской культуры и социокуль-

турного исследования, показавшего уровень признания мультфильмов в качестве значимого культурного опыта (200 респондентов, почти 90%). Подчеркнута распространенность архетипа ребенка в современной культуре, предложено культурно-семантическое и социально-психологическое объяснение значимости архетипа ребенка в российской анимации.

Ключевые слова: архетип ребенка, российская массовая культура, кино, анимация, код.

Для цитирования: Злотникова Т.С., Горохова О.В. Отечественная анимация в модусе архетипа ребенка // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 160—166.

Вменяющемся, охваченном процессами глобализации, мире динамика вечного и преходящего имманентна самой скорости жизни. Самое молодое и, как принято считать, самое динамичное из возникших в последние столетия искусств — кино — в своей динамичности испытывает потребность в опоре и фундаменте. Такой опорой мы видим архетипическую культурную традицию, позволяющую бесконечно варьировать нюансы общечеловеческих образов.

* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 14-18-01833 «Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс»).

Рассматривая особый бинарный феномен: российское, вырастающее из советского, кино и ребенок, причем не ребенок-персонаж, а — ребенок-образ, ребенок-метафора, ребенок-архетип, мы имеем в виду российское кино в его, казалось бы, самой «детской», на деле же и философски содержательной, и технологически сложной ипостаси — кино анимационное. Таков интерес нашего исследования, актуальность которого носит глубинно-культурологический характер. Отметим, что изучая архетип ребенка в массовой культуре, мы обратились к опыту анимационного кино, очевидно воплощающего этот архетип в художественно-образной структуре, но ни в коей мере не изучаем ребенка-зрителя. Поэтому речь далее пойдет не о «кино для детей», а о кино, построенном на архетипических основаниях, прежде всего, на архетипе ребенка.

Некоторое время назад нами было проведено социокультурное исследование, посвященное саморефлексии обычных жителей современной России (социокультурный опрос) и ведущих деятелей искусства, режиссеров, руководителей вузов искусства и культуры. Перед взрослыми респондентами был поставлен вопрос: *«Мультфильмы — любимый культурный феномен? Если да, назовите, пожалуйста, те, что можно с удовольствием пересматривать»*. Из 200 респондентов опроса, жителей крупных российских провинциальных городов и пользователей Internet, 83,5% ответили на вопрос положительно. Наиболее популярными оказались отечественные мультфильмы советского периода — «Ну, погоди!», «Винни-Пух», «Каникулы в Простоквашино», «Ежик в тумане», «Жил-был пес», «Малыш и Карлсон», «Кот Леопольд», лишь один принадлежит нашей современности — это «Маша и медведь». В беседах с деятелями искусства (возрастной интервал 42–69 лет) наиболее часто, с ласковыми улыбками и мечтательными интонациями, назывались «Винни-Пух» и «Ежик в тумане», профессионалы упоминали режиссеров Г. Бардина и А. Петрова (имея в виду их работы последнего времени), не фигурировавших на первых местах в опросе. Так сведения, полученные в результате эмпирического исследования пристрастий и приоритетов в сфере отечественной мультипликации, обратили наше внимание к проблеме «массовая культура и архетип ребенка» в аспекте осмысления и непосредственного образного воплощения этого архетипа в мультипликации.

Проблема нашего исследования в разных аспектах затрагивалась неоднократно, в частности, на страницах журнала «Обсерватория культуры»: это издание уже более десяти лет назад коснулось специфики массовой культуры как глобального явления [1] и попытки рассмотрения отдельных сфер культуры через призму архетипичности [2]. В свою

очередь, в основу нашей работы положено впервые обоснованное нами представление о наличии именно в российской массовой культуре системы кодов, среди которых есть универсальные и специфические [3, 4]. Мы интегрируем в своей работе понимание архетипа как универсального кода российской массовой культуры, выведенное нами ранее, и анализ двух самостоятельных, но тесно связанных культурных сфер — кино (внимание к нему естественно в 2016 году, который является Годом российского кино) и детства.

АРХЕТИП РЕБЕНКА И ЕГО СТАТУС УНИВЕРСАЛЬНОГО КОДА МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Детский архетип, или архетип ребенка, К. Юнг связывал с динамикой роста человека, как и человечества в филогенезе. Так, существенно для нашего дальнейшего рассмотрения детского архетипа на кинематографическом, причем чаще всего сказочном материале, то, что именно в мотивах сказок, например, в мотиве инфантильного страха ночи, Юнг видел корни архетипа ребенка [5, с. 138]. «Подобно тому, как детская сказка является филогенетическим повторением древней религии ночи, так и детский страх является филогенетическим повторением психологии первобытного человека...» [5, с. 139]. Для *детского архетипа*, по Юнгу, характерна утрата нежных связей — теряется «незаменимое чувство непосредственной связи и единства с родителями» [5, с. 143]. Потребность ребенка в разрыве связей ошутима масскультовской системой: если у элитарного О. Уайльда «звездный мальчик» был одинок в силу бесчеловечного эгоизма и высокомерия, то в массовом американском рождественском опусе «Один дома» суетливая и примитивная семейка сама то и дело «теряет» нестандартного живостью характера и чуткостью «малыша». Реальность сурова — «вторжение мира в туман детства уничтожает бессознательное единство с родителями», а если какой-нибудь ребенок «чересчур поддается своему бессознательному и становится слишком простодушным, закон и общество быстро приводят его в сознание» [5, с. 144]. В приведенной мысли Юнга, пусть и данной в русском переводе, присутствуют важные слова: «туман детства». Отметим их как значимую семантическую детерминанту, которую следует помнить при анализе воплощения детского архетипа в фильме «Ежик в тумане» (туман детства — сладкая и таинственно-инфантильная субстанция, скрывающая опасности и придающая мягкость очертаниям недружелюбного и подчас опасного мира).

Странно и грустно, с психологической и нравственной точки зрения, выглядит ребенок в архетипическом модусе Юнга: это либо «младенец-сирота», либо «бог-младенец» [6, с. 47]. С обыденной точки зрения, это — одинокое существо, оставившее за гранью своей жизни взрослых, отца и/или мать, либо оставленное ими. Это не противоречит тому, что в других суждениях Юнга родитель не только фигурирует, но даже обсуждается как возможный субъект инцеста, правда, в полемике с З. Фрейдом [5, с. 139]. Важно отметить и то, что архетип ребенка в версии Юнга существует не только в контексте распространенной в фольклоре «сиротской судьбы», но в контексте «жизни космоса», то есть в масштабе, далеко выходящем за рамки единичности обыденного детского опыта [6, с. 60].

Применительно к художественной, в частности, кинематографической практике чрезвычайно важным оказывается вскользь высказанное суждение Юнга об источнике и специфической образности появления ребенка как архетипа. Мы имеем в виду упоминание младенца, который развивается из «хтонических животных, например, крокодилов, драконов, змей или обезьян. Иногда ребенок появляется в чашечке цветка или из золотого яйца, или как центр мандалы. <...> Мотив младенца исключительно разнообразен и принимает самые разнообразные формы, как, например, форма драгоценного камня, жемчужины, цветка, чаши, золотого яйца, четверицы, золотого мяча» [6, с. 95].

Наконец, важно (хотя далеко не всегда именно в этом смысле востребовано кинематографом, особенно теми произведениями, которые несут привычный для массового сознания модус вечной, непреодолимой и необходимой инфантильности) рассуждение Юнга о том, что «одна из существенных черт мотива младенца — это ее будущность. Младенец — это возможное будущее, <...> “младенец” мостит дорогу к будущему изменению личности» [6, с. 100–101]. Опыт кинематографа дает иную трактовку юнгианской идеи, подчеркивая страстное нежелание меняться, взрослеть, развиваться и, напротив, острую и даже болезненную потребность оставаться в прежнем качестве, цветке, зерне, чаше...

В России, как и предшествовавшем ей СССР, детский архетип не имеет отчетливо национально-ментального дискурса. Мы знаем иные в национально-ментальном отношении образцы воплощения архетипа ребенка. Прежде всего, это традиция европейская. Одиночество ребенка, его потребность в понимании или хотя бы внимании породила в XX в. своеобразный архетип одинокого, душевно хрупкого, обаятельного — почему-то обязательно мальчика: Малыш с его мечтой о собаке и готовностью душевно прилепиться к толстому наглому, но никуда от него не убегаящему и не поучающему его Карл-

сону у А. Линдгрена; дядя Федор с его безумной компанией в виде страдающего манией величия кота Матроскина и забитого «маленького человека», пса Шарика, которые разделяют его добровольное изгнание в деревне Простоквашино, пока эмансипированная мама поет «в телевизоре», а подкаблучник-папа торгуется с нею по поводу права ребенка завести дома какое-нибудь животное — у Э. Успенского. В русской традиции девочек-страдалиц нет; попробовала одна для себя лично найти душевную теплоту в мире, да и та — Лолита. Да и в европейской — лишь сорвиголова Пеппи Длинный Чулок.

В то же время распространенность архетипа ребенка и популярность все новых персонажей-детей имеет внятное культурно-семантическое и социально-психологическое объяснение.

Момент идентификации в высшей степени характерен для массовой культуры. Для сравнения отметим: в романах о чудо-мальчике, Гарри Поттере, еще недавно чрезвычайно популярных у детей и подростков всего мира и их родителей и учителей, последовательно утверждается и достойно демонстрируется принцип добропорядочности, пусть и устаревшей. Думается, не случайно и не мимоходом в «Гарри Поттере и кубке огня» возникает фраза, вовсе не детская и не сказочная: «Порядочными людьми легко манипулировать». А ведь манипуляция — центральное действие массовой культуры по отношению к личности.

Британский волшебник Гарри Поттер стал объектом внимания и симпатии российского читателя, а затем и зрителя, в силу своих интернациональных свойств, предъявленных в исследовании З. Фрейда и опирающихся на юнгианскую архетипичность. Можно считать, что Гарри в полной мере архетипичен, мальчик в очках и с непослушным темным ежиком волос — надежда на радость и чудо, живущая в жестокой обыденности учебных занятий и интриг.

Вряд ли Д. Роллинг читала книгу В. Троттера о стадном инстинкте, — книгу, перед которой благоговел Фрейд. Напомним, что, основываясь на идеях своего предшественника, Фрейд писал о страхе оставленного наедине маленького ребенка [7], который, по мысли психоаналитика, поневоле отождествляет себя с другими детьми, в силу чего формируется чувство общности, «получающее затем дальнейшее развитие в школе». Потребность в равенстве, тяга к справедливости, болезненная ревность при появлении «любимчиков» (дома — младших детей, в школе — более успешных или пользующихся чьим-то специальным покровительством) — вот те особенности детской и принципиально близкой к ней массовой психологии, которые отмечал Фрейд. Перечисляя же людей, наиболее близких любому человеку массы/ребенку, Фрейд называл наряду с прямыми родственниками учителя и врача. Наконец, он отмечал тяготение «челове-

ка массы» к стабильности традиций, регулирующих отношения в массе, и к наличию подразделений, «выражающихся в специализации и дифференциации работы каждого человека» [7].

Кинематограф — искусство столь же массовое (как не вспомнить ленинское «из всех искусств для нас важнейшим является кино»), сколь и избирательно воздействующее, — присвоило детский архетип и эксплуатирует его как во множестве косвенных версий, где представлены ребячество и инфантильность взрослых (всевозможные и многочисленные зарубежные и советские/российские «Римские каникулы», «Укрощение строптивого», «Девчата», «Приключения Шурика», «Кин-дза-дза»), так и в версиях прямых («Золушки», «Алисы», девочки и мальчики, включая относительно недавно вошедшую в зрительский опыт девочку Машу — «Маша и медведь»).

Мультипликация, она же в современной терминологии анимация, казалось бы, всеми естественными условиями своих сценарных и визуальных практик «приговорена» к воплощению архетипа ребенка, что, впрочем, делает последовательно и успешно. Но именно в ней мы видим дихотомические процессы, связанные, с одной стороны, с реализацией тонких и сложных нравственно-эстетических интенций, с другой стороны, с попыткой формирования зрительской аудитории, столь же всеядной и простодушной, как уже сформировавшаяся аудитория комиксов или простейших электронных игрушек.

Вероятно, одним из самых очевидных свидетельств особого уровня работы отечественной анимации с архетипами, причем не только с архетипом ребенка, следует считать единственный за много лет российский «Оскар», полученный ярославским аниматором А. Петровым. Напомним, приз был получен за фильм «Старик и море», поэтому мы и сказали о работе с разными архетипами. Однако такие произведения режиссера-художника, как снятая еще в советской стране «Корова» или уже российская «Моя любовь» — прямое (по смыслу) и изысканно-сложное (по образному ряду) воплощение архетипа ребенка: не инфантильно-эфемерного, но живого и нежного, ясного и осязаемого существа, подвижного и обаятельного, почти гармоничного, если не считать органической угловатости, подчеркиваемой особыми приемами порождения пластики, цвета, мизансцен. В версии А. Петрова появляется, как сказал бы К. Юнг, «бог-младенец», причем такой младенец, у которого — что особенно редко в анимации — есть будущее. Также будущее есть и у «младенца-сироты», постоянно взыскующего понимания и любви в лентах Г. Бардина, который относительно недавно представил в одноименном фильме Гадкого утенка, архетипически завершённый образец «ребенка».

КОЛЮЧИЕ И СТРАННЫЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АРХЕТИПА РЕБЕНКА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ КЛАССИКЕ

Векторы актуализации и трансформации архетипа ребенка в отечественной анимации можно проследить на примере двух мультфильмов, один из которых является своеобразным ремейком хронологически первого: «Ежик в тумане» Юрия Норштейна (1975) и «Ежик в туманности» студии «Петербург» (2007).

Сценарной основой фильма Юрия Норштейна стала одноименная сказка Сергея Козлова, достаточно сложная с кинематографической точки зрения: если раскладывать ее на сюжетно-цветовые партитуры, то окажется, что она черно-белая, без динамичного сюжета, внешне в ней почти ничего не происходит, вся история состоит из сумрака, тумана и очарованного созерцания. В интерпретации режиссера сказка наполняется архетипическими смыслами, аллюзиями, образами, ключевым из которых становится архетип ребенка, воплощенный в главном персонаже — Ежике.

Туман в мультфильме является знаком детского ощущения мира, таящего в себе доброжелательность (образы рыбы и собаки, помогающих Ежику) и опасность (образы совы и летучих мышей), поражающего неожиданными открытиями (дерево), привлекающего и пугающего своей зыбкостью и огромностью.

Туман можно трактовать двояко. С одной стороны, это объективное природное явление, окрашенное, правда, мистическими свойствами. Мир тумана — это уже немного другой мир, каждая деталь которого максимально увеличена и выделена. То, на что мы не обращаем внимания в привычной дневной реальности, — упавший лист, улитка, светлячок, — становится значительным и обретает символический, сакральный смысл. Туман обладает функциями трикстера: он постоянно играет с персонажем, как будто неожиданно подбрасывая ему символические предметы-подсказки.

С другой стороны, туман — это субъективное явление, мир бессознательного, сновидения, в котором обострены все чувства (так, Ежик спиной ощущает присутствие дерева) и в котором все возможно — даже неизвестно откуда оказавшийся в лесу тяжело дышащий слон.

Мультфильм Ю. Норштейна можно интерпретировать как мифологическую систему, в которой функционируют такие персонажи-типы, как друг (Медвежонок), помощник (собака), хранитель и медиатор (рыба), трикстер (сова) и темные демонические силы или инвариант чудовища (летучие

мышь). Эта система наполнена символическими образами-знаками: например, дуб (мировое древо) и колодец. Ежика можно определить как героя, качествами которого часто наделяется в сказках архетип ребенка. Его привычный топос — природный мир (лес), из которого он однажды спускается в инобытие (туман) ради мечты, воплощенной красоты, совершенной сущности, материализованной в образе белой лошади.

Путь Ежика аналогичен путешествию мифологического героя в подземный мир, в царство мертвых, с целью познать тайну жизни и смерти или вызволить оттуда свою мечту и любовь. Выход из таинственного и сакрального пространства тумана — река, которая переносит Ежика на берег — в обыденную реальность, в уютный мир его друга Медвежонка, где есть дом и теплый очаг.

Фильм Ю. Норштейна раскрывает бытийное, онтологическое содержание архетипа ребенка.

КРУГЛЫЕ И ПРОСТЫЕ: ЭВОЛЮЦИЯ АРХЕТИПА РЕБЕНКА В АКТУАЛЬНОМ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ

Кommerческий анимационный проект «Смешарики», который существует уже более 10 лет и поддерживается Министерством культуры РФ, одобряется учеными-психологами, имеет существенное общественное признание и популярен у публики. Так, в 2009 г. на ежегодном вручении государственных премий «Смешарики» (в лице своих создателей — культуролога А. Прохорова, художника С. Шайхиурова и дизайнера И. Попова) получили три премии, наравне с известными академиками, изобретателями и общественными деятелями. Нам представляется характерным для массовой культуры путь трансформации архетипа ребенка в этом проекте — движение к простоте и однозначности визуального, а также ментального воплощения.

Герои проекта — зооморфные существа, что было бы вполне привычным для анимации, излюбленными персонажами которой являются животные. Однако смешариков лишь условно можно назвать животными, так как они одной формы и одного размера. Визуальную основу персонажей составляет круг — и само название проекта имплицитно включает в себя именно такую коннотацию: «смешные шарики». Круглая конструкция персонажей отсылает нас не только к отечественной анимационной классике («Винни-Пух» Ф. Хитрука, «Чебурашка» Р. Качанова), но прежде всего к Уолту Диснею и его «брендовому» мульт-продукту Микки

Маусу, с его шарообразными формами и тщательно просчитанными детскими пропорциями (в частности, крупная по отношению к туловищу голова).

Создатели «Смешариков» разработали еще более простую и унифицированную модель: к цветному кругу-колобку, в зависимости от конкретных функций персонажа, добавляются дифференцирующие детали — рожки-ножки-ушки-носы. Различить зоологическую принадлежность персонажей помогают имена, в уменьшительной форме которых можно угадать название вида: Лосяш, Ежик, Совунья, Пин, Карыч, Бараш.

Каждый герой-смешарик обладает своим характером и своими увлечениями, что дает ребенку возможность идентифицировать себя с одним из них или выбрать любимого персонажа. Несмотря на то, что визуально возраст героев не дифференцирован, в фильме можно четко выделить старшее и младшее поколения.

В гендерном отношении в сериале представлены только два женских персонажа (Нюша и Совунья), которые эксплицируют две возрастные модели женственности. В Совунье выражена так называемая «материнская» женственность: она — заботливая хозяйка, любящая варить варенье и готовая обогреть, успокоить и вылечить любого попавшего в беду. Нюша воплощает девическую и в духе времени — гламурную женственность: она любит красиво выглядеть и мечтает о принце.

Хронотоп мифологического мира смешариков достаточно уютен и отчасти напоминает хронотоп «Винни-Пуха»: пространство — сказочный лес, в котором разбросаны домики героев; время — чаще всего лето или зима. У каждого персонажа есть свой дом-микромир, атрибуты которого несут семантическую функцию и подчеркивают черты характера и увлечения хозяина. Так, в доме Нюши из знаковых деталей — постер с колобком-певцом, у которого прическа Элвиса Пресли, и часы в форме цветка, с часовыми стрелками в виде сердечек. У Лосяша — стеллажи с книгами, автором многих из них является он сам (причем у образованного взрослого при виде этих книг может возникнуть вполне обоснованная ассоциация с А.Ф. Лосевым).

Визуально образный мир смешариков не только воплощает элементы архетипа ребенка, но и ориентирован на восприятие дошкольников, которое мгновенно захватывается простотой и узнаваемостью форм и аттрактивно ярким, как конфетная этикетка, колоритом. Но можно предположить, что «Смешарики», с их пластической минимизированностью и отсутствием полутонов и цветовых нюансов, если и не вредны для полноценного психоэмоционального развития маленьких зрителей (хотя и это возможно), то, по крайней мере, не способствуют адекватному развитию зрительных функций и эстетического вкуса ребенка.

Формально на проблемном уровне проект стремится функционировать по принципу «развивающей драматургии», актуализируя не только познавательный терминологический материал (клонирование, биологические часы, магнетизм), но и сложные философские и эстетические категории (красота, реальность, смысл жизни, справедливость, одиночество). *Фактически* актуализация этих категорий осуществляется на поверхностном — не повышающем, а упрощающем до буквальности — уровне, ориентированном не просто на дошкольное-детское, а на «пожизненно» инфантильное, что составляет принципиальную и общепризнанную основу массовой культуры, восприятие.

Так, мультфильм «Смысл жизни», поднимающий сложную и неоднозначную философскую проблему, приводит детей к выводу, что «смысл этой кровати — чтобы я на ней спал», «смысл этого бульона — чтобы я его ел», а смысл жизни — это некая «кузінатра», путь к которой — по заснеженной пустыне, над пропастью — представляется каким-то ненужным и неоправданным. В угоду массовому сознанию он предстает как нечто мрачное, непонятное и неприятное, вряд ли заслуживающее того, чтобы жизнь проживалась в его поисках. Принятие такого посыла детьми закономерно формирует в них потребительский, инфантильный подход к жизни, смысл которой заключается в комфорте, в отсутствии проблем и лишних размышлений и поисков.

«Смешарики» ориентированы в большей степени на комедию, что обусловлено визуальной конструкцией персонажей и драматургией характеров. Сложно представить в искусственно ярком и солнечном мире, в котором живут эти веселые и легкомысленные зооморфные колобки, драматические события и отношения, тонкие нюансы переживаний. Это вполне соответствует позитивной концепции сериала, настраивающей ребенка на жизнерадостное и оптимистичное восприятие мира, но, в то же время, лишает восприятие эмоциональной гибкости и глубины.

ИНТЕГРАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКОГО И МАССКУЛЬТОВСКОГО В РОССИЙСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

В 2007 г. в рамках проекта «Смешарики» был снят ремейк «Ежик в туманности». Пародийно измененное название мультфильма подражает и пародийный контекст переосмысления сюжета и образной структуры «Ежика в тумане». Прежде всего, фильмы различаются визуально — цветом, ритмом, стилистикой, композицией персо-

нажей. В новой версии Ежик выглядит так же, как и любой смешарик, — круглой формы, насыщенно яркий, «монстрообразный», а в рассматриваемой нами серии он в скафандре и с игрушечным пистолетом.

Туман в новой версии («туманность») — это искусственный пар, выпущенный из механического устройства в слишком большом количестве и симулятивно воспроизводящий естественное природное явление. Ежик оказывается в нем не по своей воле, не из детского любопытства или жажды познания: он заброшен туда по ошибке.

Природный мир для героя теряет целостность: он лишен запахов, в нем искажены звуки и формы, — так как Ежик воспринимает его через скафандр. У персонажа-смешарика нет той тонкой сенсорной связи с миром, какой обладает герой норштейновского фильма. А потому окружающее пространство, которое ощущается как непривычное и чужое, заведомо опасно. Любой новый объект — лягушку, падающий лист — Ежик встречает наставленным на него пистолетом. Даже величественный дуб — опора мира, место силы, мировое древо — не вызывает у героя восхищения: Ежик смотрит на него с усталостью и равнодушием.

Образный ряд мифологической системы тумана/бессознательного фокусируется в единственном персонаже, совмещающем черты трикстера, чудовища и помощника — металлическом чудовище-колобке, на двух ногах и с четырьмя руками. Визуальная мифология этого персонажа — розовый фартук, чепчик, ослепительная «голливудская» улыбка — иронично отсылает нас к образу няни, получившему разнообразную актуализацию и в детской классике (Мэри Поппинс, домоправительница из «Карлсона, который живет на крыше»), и в американских фильмах и шоу. Фактически путешествие Ежика становится поиском спасения от этого механического чудовища, преследующего его в тумане.

Мир тумана из зыбкого, пугающего, но одновременно прекрасного и притягательного сновидения превращается в бессмысленный и утомительный кошмар. В фильме Ю. Норштейна путь главного героя имеет конкретную цель — постижение таинственного и священного мира, поиск дружбы с ним через постоянное преодоление собственного страха. В новой интерпретации Ежик подчиняется страху, не пытаясь его преодолеть.

Архетип ребенка в современной массовой культуре находит новую актуализацию, наводящую на тревожные мысли: перед нами уже не юнгианский возвышенный младенец-бог, даже не робкий и милый младенец-сирота, не герой-странник, мечтатель, исследователь, путешествующий по миру с узелком, в котором лежит банка малинового варенья для друга, а пародийный боец в скафандре и с пистолетом, насмотревшийся боевиков и «косми-

ческих» фильмов, переигравший в компьютерные игры; не полный любопытства и радости от встречи с миром ребенок (воплощение архетипа), но существо флегматичное, напуганное и равнодушное (воплощение взрослых «комплексов»).

Список источников

1. Разлогов К.Э. Глобальная массовая культура и культурное разнообразие // Обсерватория культуры. 2004. № 1. С. 28–31.
2. Новикова А.А. Архетипические герои на ТВ // Обсерватория культуры. 2009. № 5. С. 54–60.
3. Злотникова Т.С., Киященко Л.П., Новиков М.В. Текст и контекст массовой культуры: российский дискурс //

Ярославский педагогический вестник. 2015. № 1. С. 21–27.

4. Коды массовой культуры: российский дискурс : коллективная монография / под науч. ред. Т.С. Злотниковой, Т.И. Ерохиной. Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. 240 с.
5. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. Москва : Прогресс : Универс, 1996. 329 с.
6. Юнг К.-Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
7. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // «Я» и «Оно»: Труды разных лет : в 2 кн. Тбилиси : Мерани, 1991. Кн. 1. 396 с.

YEAR OF RUSSIAN CINEMA

T.S. ZLOTNIKOVA, O.V. GOROKHOVA

RUSSIAN ANIMATION IN THE MODUS OF CHILD'S ARCHETYPE

The relevance of the problem is determined by the immanent dynamics of the eternal and the transient (the archetype and new cultural forms emerging in the art of cinema), the value of archetype as a universal code of the Russian popular culture. Novelty of the research is determined by the correlation of the child's archetype with the classic Russian/Soviet animation (by the directors: Yu. Norstein, A. Petrov, G. Bardin) and with the new TV-projects of the popular culture ("Smeshariki", 2007). The binary phenomenon is considered: the Russian cinematography and the child (as an image, metaphor, archetype). The material for the study is chosen according to the results of the interviews, obtained by the authors of the article, with the leading figures of the Russian culture and the socio-cultural research which demonstrates the level of recognition of cartoons as a significant cultural experience (200 of the respondents, almost 90%). The authors emphasize the prevalence of the child's archetype in the modern culture and propose a cultural-semantic and socio-psychological explanation of the archetype's significance in the Russian animation.

Key words: child's archetype, Russian popular culture, cinematography, animation, code.

Citation: Zlotnikova T.S., Gorokhova O.V. Russian Animation in the Modus of Child's Archetype, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 160–166.

About authors

Tatiana Semenovna Zlotnikova,
K.D. Ushinsky Yaroslavl State Pedagogical University,
Professor of the Department of Culturology,

Doctor of Arts, Honored Science Worker of the Russian Federation

e-mail: zlotnts@rambler.ru
108 Respublikanskaya St.,
Yaroslavl, 150000, Russia

Olesya Viktorovna Gorokhova,

Yaroslavl Children's Art School №1,
Deputy Director, Candidate of Culturology
e-mail: olevia1@rambler.ru
1 Gorodskoy Val St.,
Yaroslavl, 150049, Russia

Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Humanities (project no. 14-18-01833 "Text and Context of the Popular Culture: the Russian Discourse").

References *

1. Razlogov K. The global popular culture and cultural diversity, *Observatory of Culture*, 2004, no. 1, pp. 28–31 (in Russ).
2. Novikova A. The archaic heroes at the TV, *Observatory of Culture*, 2009, no 5, pp. 54–60 (in Russ).
3. Zlotnikova T., Kiyashchenko L., Novikov M. Text and context of popular culture: the Russian discourse, *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, 2015, no. 1, pp. 21–27 (in Russ).
4. Zlotnikova T., Erochina T. (eds.) *Popular culture codes: the Russian discourse : collective monograph*. Yaroslavl, YSPU Publ., 2015, 240 p. (in Russ).
5. Jung C.-G. The Problems of soul of our time. Moscow, Progress Publ., Univers Publ., 1996, 329 p. (in Russ).
6. Jung K.-G. *Soul and myth. Six archetypes*. Kiev, State library of Ukraine for youth Publ., 1996, 384 p. (in Russ).
7. Freud Z. Mass psychology and the analysis human "Ego", "Ego" and "It": *Works of different years : in 2 b*. Tbilis, Merani, 1991, b. 1, 396 p. (in Russ).

* References are translated by the authors of the article.

И.Г. ХАНГЕЛЬДИЕВА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОПРОДУКЦИОНИЗМ, АРЕНДА И ЛИЗИНГ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Собраться вместе — это начало. Остаться вместе — это прогресс. Работать вместе — это успех.

Пословица

Богатство состоит в пользовании, а не в праве собственности.

Аристотель

Ирина Георгиевна Хангельдиева,

Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет педагогического образования,
кафедра истории и философии образования,
профессор, доктор философских наук
Ленинские горы ул., д. 1, стр. 52, Москва, 119991, Россия

Международный университет в Москве,
факультет «Предпринимательство в культуре», декан,
кафедра прикладной культурологии
и социокультурного менеджмента, заведующий кафедрой
Ленинградский пр., д. 17, Москва, 125040, Россия
e-mail: irkhang@gmail.com

Статья посвящена выявлению и анализу новых трендов, характеризующих развитие искусства XXI в. в условиях глобализации и кризисных явлений. Анализируются современные вызовы, порождаемые существующей макросредой в отношении современного элитарного сегмента искусства (классический и современный музыкальный театр, изобразительное искусство). Как ответ на рост разновекторной конкуренции элитарное искусство активно адаптирует и усваивает новые для себя формы и методы современных управленческих бизнес-технологий: копродукцию, аренду и лизинг. На конкретных примерах из практики музыкально-театрального и изобразительного искусства США, Европы и России демонстрирует-

ся позитивное влияние данных технологий. Копродукция, аренда и лизинг позволяют обеспечивать конкурентоспособность и устойчивость развития современного искусства.

Ключевые слова: исполнительские искусства, музыкальный театр, музыкальные фестивали, изобразительное искусство, глобализация, партнерство, интеграция, кооперация, рынок исполнительских искусств, арт-рынок, копродукция, аренда, лизинг, артотеки.

Для цитирования: Хангельдиева И.Г. Международный копродукционизм, аренда и лизинг в современном искусстве // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 167–174.

В традиционные представления об институциональных формах функционирования художественной культуры XXI в. внес значительные коррективы. В современных условиях функционирование искусства претерпевает ряд трансформаций, обусловленных новыми вызовами постиндустриального общества эпохи тотальной информатизации и глобализации. Изменения носят полифоничный и разновекторный характер. Для удовлетворения новых запросов в сфере культуры и искусства не хватает традиционных инструментов и институций, что побуждает различные художественно-эстетические практики активно искать и внедрять технологии, ранее характерные только для мира бизнеса.

В последние годы макроэкономические факторы, агрессивно воздействующие на все сферы жизнедеятельности, заставляют их представителей предприимчиво искать новые инструменты и механизмы для преодоления создавшихся трудностей, оптимизировать производство и минимизировать затраты. Духовное производство, к которому принято относить сферу культуры и искусства, в этом случае не является исключением. Рыночные отношения не могут быть обойдены в данном случае даже при наличии патерналистского типа культурной политики. Подобные обстоятельства стимулируют поиск нетрадиционных методов решения новых задач. К нетрадиционным методам сегодня можно отнести такие, как *копродукция, аренда и лизинг*.

Глобализация и копродукция. Известно, что процессы глобализации характеризуются двумя особенностями [1]. К ним относятся процессы интеграции и унификации. Если первую тенденцию в культуре чаще всего связывают с положительными моментами, то вторую — с негативными, так как унификация, как правило, трактуется как утрата своеобразия и самобытности. Попробуем посмотреть на процессы глобализации в контексте развития и функционирования современного исполнительского искусства, в первую очередь музыкального театра.

Во всем мире музыкальные театры всегда стремились сохранять свое индивидуальное лицо, уникальность и узнаваемость бренда, неотъемлемой частью которого в данном случае является особенность творческого почерка. Стремление к достижению подобных целей приводит театры к кардинальным изменениям в области стратегий развития, важнейшей частью становится их репертуарная политика. Если ранее театры старались разнообразить свою репертуарную афишу за счет новых спектаклей, в которые приглашали известных исполнителей, то теперь для этой же цели они объединяют усилия практически всего комплекса существующих художественно-творческих, организационно-управленческих, материально-технических, финансовых ресурсов нескольких театров.

В силу объективных причин постановка музыкальных спектаклей на ведущих сценах мира представляет собой дорогостоящий процесс. В деятельности известных и почитаемых музыкальных театров для экономии средств, обновления репертуара активно применяется международная кооперация, что ранее было менее распространено. Создать копродукционный спектакль, построенный на принципах партнерства, значительно дешевле, чем поставить его в отдельном театре с нуля. Рынок исполнительского искусства стал глобальным, и перемещение спектаклей со сцены на сцену, из стран в страну не вызывает проблем. Особенно это харак-

терно для европейских стран, где перемещение художественного продукта в рамках Евросоюза осуществляется значительно проще, устанавливаются новые алгоритмы и правила игры.

Обратимся специально к понятию *копродукции*. Заметим, что это явление ближе к бизнесу, чем к сфере культуры и искусства¹. Копродукция подразумевает совместное производство, совместную деятельность, совместное финансирование. Это не просто объединение усилий нескольких производителей, это еще и особого рода интеграция. В театральной практике копродукция — это объединение как минимум двух сторон, которые вовлечены в процесс создания и финансирования спектакля, при этом существенным моментом является то, что стороны выступают представителями разных организаций, иногда — разных стран.

Современный музыкальный театр поставлен в сложное конкурентное положение. Ему приходится бороться за свою целевую аудиторию как с традиционными соперниками, так и с вновь появившимися, которые ранее в социокультурной практике просто отсутствовали. Сегодня люди избалованы индустрией развлечений (телевидение, Интернет, видеоигры, кино, социальные сети, ночные клубы, спорт и др.). Для того чтобы быть конкурентоспособными, музыкальные театры должны создавать спектакли нового качества, учитывая все современные технологические достижения. Стоимость таких конкурентных спектаклей многократно возрастает.

Известные европейские музыкальные театры в год обновляют свою афишу примерно на половину, афиша театрального сезона содержит 9–12 спектаклей. Новизна репертуара — механизм удержания интереса существующей целевой аудитории и привлечения новой публики. Максимальный бюджет на новую постановку в европейских музыкальных театрах составляет около 700 тыс. евро [2]. Европейские театры не имеют достаточного финансирования для реализации масштабных творческих и технологических идей при постановке до шести новых спектаклей в год.

Подобная ситуация привела к тому, что около 30 лет назад в Европе и США стали появляться первые совместные постановки. Международная интеграция и кооперация — знак времени не только в бизнесе, но и в современном музыкальном театральном мире. Опираясь на принцип кооперации, мировые оперные театры имеют возможность экономить до 2/3 расходов на постановку новых спектаклей. Во многом это касается тех составляющих спектакля, которые не требуют своего воспроизводства для использования театрами-копродукционерами (сценография, декорации, костюмы, реквизит, световые партитуры и прочее оформление спектакля). Другими словами, идет расширение влияния

форм жизнедеятельности классического бизнеса на некоммерческую сферу исполнительских искусств, в частности на музыкальный театр.

Одним из ярких примеров, иллюстрирующих отмеченную тенденцию, является музыкальный проект под названием «Зимний путь» — современная аудиовизуальная интерпретация знаменитого вокального цикла Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера. Этот музыкальный проект является одним из рекордсменов по числу субъектов, объединивших свои усилия для его осуществления. На афише и в программках спектакля, показанного на фестивале «Нового Европейского театра» (NET) в 2014 г. в Москве, была представлена информация о том, что он является копродукцией более чем десятка участников-организаторов², творческая группа проекта также была международной.

Последние годы творческая копродукция привлекает внимание публики на разных сценах российских театров, в том числе нестоличных. Но в основном такие примеры можно обнаружить в репертуарных афишах театров Москвы и Санкт-Петербурга.

В Большом театре (ГАБТ) конец 2014 г. был ознаменован премьерой мирового бестселлера Дж. Верди «Риголетто»³, в 2015 г. прошла премьера оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама»⁴ в постановке легендарного режиссера Л. Додина. Оба спектакля являются ярчайшими примерами копродукции в европейском театральном деле, и оба спектакля ГАБТ взял в аренду и поставил на своей сцене. А. Гетман, заместитель генерального директора Большого театра, отмечает: «...символично, что две эти премьеры демонстрируют два ключевых подхода, используемых сегодня ведущими игроками европейского оперного рынка, — совместная постановка и аренда оперного спектакля» [2].

В Московском академическом музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко идет спектакль «Татьяна». Это балет Дж. Ноймайера по пушкинскому «Евгению Онегину» на музыку Л. Ауэрбах. На афише говорится, что спектакль — это копродукция Гамбургского балета и Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко.

Проблема копродукции в музыкальном театре актуальна, о чем свидетельствует конференция международной ассоциации «Опера Европы», проведенная осенью 2012 г. в Москве [3]. Основные дискуссии были посвящены вопросам копродукции. Конференция собрала цвет представителей европейских музыкальных театров.

Не только центральные столичные театры, но и театры менее известные и популярные или имеющие достаточно узкую целевую аудиторию, пытаются примерить на себя одежды копродукции. Так, можно вспомнить два спектакля из репертуарной

афиши 2012/2013 гг. «Театриума на Серпуховской» под руководством Терезы Дуровой, которые можно отнести к опытам копродукции⁵.

Подобное международное сотрудничество тесно связано еще с одной типичной бизнес-технологией, получающей в последнее время распространение в сфере искусства и культуры. Такой технологией сегодня стала аренда.

Аренда в сфере современного искусства.

В современных словарях под арендой понимается сдача чего-либо в наем. Аренда (от лат. *arrendare* — отдавать внаем) — форма имущественного договора, при которой собственность передается во временное владение и пользование (или только во временное пользование) арендатору за арендную плату. Плоды, продукция и доходы, полученные арендатором в результате использования арендованного имущества в соответствии с договором, являются его собственностью [4].

Привычнее слышать об аренде в отношении недвижимости или движимости. Но времена меняются, и сфера применения таких инструментов значительно расширяется. В сфере современного искусства появилась и закрепилась практика сдачи в аренду художественных произведений: изначально — изобразительного искусства, далее — исполнительского. Первое встречается гораздо чаще, второе только начинает набирать обороты. Обе практики позволяют расширить возможности современного художественного рынка, который можно дифференцировать на рынок исполнительского искусства и арт-рынок (оборот произведений изобразительного искусства). Аренда спектаклей связана с покупкой лицензии⁶ на право использования результатов интеллектуальной собственности. Это так называемые права, смежные с авторскими. В случае с музыкальными театрами лицензия позволяет стороннему театру, не имеющему отношения к созданию художественного продукта, перенести его на свою сцену на определенных условиях.

Результаты интеллектуальной собственности, например оперные и балетные спектакли, весьма часто становятся объектами творческой аренды. Причины подобных явлений в мире искусства могут быть как творческие, так и экономические. Трудно сказать, какие из них являются наиболее насущными, чаще озвучиваются экономические факторы, связанные с недофинансированием сектора культурных услуг. Но в последние годы все отчетливее слышны голоса в пользу нехватки оригинальных творческих идей. Думается, что названные причины идут параллельно, попеременно меняясь местами в разных обстоятельствах.

Создав спектакль на основе творческого, организационного и финансового взаимодействия, театры-владельцы на определенных условиях могут эксплуатировать данный спектакль сами, а при за-

просах со стороны — сдавать его в аренду по договору, получая дополнительный доход.

Возникает закономерный вопрос: что же собственно передается во временное пользование, если спектакль трактуется в экономике культуры как художественная услуга? Часть специалистов по юриспруденции считают, что услугу арендовать нельзя. Особенностью услуги является специфика ее потребления. Что в случае с музыкальным спектаклем становится объектом арендных отношений? Можно с определенной долей уверенности предположить, что арендуется, прежде всего, художественная концепция спектакля и его уникальная художественная модель формы воплощения. Ее должны по выстроенной художественно-организационной матрице перенести на сцену некоего театра, который по договору должен соблюсти все требования авторских прав. Театр получает овеществленную часть модели спектакля без исполнителей. Все атрибуты спектакля данной художественной модели берутся в аренду. Перенос спектакля на сцену арендатора, как правило, осуществляет небольшая творческая группа во главе с основными постановщиками или их представителями (хореографами, режиссером и пр.). С точки зрения технологии перенос оригинальной модели спектакля возможен при соблюдении унификации требований, которые обеспечивают в данном контексте, образно говоря, тиражирование спектакля на новой сцене и максимально приближают его к оригиналу. И в этом смысле унификация может и должна восприниматься как положительное явление.

Покупка лицензии для арендного использования спектакля не дает никакой гарантии, что подобный спектакль, имевший успех в репертуаре театра-основателя, будет иметь такое же признание во всех последующих воплощениях на сценах театров копродукционеров, не говоря о версиях, воплощенных театрами-арендаторами. Бесспорно, сложностей возникает много, но с другой стороны — и сложностей достаточно.

Театр-арендатор за меньшие средства получает художественную модель первоклассного спектакля, который имел успех во всем мире за счет именитых постановщиков; театр-арендатор минимизирует свои расходы при переносе спектакля; расширяет репертуарную афишу театра, делая ее более привлекательной для своих целевых аудиторий; частично сокращает расходы на продвижение и на другие привычные опции сметы.

По свидетельству В. Урина, генерального директора ГАБТ, в 2013 г. часть средств попечителей была направлена на приобретение лицензий спектаклей «Дама с камелиями», «Дитя и волшебство», «Так поступают все», «Марко Спада», «Онегин» [5].

«Дама с камелиями» — большой сюжетный балет в трех действиях, созданный по мотивам

романа А. Дюма-сына. Музыкальная основа балета — музыка Ф. Шопена, хореография — Дж. Ноймайера. Известно, что «Дама с камелиями» имела феноменальный успех у публики и профессиональной критики, за 35 лет своего существования спектакль стал одним из самых востребованных балетов в мире, его танцевали лучшие танцовщики многих стран. Постановка присутствует в репертуаре Американского театра балета, Парижской оперы, Баварской государственной оперы, «Ла Скала» и других ведущих театров мира. Теперь «Дама с камелиями» — в афише Большого театра, можно только сожалеть, что это не случилось значительно раньше.

Постановка балета «Онегин» в хореографии Дж. Крэнко, является признанным шедевром. Премьера состоялась на основной сцене Большого театра летом 2013 года. Для реализации этого проекта переговоры со Штутгартским балетом как правообладателем наследия знаменитого хореографа велись четыре года. В проекте по переносу спектакля на сцену Большого театра участвовали представители Штутгартского балета — хранители наследия мастера.

И копродукцию, и аренду, имеющих амбивалентный характер, в практике музыкальных театров можно рассматривать как особые организационно-управленческие технологии. Общеизвестно, что технологии являются нейтральными по содержанию (смыслами их наделяют люди), они вырастают из целеполаганий. В искусстве эти технологии идут рядом с художественным творчеством, их главная задача — создать условия для того, чтобы блестящие замыслы и оригинальные образы получили столь же высокие художественные воплощения. В противном случае, если их применение будет преследовать только коммерческие цели, они не смогут удовлетворить художественно-эстетические потребности и запросы публики, способствующие росту популярности спектакля и театра в целом, что закономерно влияет на имидж и укрепление репутационного капитала театра.

Практика показывает, что европейские театры стремятся занять положение золотой середины, когда есть и художественность, и коммерческая составляющая — в удовлетворительном состоянии. Достичь такого результата весьма непросто, но общими усилиями вполне возможно.

Нельзя сказать, что механизм международной копродукции и аренды повсеместно используется в пространстве российского музыкального театра, но таких примеров сегодня уже достаточно. На известном российском театральном фестивале «Золотая маска» выделена специальная позиция — «Иностранные лицензионные постановки» в номинации «Лучший балетный спектакль». Есть открытые данные, по которым можно проследить динамику

с 2008 по 2014 год [6]. Общая тенденция свидетельствует о процессе, который набирает обороты и становится устойчивым: в 2008 г. — один спектакль, в 2014 — 8, со взлетом до 11 спектаклей в 2011 г.; всего за 7 лет данной практики было отобрано к показу 35 лицензионных спектаклей (в среднем за год — 5).

Лицензионные постановки зарубежных авторов занимают первую позицию в списке претендентов на получение «Золотой маски» в номинации «Лучший балетный спектакль» за семь последних лет работы фестиваля. Но это не означает, что в наших музыкальных театрах идут в основном такие постановки. Показательным в этом отношении является высказывание Б. Мездрича, который подчеркивал, что «позволить себе купить права на знаменитые иностранные постановки могут всего несколько оперных театров в стране: Большой, Мариинка, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, Михайловский, из региональных — Новосибирск, Екатеринбург, Пермь. Вот, пожалуй, и все» [6]. Западный алгоритм предоставления в аренду по лицензии спектаклей заинтересованным театрам хорошо отработан, практически это калька с бизнес-матрицы, статья получения театром-правообладателем дополнительного дохода.

Вернемся к проблемам изобразительного искусства в аспекте использования арендных отношений. С арендой произведений живописи можно столкнуться и в США, и в любой европейской стране. Не является исключением и Финляндия. В выставочном зале центра «Веркатехдас» г. Хааменлинна в начале 2000-х гг. можно было увидеть этикетки-ценники, которые висели под картинами, выставленными на продажу [7]. На одном ценнике — большая сумма, на другом — в 10 раз меньше. Первый ценник означает стоимость полотна, второй — стоимость месячной аренды. Художественное полотно можно не только приобрести в собственность, но и взять в аренду на различный срок, начиная с месяца. Стоимость аренды вполне доступна. Арендатор (любое юридическое или физическое лицо) имеет право по договору продлевать сроки пользования художественным произведением и, в конце концов, если полотно очень понравилось, выкупить (практически за счет внесенной арендной платы). В противном случае полотно должно быть возвращено владельцу выставочного зала, этим и завершаются договорные отношения. Практика показала, что подобная услуга была востребована и даже пользовалась в городе популярностью.

Таким образом, аренда в области изобразительного искусства — это передача во временное владение художественного произведения (живописного или декоративного полотна, графического изображения, скульптуры или какого-либо другого произведения изобразительного искусства)

за определенную плату и на определенный срок. Аренда является инструментом договорных экономических отношений, которые могут заключаться непосредственно с собственником или посредником. Художник подписывает договор с выставочным залом на определенных условиях и выставляет в нем свои работы, разрешив сдавать их в аренду. Он платит залу комиссию за посредничество, а при сдаче полотен в аренду получает определенный процент. На примере центра «Веркатехдас» можно познакомиться не только с инструментом классической аренды⁷ произведений изобразительного искусства, но и с лизингом.

Лизинг — это долгосрочная аренда с последующим возможным выкупом в собственность. Именно превращение объекта в собственность на определенных условиях является принципиальным отличием лизинга от аренды. Сегодня во многих сферах деятельности лизинг встречается достаточно часто. Существуют всевозможные определения этого понятия, делающие акцент на его различные стороны. Но в первую очередь лизинг — это долгосрочная аренда имущества с последующим правом выкупа, как уже было отмечено выше [8–11].

Лизинг в области изобразительного искусства — это передача художественного произведения в долгосрочное пользование с последующим его выкупом, что, собственно, и было проиллюстрировано на примере выставочного центра «Веркатехдас». Если подводить итог в отношении одного из подразделений этого центра, то, в строгом смысле слова, это структура, которая одновременно актуализировала собой несколько посреднических функций между художником и публикой — конечным потребителем (выставочная площадка; художественная галерея современного изобразительного искусства; художественный салон-магазин, имеющий право продажи произведений искусства; посредническую институцию типа артотеки, которая могла осуществлять договорные отношения аренды и лизинга).

Артотека представляет собой современную институцию, в которой собрана коллекция произведений искусства для сдачи на прокат широкой публике. Существует две версии происхождения этого слова. Первая версия: слово произошло от английского *art* («искусство») и древнегреческого *θήκη* («место хранения»). Вторая версия имеет чисто англоязычное происхождение: от словосочетания *art-to-take*, что переводится как «искусство займы» или «картины займы». Видимо, обе версии имеют право на существование, более того, их надо интегрировать. В первом случае артотека — это некое собрание, как библиотека, фототека, кинотека, картотека, но в этой ситуации у нее нет оснований на монетизацию своей деятельности. Артотека создана как относительно новая институция

арт-рынка, через которую осуществляется оборот художественных ценностей по принципу аренды и лизинга. Важной функцией артотеки является монетизация, а затем и капитализация деятельности. Лизинг — не просто долгосрочная аренда, а аренда, предусматривающая потенциально смену собственника.

В сфере культуры и искусства известны примеры использования простой аренды, когда во временное пользование передаются концертные площадки, театральные залы, кинотеатры, отдельные пространства музеев и другие объекты недвижимости, принадлежащие организациям культуры. Музеи предоставляют свои залы для проведения различных социокультурных акций, проектов, кинопоказов. Аренда культурных объектов недвижимости — явление очень распространенное. Аренда объектов под культурные мероприятия менее распространена, но сегодня этот процесс активизируется и в России.

Классическими предметами аренды в сфере культуры и искусства являются музыкальные инструменты. Их арендуют как отдельные исполнители, так и творческие коллективы. Имеется практика передачи во временное пользование уникальных музыкальных инструментов. Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве имеет коллекцию в высшей степени редких струнных музыкальных инструментов. Еще во времена СССР Музей им. М.И. Глинки предоставлял инструменты в безвозмездное пользование выдающимся музыкантам. Сегодня эта практика претерпевает кардинальные изменения. Существует строго прописанный механизм предоставления подобной услуги⁸.

Важно отметить, что российские музейные работники предпочитают не называть передачу музыкальных инструментов во временное пользование арендой, хотя по сути и процедуре эти действия должны быть названы так, исходя из значения этого термина. Такая позиция свидетельствует о том, что мировоззренчески представители нашего отечества еще не готовы оперировать рыночной терминологией, которая по существу не противоречит высоким ценностям искусства. Бизнес, открывший эти технологии и достаточно успешно использующий их для собственного развития, еще раз подсказывает сфере культуры и искусства возможные пути движения вперед. Их применение ни в коем случае не унижает роли и значения искусства, а может открыть новое дыхание для этой сферы. Данный вопрос в большей степени терминологический, чем сущностный.

Если раньше об аренде и лизинге художественных произведений задумывались мало, то сегодня это становится трендом. Известно, что инструментом аренды часто пользуются мировые музейные

бренды. Это может касаться межмузейной аренды. Договор заключается между музеями, т. е. между юридическими лицами. Так, в связи с празднованием 250-летия Государственного Эрмитажа Британский музей передал ему на временное хранение статую речного бога Иллисса из коллекции мраморных скульптур Парфенона.

Известны примеры, когда музеи — юридические лица брали полотна в аренду у коллекционеров или современных художников — частных лиц. Сегодня редкая тематическая выставка в музеях изобразительных искусств проходит без картин из частных собраний. Есть и другие примеры, когда музеи передают в аренду свои экспонаты частным лицам. Об этом пишет Н.П. Катина: «Предоставление музейных предметов в лизинг — одна из самых закрытых тем для обсуждения российских музеев. В европейских странах маленькими музеями практикуется сдача в аренду частным лицам музейных предметов. Например, каждый желающий может взять в аренду произведение искусств, хранящееся в запасниках Картинной галереи города Лидс в Англии. Стоит — недорого, 4 фунта стерлингов в месяц» [12]. Следует только уточнить, что лизинг в данном контексте автор понимает, как аренду, то есть договорные отношения, которые не завершаются выкупом художественного произведения.

В современном обществе возникла потребность у отдельных эстетически продвинутых групп, которые не носят статуса коллекционеров, к более тесному взаимодействию с искусством, в частности с его различными изобразительными формами. Представителям таких групп уже недостаточно получать эстетическое удовольствие от созерцания художественных произведений в выставочных и музейных залах. Они хотят иметь живописные работы, декоративные панно или графические листы в непосредственном доступе, находиться с ними в постоянном контакте. Однако для приобретения художественных полотен в собственность у них не хватает финансовых средств. Решить эту проблему призваны современные артотеки, о которых упоминалось выше. Исторически артотеки как инструмент аренды возникли в США во второй половине XIX века. Идея артотеки стала наиболее востребованной в 1960-е гг. в Европе, в тех странах, где искусство являлось особым приоритетом: в Голландии, Франции, Великобритании, Италии, Германии. Официальный статус артотеки получили именно в Германии.

В России подобных институций — единицы, они не носят самостоятельного статуса, а являются сопутствующей услугой частных или государственных организаций. Артотеки развиваются в России не столь активно, как в США или Европе. Но они уже появились, что радует. Первые артотеки в Рос-

сии принадлежат частным владельцам современного искусства (подробнее об артотеках см. [7]).

Россия, инкорпорируясь в мировое культурное пространство, примеряет на себя, пока еще робко, одежды общемировых трендов. Сегодня принципы кооперации, интеграции ресурсов, унификации отдельных аспектов деятельности для воплощения художественных идей получают актуализацию в разных проектах на международном и национальном уровнях. Однако подобный опыт еще не стал характерной чертой внутринациональной художественной практики, удаленной от столицы. Думается, что подобный эксперимент вполне способен привести к положительному результату и открыть дополнительные ресурсы, например, для активизации национального театрального процесса. Россия велика, в одной только Москве около 170 театров, чего нельзя сказать об артотеках. Продуктивные бизнес-технологии остаются для российской действительности еще неосвоенным ресурсом, ожидающим своего актора.

Примечания

- Музыкальный театр — искусство, основанное на синтезе различных средств выразительности. Когда на структурную сложность художественного целого (оперы или балета) накладываются дополнительные организационно-управленческие обременения, то получение желаемого в художественном плане результата во много раз усложняется.
- Для реализации проекта были объединены ресурсы: Фестиваля в Экс-ан-Провансе, Венских фестивальных недель, Голландского фестиваля, Линкольн-центра, Оперного театра Лилля, Фестиваля развлечений и искусств / Нижнесаксонские музыкальные дни (Ганновер), театров Люксембурга, Франции, Нидерландов, Австрии и др.
- Это совместная постановка Фестиваля в Экс-ан-Провансе, Рейнской национальной оперы (Страсбург), Театра де ла Моне (Бельгия), Большого театра Женевы и Большого театра России.
- Совместная постановка Парижской национальной оперы, Нидерландской оперы (Амстердам) и фестиваля «Флорентийский музыкальный май».
- Спектакль «Очень хрупкий» — совместная постановка итальянского режиссера Антонио Каталано с актерами театра; «Они поженились, и у них было много...» — копродукция «Театриума на Серпуховке» и компании Pour ainsi dire (Франция) в рамках проекта «Опыт европейского театра для детей в России».
- Лицензия — официальный документ, удостоверяющий право на ведение указанной в нем деятельности в течение установленного срока и условия ее осуществления. По сути, лицензия является разрешением на ведение некоторых видов деятельности.

⁷ Классическая аренда в изобразительном искусстве, основана на временном пользовании художественным произведением, как правило, с денежной компенсацией за предоставленную услугу. Иногда возможно возмещение не только денежными средствами, но и другими услугами.

⁸ См. Приказ Минкультуры РФ от 8 декабря 2009 г. № 842 «Об утверждении Единых правил организации формирования, учета, сохранения и использования музейных предметов и музейных коллекций, находящихся в музеях Российской Федерации».

Список источников

- Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма — ответы на глобализацию / пер. с нем. А. Григорьева, В. Седелника ; общ. ред. и послесл. А. Филиппова. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
- Гетман А. Создавать будущее вместе // Большой театр. 2015. № 1. С. 8.
- Конференция международной ассоциации «Опера Европы» впервые пройдет в России [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/opera/2327/> (дата обращения: 16.01.2016).
- Гражданский кодекс Российской Федерации. Статья 606. Договор аренды [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_9027/8e256230160d28d197e580c7b426efaffbb4e140/ (дата обращения: 16.01.2016).
- Урин В. Искусство привлекать деньги // Большой театр. 2014. № 8. С. 6–7.
- Огородникова А. «Золотая маска» или черный ящик? [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/zolotaya-mask-a-ili-chnyiy-yashhik/> (дата обращения: 16.01.2016).
- Хангельдиева И.Г. Аренда и лизинг в сфере культуры и искусства // Наука и бизнес: пути развития. 2015. № 5(47). С. 140–146.
- Газман В.Д. Финансовый лизинг и факторинг : учеб.-метод. пособие. Москва : Бизнес Элайнмент, 2008. 175 с.
- Громов С.А. Обеспечительная функция права собственности лизингодателя на предмет лизинга // Меры обеспечения и меры ответственности в гражданском праве : сб. ст. / рук. авт. кол. и отв. ред. М.А. Рожкова. Москва : Статут, 2010. С. 248–292.
- Егоров А.В. Лизинг: аренда или финансирование? // Вестник Высшего Арбитражного Суда Российской Федерации. 2012. № 3. С. 36–60.
- Хангельдиева И.Г. Творческие индустрии как феномен мировой реальности XXI века // Университетские чтения : сб. статей / редкол.: Л.П. Воронкова, В.И. Бажуков. Москва : МАКС Пресс, 2011. Вып. 21. С. 42–51.
- Катина Н.П. Динамика культурного продукта в современных музейных средах : дис. ... канд. культурологии. Москва, 2012. С. 63.

I.G. KHANGELDIEVA

INTERNATIONAL CO-PRODUCTION, RENT AND LEASING IN THE MODERN ART

The article is devoted to the identification and analysis of the new trends that characterize the development of art in the twenty-first century in the context of globalization and crisis. It analyzes the current challenges posed by the current Macromedia with respect to the elite segment of the modern art (classical and modern musical theater, visual arts). As a response to the increasing multidirectional competition, the elite art actively adapts and assimilates innovative forms and methods of the modern managerial business technologies: co-production, rent and leasing. Specific examples from the practical experience of musical theaters and visual arts of the USA, Europe, and Russia demonstrate the positive impact of these technologies. Co-production, rent and leasing ensure the competitiveness and sustainability of development of the modern art.

Key words: performing arts, musical theater, music festivals, fine arts, globalization, partnership, integration, cooperation, market of performing arts, art-market, co-production, rent, leasing, art-to-take.

Citation: Khangeldieva I.G. International Co-Production, Rent and Leasing in the Modern Art, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 167–174.

About author

Irina Georgievna Khangeldieva,

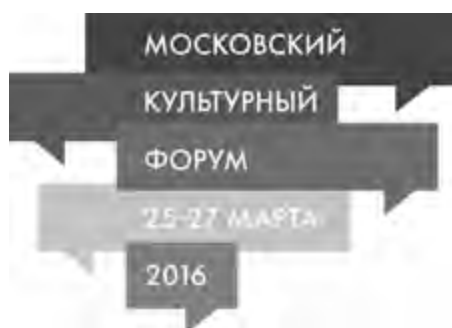
M.V. Lomonosov Moscow State University,
Faculty of Pedagogical Education,
Department of History and Philosophy of Education,
Professor, Doctor of Philosophical Sciences
1-52 Leninskiye Gory St.,
Moscow, 119991, Russia
International University in Moscow,
Dean of the Faculty of Arts Management,
Head of the Department of Applied Cultural Studies
and Sociocultural Management
17 Leningradsky Av.,
Moscow, 125040, Russia
e-mail: irkhang@gmail.com

References

1. Beck U. *Chto takoe globalizatsiya? Oshibki globalizma — otvety na globalizatsiyu* [What is Globalization? Errors of Globalism — the answers to the globalization*]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2001, 304 p. (in Russ.).
2. Hetman A. Sozdavat' budushchee vmeste [Creating the future together*], *Bol'shoi teatr* [Grand Theatre*], 2015, no. 1, p. 8.
3. Konferentsiya mezhdunarodnoi assotsiatsii "Opera Evropy" v pervye poidet v Rossii [The Conference of the International Association "European Opera" was first held in Russia]. Available at: <http://www.bolshoi.ru/about/press/articles/opera/2327/> (accessed 16.01.2016).
4. The Civil Code of the Russian Federation. Article 606. Lease Agreement (in Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_9027/8e256230160d28d197e580c7b426efaffbb4e140/ (accessed 16.01.2016).
5. Urin V. Iskusstvo privlekat' den'gi [Art to raise money*], *Bol'shoi teatr* [Grand Theatre*], 2014, no. 8, pp. 6–7.
6. Ogorodnikova A. "Zolotaya maska" ili chernyi yashchik? ["Golden Mask" or the black box?], *ClassicalMusicNews*. Ru. Available at: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/zolotaya-mask-a-ili-chnyiy-yashhik/> (accessed 16.01.2016).
7. Khangeldieva I.G. Arenda i lizing v sfere kul'tury i iskusstva [Rental and leasing in sphere of culture and art*], *Science and Business: Ways of Development*, 2015, no. 5 (47), pp. 140–146 (in Russ.).
8. Gazman V.D. *Finansovyi lizing i factoring* [Financial leasing and factoring*]. Moscow: Business Alignment Publ., 2008, 175 p.
9. Gromov S.A. Obespechitel'naya funktsiya prava sobstvennosti lizingodatela na predmet lizinga [Security functions lessor's right of ownership of the leased asset*], *Mery obespecheniya i mery otvetstvennosti v grazhdanskom prave* [Measures and measures to ensure accountability in the civil law*]. Moscow, Statut Publ., 2010, p. 248–292.
10. Egorov A.V. Lizing: arenda ili finansirovanie? [Leasing: leasing or financing?], *Vestnik Vysshego Arbitrazhnogo Suda Rossiiskoi Federatsii* [Herald of the Supreme Arbitration Court of the Russian Federation*], 2012, no. 3, p. 36–60.
11. Khangeldieva I.G. Tvorcheskie industrii kak fenomen mirovoi real'nosti 21 veka [Creative Industries as a phenomenon of the global reality of the XXI century*], *Universitetskie chteniya* [University Readings*]. Moscow, MAKSS Press, 2011, vol. 21, pp. 42–51.
12. Katina N.P. *Dinamika kul'turnogo produkta v sovremennykh muzeinykh sredakh* [The dynamics of the cultural product in the modern museum environments*], Cand. cult. stud. diss. Moscow, 2012, p. 63.

Titles marked with star (*) are translated by the author of the article.

СОБЫТИЕ



Московский культурный форум — 2016 (МКФ), организованный Департаментом культуры города Москвы, состоялся в Манеже с 25 по 27 марта.

МКФ представил современные учреждения культуры, органично вписывающиеся в инфраструктуру динамичной столицы благодаря новому подходу к своей работе. Посетители смогли увидеть инновационные решения из практики библиотек, музеев и других учреждений культуры, особенно в сфере IT и профессиональной подготовки кадров.

В программе форума и всей экспозиции были отражены 7 основных направлений деятельности подведомственных учреждений Департамента культуры города Москвы: театры, парки, библиотеки, кинотеатры, дома культуры, школы искусств и музеи.

Приветственную речь по случаю старта и Дня работника культуры произнесли Председатель Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации С.Е. Нарышкин и мэр Москвы С.С. Собянин.

Руководитель Департамента культуры города Москвы А.В. Кибовский, подводя итоги МКФ-2016, сообщил, что Московский культурный форум 2016 превзошел все ожидания: за три неполных дня его гостями стали 46 тыс. 200 человек.

По итогам всего Форума Манеж посетили 54 тыс. человек, прошло более 1300 мероприятий — в среднем по 30 каждый час. Программа Форума включила в себя 337 воркшопов и мастер-классов от подведомственных учреждений Департамента культуры города Москвы, было проведено 288 презентаций различных школ искусств и домов культуры, представлено 109 экспозиций и 82 выставки, организовано 73 лекции. В рамках форума особое внимание было уделено 47 специальным программам, посвящённым «Году кино» в России, среди которых закрытый показ фильма «Герои» и презентация проекта «Фильмы, которое меня изменили». А.В. Кибовский отметил, что за время МКФ только в библиотеки записались 3 тыс. 842 человека, а в дома культуры — 771 человек. Было выдано 8344 книги, продано 8 тыс. билетов в Доме музыки. В акции «Ночь театров», которая была открыта в рамках МКФ в Манеже, приняли 12 тыс. человек.

Судя по опросам, проведенным на полях Форума, он оказался интересен самым разным возрастным группам и понравился абсолютному большинству посетителей: 60% ответили, что МКФ-2016 им очень понравился, скорее понравился — еще 36%. Причем треть опрошенных ответили, что наиболее интересной частью Форума стали стенды культурных учреждений.

Заместитель руководителя Департамента культуры города Москвы В. Филиппов, прочитал для гостей МКФ лекцию «Социология городских праздников», основанную на данных Московского института социально-культурных программ. Презентация размещена на сайте <http://ялюблюмоскву.рф> в открытом доступе.

На МКФ был презентован широкой публике проект Кадрового центра Департамента культуры города Москвы — Портал вакансий в сфере культуры, за 3 дня работы сайта во время Форума на нем зарегистрировались и разместили свои резюме более 200 соискателей. Портал станет единственным на данный момент ресурсом, который позволяет консолидировать вакансии в культурной сфере города Москвы.

Подробнее о форуме: <http://ялюблюмоскву.рф>

УДК 316.73
ББК 71.045

В.В. НОВОСЕЛЬСКАЯ

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОХРАНЫ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РЕСПУБЛИКЕ КРЫМ

Вера (Арина) Вадимовна Новосельская,
Министерство культуры Республики Крым,
министр культуры,
кандидат педагогических наук
e-mail: mincult@rk.gov.ru
Кирова пр., д. 13, Симферополь,
Республика Крым, 295005, Россия

Крымский полуостров объединил в своих границах культурные традиции более 130 этнических образований. Исторический характер процесса формирования культуры Крыма привел к установлению в регионе диалогических взаимоотношений различных этносов, слиянию и принятию инокультурных традиций, стал причиной постепенной культурной диффузии и, как следствие, взаимопроникновения и взаимообогащения культур различных народов. Это послужило основой для развития уникальной идентичности крымчан и создания культурного наследия, находящегося на перекрестке культур, что создает соответствующие проблемы их сбережения. С одной стороны, диалог между культурами — уникальная характеристика, однако, с другой стороны, именно по причине этого диалога и взаимопроникновения культур,

подчас неразделимости культурных паттернов, затрудняется процесс выделения объектов, которые должны быть включены в список культурного наследия и охраняться как на государственном, так и на международном уровне.

Данная статья касается выше обозначенных вопросов и представляет собой комплексное изучение проблемы охраны культурного наследия в современных условиях ментальных трансформаций. Внимание сосредотачивается на идее о том, что сохранность прошлого является гарантией развития будущего. Исследование строится на основании последовательного рассмотрения проблем, связанных с изучением специфики охраны материального наследия и выделением объектов нематериального культурного наследия Крыма. По мнению автора, особое внимание следует уделить проблеме деполитизации охраны культурного наследия в Республике Крым. Это особенно актуально в условиях, связанных с соответствующими инициативами международного сообщества, вызванными вхождением Республики Крым в состав Российской Федерации, а также с обеспечением поддержки исчезающих этносов — в частности, караимов и крымчаков, чьи культуры рассматриваются как уникальные самобытные образования крымского полуострова.

Ключевые слова: культура, материальное и нематериальное культурное наследие, Республика Крым, охрана культурного наследия, диалог культур, караимы, крымчаки.

Для цитирования: Новосельская В.В. Современные проблемы охраны культурного наследия в Республике Крым // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 176–182.

Память народа хранится в культуре. Именно культура обеспечивает духовное существование нации посредством традиций и ценностей, сохранение которых формирует базис для дальнейшего национального развития и обогащения составляющих ее народов.

Сохранение культуры при условии пренебрежительного отношения к культурному наследию невозможно. Только общество, которое уважает свои корни, знает историю и чтит прошлое, способно идти по правильному пути развития, гармонично объединяя традиции и новации. Если природа создает человека как представителя *Homo Sapiens*, то культура превращает его в личность, формирующуюся в процессе освоения культурного наследия и социально-исторической памяти.

Как ни удивительно, проблема охраны культурного наследия стала актуальной как раз в период стремительного развития цивилизации, когда общество было нацелено смотреть только вперед. Однако оказалось, что без понимания того, что находится за плечами времени, невозможно строить будущее. Дальнейшее социальное развитие и приумножение артефактов культуры и сегодня влечет за собой потребность проявления все большего внимания к содержанию и охране созданного ранее — то есть культурного наследия. Именно по тому, как общество относится к своему культурному наследию, можно судить об уровне его духовного и культурного развития, его отношении не только к прошлому, но и к настоящему и будущему.

Примечательно то, что хотя в этом вопросе западная и восточная цивилизации, согласно устоявшимся взглядам, придерживаются различных позиций — Восток еще со времен Конфуция пытался сохранить первозданность своей культуры, пропагандируя важность традиций, а Запад стремился к инновационным преобразованиям, в том числе и в культуре, — наметилась общая тенденция преодоления этих оппозиционных подходов. Как бы стремительно не развивалось человечество, проходя этап за этапом своей истории, включаясь в процессы универсализации и глобализации или подвергаясь их воздействиям, для сохранения своей культурно-цивилизационной идентичности и уникальности оно неизменно возвращается к прошлому, как к фундаменту и ориентиру в бескрайних просторах культур-

ного разнообразия. В связи с этим идея и проблема необходимости сохранности культурного наследия в современном динамичном мире является непреходяще актуальной и важной как для человечества в целом, так и для Республики Крым.

Это определило цель статьи, состоящую в анализе актуальных проблем охраны культурного наследия Республики Крым. В связи с обозначенной целью, основными задачами, требующими рассмотрения, являются: определение понятия «культурное наследие»; изучение специфики материального и нематериального культурного наследия Крыма; выявление основных проблем обеспечения охраны культурного наследия Республики Крым.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Теоретическое осмысление проблем охраны культурного наследия в Республике Крым основано на изучении трудов культурологов М. Кагана, Л. Когана, М. Бахтина, В. Массона, историков В. Дюличева, Л. Моргана, культурантропологов Ф. Боаса, А. Кребера и других и представляет собой комплексный междисциплинарный анализ.

Анализируя современные подходы к изучению понятия «культура», исследователи М. Красильникова и С. Севастьянова выделяют философский, антропологический и системный подходы. Аксиологический подход, относящийся к философским, связан с утверждением, что культура есть «множество несоизмеримых культурно-исторических систем, представляющих собой самобытные, замкнутые в себе и равноправные системы ценностей» [1, с. 99]. Антропологическая трактовка сводится к пониманию культуры как совокупности материальных и нематериальных достижений людей — представителей конкретного народа. Социологическое понимание культуры опирается на идею о важности коллективного начала и «единства идей, ценностей, правил поведения — основу единства» [1, с. 101]. В контексте социологического подхода исследователи опираются на идеи Т. Парсонса о том, что основная социальная функция культуры — «реализация социальной памяти общества, трансляция социального опыта, социализация и т. д.» [1, с. 101]. В своих же размышлениях исследователи склоняются в основном к системному подходу, позволяющему раскрыть различные грани феномена культуры. Абсолютно очевидно, что в отдельности ни антропологический, ни аксиологический, ни социологический подходы не дают полного понимания культуры. Однако проблемы, поднятые ими, помогают определить понятие культурного наследия в контексте современного социально-культурного развития.

В официальных документах и нормативно-правовых актах определение культурного наследия имеет скорее описательный характер и сводится к перечислению культурообразующих и культуроопределяющих объектов. В Федеральном законе № 73-ФЗ от 25.06.2002 «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» отмечается, что к объектам культурного наследия (памятникам истории и культуры) народов Российской Федерации относятся «объекты недвижимого имущества и иные объекты с исторически связанными с ними территориями, произведениями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, объектами науки и техники и иными предметами материальной культуры, возникшие в результате исторических событий, представляющие собой ценность с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки и техники, эстетики, этнологии или антропологии, социальной культуры и являющиеся свидетельством эпох и цивилизаций, подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры» [2].

Обратим внимание, что в этом перечне, а также в ряде приведенных определений культуры основной акцент делается на материальную составляющую. Сохранность же перечисленных в законе объектов культуры невозможна без трансляции соответствующего духовного опыта: ценностей, языка, устных традиций, фольклора, музыки, танца, знаний, обычаев, ритуалов и т. п., — т. е. тех культурных артефактов и паттернов, которые определяют самобытность народа и скрепляют целостность его культуры.

Когда речь идет об охране культурного наследия, то под понятием «охрана» подразумевается создание условий для обеспечения нетленности и сохранения первозданности культурных образцов. Охрана в таком случае означает принятие мер по обеспечению жизнеспособности культурного наследия (в том числе идентификацию, документирование, исследование, сохранение, популяризацию), а также повышение роли культурного наследия и его передачу другим поколениям посредством системы образования и возрождения его различных аспектов [3].

Одну из содержательных трактовок данного понятия дает В. Массон, отмечая, что культурное наследие — широкое понятие, включающее в свой состав различные проявления в материальной культуре, менталитет, определяющий нравственные нормы и стереотипы поведения, фольклорные системы, музыкальный лад, религиозные системы, давно и прочно включенные в жизнь народа, а также «как бы материализованную память народа», основанную на археологическом культурном наследии [4, с. 129–130]. Исследователь вводит понятие «пласта культурного наследия», понимая под этим «устойчивый комплекс форм, проявлений ма-

териальной культурной, интеллектуальной сферы, ценностных ориентаций, сохраняющихся в течение значительного отрезка времени с незначительными показателями трансформаций и модификаций» [4, с. 132]. Описанные пласты культурного наследия и формируют культурное наследие во временном аспекте.

В виду этого, на наш взгляд, в процессе анализа объектов культурного наследия можно выделить три основания для их типологии: в зависимости от естественности происхождения (природные, неприродные и смешанные); в зависимости от динамичных свойств (движимые и недвижимые); в соответствии с принадлежностью к определенной форме культуры (материальные и нематериальные). Принадлежность объекта к тому или иному типу культурного наследия определяет механизмы его сохранности.

ОХРАНА МАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (КРЫМСКИЙ АСПЕКТ)

Охрана культурного наследия осуществляется посредством выявления отдельных объектов, а также внесения их в международные и национальные перечни объектов, нуждающихся в защите и поддержке. На международном уровне данную функцию реализует ЮНЕСКО, формируя списки материального и нематериального культурного наследия.

На национальном уровне список постоянно пополняется, поскольку не только сам факт значимости объекта, но и его изучение, и состояние выступают основанием для признания его значимости для культуры страны. В список объектов культурного наследия федерального значения России (памятники архитектуры, истории, монументального искусства и выявленные объекты культурного наследия), расположенных на территории Республики Крым (по состоянию на 01.11.2015), внесены более 220 объектов. Среди них: комплекс сооружений Воронцовского дворца, Херсонес Таврический, Генуэзская и Городская крепости в Феодосии, комплекс сооружений дворца Александра III, комплекс сооружений Судакской крепости, «Ласточкино гнездо» и другие. Исходя из общей площади полуострова, на каждом 122 км² крымской земли находится один памятник истории и культуры, представляющий уникальную ценность.

На международном уровне признана особая ценность древнего города Херсонеса Таврического (рис. 1) — древнегреческого полиса, основанного на юго-западном побережье Крыма в V в. до н. э., внесенного в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Поданы на рассмотрение ЮНЕСКО (однако не были включены в список объектов Всемирного наследия): как единый объект — памятник истории и культуры общемирового значения Бахчисарайский историко-культурный заповедник, Ханский дворец (рис. 2) — резиденция крымских ханов — единственный в мире образец крымско-татарской дворцовой архитектуры, а также крепость и пещерный город Чуфут-Кале (рис. 3) — средневековая крепость, памятник культуры караимского народа.

Данные объекты внесены в список объектов федерального значения России; впереди — подготовка к их рассмотрению в ЮНЕСКО, которая пока приостановлена.

СПЕЦИФИКА НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РЕСПУБЛИКИ КРЫМ

Согласно положениям Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия (принята на 32-й сессии ЮНЕСКО в 2003 г.), к таковому причисляются: «обычаи, формы выражения, формы представления, проявляющиеся в устной традиции; традиционной музыке, танцах, театре; обычаях, обрядах, праздниках; знаниях и обычаях, относящихся к природе и вселенной; традиционных ремеслах, и связанные с ними знания и навыки, а также предметы и культурные пространства» [3]. Признание того или иного культурного паттерна нематериальным культурным наследием осуществляется в связи с его значимостью в процессе формирования соответствующего народа и мировой цивилизации в целом. Важнейшей особенностью объектов репрезентативного списка нематериального культурного наследия является постоянное воссоздание и трансляция знаний и навыков из поколения в поколение, а также восприятие самим сообществом их ценности и значимости в сохранении самобытности культуры.

В частности, исследователь Ш. Нурузаде в контексте нематериального культурного наследия рассматривает проблему «экологии этнокультурного наследия» [5]. По мнению автора, этнокультурное наследие — это «совокупность жизненных установок, идеалов, культурных традиций, которые являются наиболее характерными и важными для каждого народа» [5, с. 75–76]. Считаем, что представленный перечень можно дополнить идеей о важности перечисленных компонентов для сохранения палитры всемирной культуры. На наш взгляд, на сегодняшний день репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО мог бы пополниться объектами крым-

ской культуры, поскольку основа нематериального наследия Республики Крым — это прежде всего уникальная система межкультурных отношений народов, ее населяющих, сформированная в результате реализации полиэтнического диалога традиций и произведений духовной культуры.

Как известно, особенностью крымского полуострова остается его поликультурность. «В РК (Республике Крым) проживает более 120 этносов, которые отличаются наличием ряда специфических характеристик» [6, с. 119]. Формирование населения Крыма происходило в результате миграции, военных действий, набегов и т. п., что повлекло за собой смешение и даже частичную ассимиляцию этносов.

Проблемы коренных народов остаются открытыми для изучения: еще со II в. до н. э. Крым населяли представители 30 этносов, и на сегодняшний день многие народы считают полуостров родиной. После «великого переселения народов» количество пришлых этносов возросло. Наряду с киммерийцами, таврами, сарматами, готами, гуннами, скифами, вступающими в активное взаимодействие друг с другом (как в виде мирных контактов, так и вооруженных конфликтов), на полуострове поселяются караимы и крымчаки. Именно последние два этноса, на наш взгляд, представляют наиболее значительный интерес с точки зрения охраны нематериального культурного наследия.

Внимание к ним обусловлено, во-первых, самобытной и яркой историей, связанной не только с благополучным проживанием на территории полуострова, но и репрессиями со стороны властей. Во-вторых, их уникальность воплощается в особенной религии, языке, традициях и т. п., лежащих на грани нескольких культурных образований (крымчаки — тюркской и иудейской культур, караимы — тюркской культуры и караимизма). В-третьих, и караимы, и крымчаки признаются сегодня исчезающими народами. Караимы и вовсе считаются «одним из самых малочисленных народов планеты» [7]. На территории крымского полуострова расположена самая большая в мире община караимов (по данным 2015 г., в Крыму проживает 535 человек, что составляет четверть всего народа). Примечательно, что еще в начале XX в. их численность превышала 8 тысяч. Что же касается крымчаков, то сегодня на полуострове насчитывают всего лишь 228 представителей этого этноса. Приведенные факты, как видим, однозначно подчеркивают необходимость усиления контроля над сохранностью данных культур и их популяризации на международном уровне.

Особую ценность Крыма представляет уникальная крымско-татарская культура, создающая наряду с другими его уникальный и неповторимый облик. Хотя численность представителей данного этноса



Рис. 1. Остатки античного Херсонеса близ Севастополя // *Боссоли К.* Превосходные пейзажи и главные достопримечательности Крыма : альбом литографий. Лондон, 1856. Л. 4



Рис. 2. Бахчисарай (Ханский дворец) // *Боссоли К.* Превосходные пейзажи и главные достопримечательности Крыма : альбом литографий. Лондон, 1856. Л. 38



Рис. 3. Чуфут-Кале // *Сумароков П.И.* Досуги крымского судьи. Второе путешествие в Тавриду. Санкт-Петербург, 1803. С. 243

характеризуется положительным приростом, особое внимание крымско-татарская культура заслуживает прежде всего ввиду своей самобытности. Если для караимской и крымчакской культур свойственно интенсивное растворение, вплоть до исчезновения некоторых элементов, то представители крымско-татарского народа напротив склонны к консолидации, хотя факты ассимиляции в результате интенсивных межкультурных контактов еще часто встречаются.

«Постоянное пребывание народов Крыма в рамках одного полуострова обеспечило выработку механизмов приспособления, которые выразились в компетентности жителей в традициях и обычаях соседних культур, умении быть беспристрастными и толерантными, а также способности нивелировать культурные различия» [6, с. 119].

Таким образом, наибольшую сложность в выявлении уникального культурного наследия вызывает взаимопроникающий характер и диалогичность крымских культур. Именно с диалогом культур М. Бахтин отождествлял само явление культуры, утверждая, что «...культура есть там, где есть две (как минимум) культуры, и... самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой» [8, с. 85]. Однако в культурологическом смысле диалог культур означает не просто соприкосновение культур, их параллельное развитие, а тесное переплетение, взаимопроникновение традиций и их адаптацию под привычные для народа модели.

Основная характеристика успешного диалога — взаимопонимание носителей разных культур, вступающих во взаимодействие. Этому культурному феномену многие исследователи придают универсальное значение. В частности, М. Бахтин считает, что диалогические отношения людей — не просто «одно из» проявлений их бытия, а явление, пронизывающее всю человеческую речь (и сознание), все отношения и проявления человеческой жизни — все, что имеет смысл и значение [8].

Идеи мыслителя подводят нас к тому, что уникальное явление диалога культур воплотилось и в Крыму. Диалогический характер взаимодействия культур в Крыму детерминирован историческими событиями. Этот факт подтверждает сформированная уникальная идентичность крымчан. С точки зрения гармонизации межэтнических контактов, наличие культурных взаимопроникновений способствует установлению и сохранению межкультурного согласия, обеспечивает взаимное обогащение культур, проникновение

в систему ценностей, культивирует не просто толерантность, а уважение к инородному, обеспечивает эффективное преодоление стереотипов. Однако с позиции выделения нематериального наследия как объекта, нуждающегося в охране, диалогичность может вызывать затруднение. Переплетение культурного наследия различных народов Крыма, синтез самобытного и национального далеко не всегда позволяют однозначно разделить этнические образования, выделить традиции, свойственные исключительно одному крымскому этносу — его сохранность в изоляции от культурного влияния других этносов полуострова невозможна.

Поэтому нематериальное культурное наследие Республики Крым должно восприниматься не как разрозненная совокупность уникальных культурных паттернов, а скорее как система взаимопроникающих элементов, создающих в итоге уникальную крымскую культуру. Исследователь Ш. Нурузаде процесс растворения этносов связывает прежде всего с влиянием глобализации [5], но в Республике Крым ассимиляция народов на сегодняшний день вызвана, прежде всего, естественными контактами, их межкультурным взаимодействием, заключением межэтнических браков и т. п.

С другой стороны, важность сохранности и охраны культурного наследия народов Крыма обусловлена современными попытками нарушить межэтническую гармонию извне. В связи с этим необходима организация интенсивного контроля над неприкосновенностью материального и нематериального культурного наследия со стороны международного сообщества.

Опираясь на идеи К. Кристиансена, В. Массон отмечает, что главная проблема охраны культурного наследия имеет два аспекта: «оказывается на прямую связанной с идеологическими установками — либо с научным подходом, либо с прямым политиканством» [4, с. 129]. Политические разногласия, возникшие сегодня вокруг Республики Крым, не должны препятствовать развитию культуры Крыма в составе культуры России, поскольку оберегание культурных ценностей — способ сохранения не только конкретной нации, но и мирового культурного разнообразия.

Естественно, что не всякое произведение культуры можно считать ценностью и достойным особого отношения и охраны объектом культурного наследия. Главные критерии значимости культурного объекта — прохождение проверки временем, актуальность для конкретного народа и человечества в целом, вневременной характер представленных в нем смыслов. Именно такие объекты культуры оцениваются как непреходящее по значимости культурное наследие.

В заключение хотелось бы отметить, что культурное наследие — это исторический фундамент

цивилизованного общества, формирующий национальное самосознание, способствующее идентификации народов, осознанию их принадлежности к единой системе общечеловеческих культурных ценностей. Вопрос согласования интересов разных субъектов культурной политики, поддержки того или иного культурного проекта или программы (в том числе и относительно культурного наследия), наделенных конкретным ценностно-смысловым содержанием, определяющим вектор на укрепление целостности государства и национально-культурной идентичности, становится одним из центральных [9, с. 69]. По мере развития общества проблема сохранения культурного наследия также все более актуализируется, поскольку человечество не привлекает перспектива универсализации и унификации культурных форм, приводящая к однотипности культурных паттернов, стиранию различий и обезличиванию народов.

Список источников

1. Красильникова М.Б., Севастьянова С.К. К вопросу о современных подходах к определению понятия «культура» // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 98–103.
2. Федеральный закон № 73-ФЗ от 25.06.2002 «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (дата обращения: 04.02.2016).
3. Нематериальное культурное наследие [Электронный ресурс] // Сотрудничество Россия — Европа в области культуры. Министерство культуры Российской Федерации. URL: <http://www.rus-eu-culture.ru/610/integibile/> (дата обращения: 04.02.2016).
4. Массон В.П. Пульсирующие ритмы культурогенеза и культурное наследие // Научно-образовательного культурологического общества России : альманах. 2015. Выпуск IV. С. 108–136.
5. Нурузаде Ш. Сохранение нематериального культурного наследия в Азербайджане в условиях глобализации // Этнодиалоги : альманах. 2015. № 2 (49). С. 75–82.
6. Коноплева А.А. Детерминанты межкультурных взаимодействий в Республике Крым // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 8 (58). С. 118–123.
7. Крымский Вавилон [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/2015/05/21/narodi.html> (дата обращения: 04.02.2016).
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Наука, 1972. 364 с.
9. Астафьева О.Н. Культурная политика России: теория — реальность — перспектива // Государственная служба. 2014. № 1. С. 68–73.

CULTURAL POLICY

V.V. NOVOSELSKAYA

CONTEMPORARY ISSUES OF THE CULTURAL HERITAGE PROTECTION IN THE REPUBLIC OF CRIMEA

The Crimean Peninsula has combined within its borders more than 130 ethnic groups with their specific cultural traditions. For historical reasons, the process of formation of the Crimean culture passed through the contact of different ethnic groups, assimilation of their traditions, and, as a result, their mixing. This fact enabled the development of the unique Crimean identity and creation of the cultural heritage which stands on the crossroad of cultures. This raises the following question: is it possible to keep the cultures in their original forms? On the one hand, the contact of cultures is a unique phenomenon, on the other — it comes more difficult to highlight and protect the places which must be put in the list of cultural heritage.

The article deals with the above mentioned problems and presents a comprehensive study of the problem of the cultural heritage protection in the present world. The basic point is that without past there is no future. The research deals with the specifics of protection of the Material Cultural Heritage and Intangible Cultural Heritage of the Crimea. It is the author's opinion that the special attention should be given to the problem of depoliticization of the cultural heritage protection in the Republic of Crimea. These problems are really important in terms of the specific acts of the international society, caused by the integration of the Crimea to the Russian Federation, and the necessity of support of the vanishing nationalities, such as the Karaites and the Krymchaks, whose cultures are considered to be unique on the Crimean Peninsula.

Key words: culture, the Material Cultural Heritage and Intangible Cultural Heritage, the Republic of Crimea, cultural heritage conservation, dialogue of cultures, the Karaites, the Krymchaks.

Citation: Novoselskaya V.V. Contemporary Issues of the Cultural Heritage Protection in the Republic of Crimea, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 176–182.

About author

Vera (Arina) Vadimovna Novoselskaya,
Ministry of Culture of the Republic of Crimea,

Minister of Culture,
Candidate of Pedagogical Sciences
e-mail: mincult@rk.gov.ru
13 Kirova Av., Simferopol,
Republic of Crimea, 295005, Russia

References

1. Krasilnikova M., Sevastyanova S. K voprosu o sovremennykh podkhodakh k opredeleniyu ponyatiya «kul'tura» [The Issue of Modern Approaches to the Definition of “Culture”], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 4, pp. 98–103.
2. Federal'nyi zakon N 73-FZ ot 25.06.2002 “Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiiskoi Federatsii” [The Federal Law on Cultural Heritage Sites (Historical and Cultural Monuments) of the Peoples of the Russian Federation]. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/ (accessed 04.02.2016).
3. Nematerial'noe kul'turnoe nasledie. *Cooperation Russia — Europe in the field of culture. The Ministry of Culture of Russia*. Available at: <http://www.rus-euculture.ru/610/integibile/> (accessed 04.02.2016).
4. Masson V.P. Pul'siruyushchie ritmy kul'turogeneza i kul'turnoe nasledie. *Al'manakh Nauchno-obrazovatel'nogo kul'turologicheskogo obshchestva Rossii*, 2015, no. IV, pp. 108–136.
5. Nuruzade Sh. Sokhranenie nematerial'nogo kul'turnogo naslediya v Azerbaidzhane v usloviyakh globalizatsii [Preservation of intangible cultural heritage in Azerbaijan at a time of globalization], *Etnodialogi* [Etnodialogues], 2015, no. 2 (49), pp. 75–82.
6. Konopleva A.A. Determinanty mezhkul'turnykh vzaimodeistvii v Respublike Krym [Determinants of cross-cultural interactions in the Republic of Crimea], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2015, no. 8 (58), pp. 118–123.
7. Krymskii Vavilon. Available at: <http://www.rg.ru/2015/05/21/narodi.html> (accessed 04.02.2016).
8. Bakhtin M.M. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moscow, Nauka Publ., 1972. 364 p.
9. Astafyeva O. Kul'turnaya politika Rossii: teoriya — real'nost' — perspektiva [Theory and Practice of Cultural Policy: senses — images — actions], *Gosudarstvennaya sluzhba* [Public Administration], 2014, no. 1, pp. 68–73.

А.Д. ПАЛКИН

ОБРАЗ ГОСТЯ В РУССКОЙ И ЯПОНСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Алексей Дмитриевич Палкин,

Московский педагогический государственный университет,
Институт филологии и иностранных языков,
кафедра теории и практики перевода и коммуникации,
доцент, доктор филологических наук
e-mail: p-alexis@yandex.ru

Вернадского просп., д. 88, Москва, 119571, Россия

На примере анализа ассоциативных реакций носителей русского и японского языков рассматривается выраженность гостеприимства в русской и японской лингвокультурах. Анализируются сходства и различия восприятия русскими и японцами образа гостя. Раскрывается нетождественность содержания русской семантической «гость» и ее японского эквивалента. В условиях активного взаимодействия представителей различных культур в наш век скоростей, сопоставительные исследования языкового сознания являются важным вкладом в развитие взаимопонимания представителей различных лингвокультур, в данном случае русской и японской. Большой интерес представляет динамика изменения образа гостя в русской лингвокультуре, которая на протяжении последних десятилетий испытывает заметные пертурбации. Применение психолингвистических методов для достижения указанных целей – редкое и во многом новое явление для сопоставления русской и японской лингвокультур. Исследование показало, что в японской лингвокультуре гостеприимство обеспечивается преимущественно женщинами, что отражает традиционно патриархальный уклад жизни японского общества. Также показано, что современные русские, у которых гендерный фактор в связи с образом гостя никак не проявляется, стали менее гостеприимными по сравнению с началом 1990-х годов.

Ключевые слова: гость, куаки, русские, японцы, лингвокультура, гостеприимство, реакция, стимул.

Для цитирования: Палкин А.Д. Образ гостя в русской и японской лингвокультурах // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 183–189.

Среди различных методов исследования этнокультурной специфики языкового сознания важное место занимает ассоциативный эксперимент. В настоящей статье мы рассмотрим, каким образом на материале ассоциативных исследований можно сделать выводы о степени гостеприимства. Объектами изучения станут русская и японская лингвокультуры, которые будут анализироваться на основе ассоциативных реакций, полученных от русских и японских респондентов.

В нашем распоряжении имеются три выборки, составленные на материале японского и русского языков в разные временные периоды:

- ♦ первая выборка (Р1) – ассоциативные реакции носителей русского языка, приведенные в первом томе «Русского ассоциативного словаря» [1]; данные для этого издания собирались в 1988–1997 гг. преимущественно среди студентов различных вузов в возрасте 17–25 лет; они отражают взгляды русских респондентов постперестроечного времени;

- ♦ вторая выборка (Я) – ассоциативные реакции носителей японского языка, полученные в ходе ассоциативного эксперимента, проведенного автором настоящей статьи в Осакомском университете (Япония) в 2001–2002 гг.; объем выборки – 140 анкет; в эксперименте участвовали студенты 11 факультетов в возрасте 18–23 лет (количество опрошенных мужчин и женщин является одинаковым);

- ♦ третья выборка (Р2), составленная в 2006 г. (т. е. в начале XXI в.), – реакции русских респондентов – студентов в возрасте 17–23 лет Московского педагогического государственного университета, Московского экономико-лингвистического института и филиала Российского государственного социального университета в г. Дедовске Московской области, что обеспечило данному исследованию межрегиональный статус; объем выборки – 140 анкет (как и во второй выборке).

В ходе проводимого анализа мы будем пользоваться относительными процентными показателями, так как объем японской (Я) и второй русской (P2) выборок не совпадает с объемом первой русской (P1) выборки (он составил 526 реакций).

При рассмотрении образа гостя мы сталкиваемся с проблемой перевода, так как японская лексема *kyaku*, являющаяся эквивалентом стимула «гость», более многозначна. В русском языке «гость» имеет семемы «тот, кто навещает с целью вместе провести время», «неожиданный пришелец», «постороннее лицо, приглашенное присутствовать на празднестве» и пр. Существует также устаревшая семема «купец, ведущий заморскую торговлю», но оно не оказало влияния на русские ассоциаты ввиду своей архаичности, а потому неактуальности для испытуемых. Японский иероглиф *kyaku* подразумевает все перечисленные семемы, но, помимо этого, обозначает любого человека, оплачивающего или собирающегося оплатить некоторый товар или услугу. Проще говоря, *kyaku* можно перевести и как «гость», и как «клиент», и как «покупатель». Существуют также устаревшие и разговорные семемы, которые мы не будем упоминать, так как они не повлияли на формирование ассоциативного поля стимула *kyaku*. Таким образом, наличие у данной японской лексемы широкоупотребительных семем, выходящих далеко за рамки русской семантической темы «гость», изначально предполагало серьезные расхождения в восприятии соответствующих образов в двух лингвокультурах, что и произошло.

Укажем реакции, совпавшие в русских и японской выборках. Что касается выборки P1, то реакции «нежданный», «подарки», «чай» и «хозяин» имеют японские корреляты, причем если на «нежданный» у русских приходится 12,5%, то у японцев — всего 0,5%. Реакцию «хозяин» упомянули 3% японцев в противовес 0,5% русских. Реакции «подарки» и «чай» оказались единичными в обеих выборках. В выборке P2 совпадений с японскими ассоциатами оказалось больше, но не намного: по 1,5% в обеих выборках пришлось на реакцию «человек»; реакция «чай» получила 3% у русских при 0,5% у японцев; реакция «гостеприимство», наоборот, набрала 3% у японцев и 0,5% у русских; слово «приглашение» отметили 0,5% русских респондентов и 1,5% японских; реакции «нежданный» и «подарки» были единичными в обеих выборках. На этом совпадения заканчиваются.

Упомянутая реакция «чай» не вошла в сводную таблицу (см. далее) в случае с японской выборкой в связи с тем, что данная реакция является единичной. Такие реакции не включались в таблицу, поскольку их нельзя рассматривать как достоверные. Мы не можем сказать, что реакция «чай» в выборке Я случайна, но ее невысокий удельный вес не позволяет говорить о большой значимости чаепития

в современной японской традиции гостеприимства. Более того, удельный вес аналогичных русских реакций заметно выше. Это означает, что в русской лингвокультуре чай как атрибут приема гостей играет более выраженную роль, чем в японской. Традиционная чайная церемония, которой славится Япония, организуется современными японцами во многом как ритуал, но не по случаю прихода гостей.

Гораздо больше совпадений обнаруживается между двумя русскими выборками. Не будем перечислять все, остановимся на наиболее интересных. Самая частотная реакция в P1 — «незванный» (14,5%) — в выборке P2 опустилась на второе место (7%). Самой частотной в P2 стала реакция «друг» (18%), которая значительно прибавила в удельном весе по сравнению с P1 (3,5%). Гостю в обеих выборках сопутствует «радость» (4% и 5,5% соответственно). И, разумеется, гостя принимают дома: реакция «дом» и ее производные зафиксированы в обеих выборках, пусть и с не очень высоким удельным весом.

Вычисление показателей близости (W) выборок (подробнее об этом см.: [2, 3]) для P1, P2 и Я дало следующие результаты:

$$W (P1/Я) = 0,04$$

$$W (P2/Я) = 0,07$$

$$W (P1/P2) = 0,38$$

Статистические данные показывают, что пересечение ассоциативных полей русского и японского стимулов незначительно, в то время как в русской культуре за 15-летний период кардинальных изменений не произошло.

Рассмотрим подробно три ассоциативных поля, разбив их по смысловым компонентам. Отнесение реакций к соответствующим компонентам осуществляется по стандартной схеме [3]:

- ◆ логико-понятийный компонент (знания, основанные на понятийной обработке чувственных данных);
- ◆ телесно-перцептивный компонент (знания, опирающиеся непосредственно на представления о чувственно-телесной реальности);
- ◆ ценностно-смысловой компонент (знания, связанные с духовными идеалами);
- ◆ эмоционально-аффективный компонент (знания, возникшие на основе субъективных переживаний).

Все реакции, набравшие в каждой выборке не менее 1,25% (т. е. не менее 1,5% в округленном значении), вошли в сводную таблицу реакций. Реакции или (при необходимости) группы реакций, выделенные по принципу семантической близости, пронумерованы; расшифровка дается в приведенной после таблицы легенде. Для всех компонентов и выборок в конце каждой строки таблицы в скобках приводится суммарный удельный вес всех членов данной строки.

Сводная таблица

Разбивка ассоциативных полей «гость» и *kyaku* по смысловым компонентам

Выборки		
Носители японского языка (Я)	Русский ассоциативный словарь (Р1)	Русские студенты (Р2)
Логико-понятийный компонент		
1; 2; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18 (39,5%)*	1; 2; 3; 8; 12 (36,5%)	2; 4; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 15 (27%)
Телесно-перцептивный компонент		
	11 (1,5%)	
Ценностно-смысловой компонент		
3; 4; 8 (12%)	4; 6; 9; 10; 14 (14%)	1; 5; 13; 14 (26%)
Эмоционально-аффективный компонент		
	5; 7; 13 (8,5%)	3; 8 (7,5%)
Легенда		
1: 店/магазин (9%) 2: 主人/владелец + + 店主/владелец магазина + + マスター/хозяин магазина (3% + 1,5% + 0,5% = 5%) 3: もてなし/гостеприимство + + もてなす/выказывать гостеприимство (3% + 2% = 5%) 4: 神様/ <i>kami-sama</i> + 様/ <i>-sama</i> (4,5% + 0,5% = 5%) 5: 店員/продавец (4%) 6: 接待/прием + 応対/прием (2% + 0,5% = 2,5%) 7: 来る/приходить + おみえになる/пожаловать (2% + 0,5% = 2,5%) 8: 大事/важно + 大切/важно (1,5% + 0,5% = 2%) 9: ホテル/гостиница + 旅館/гостиница в японском стиле (1,5% + 0,5% = 2%) 10: ウェイトレス/официантка + ウェイター/офици- ант (1,5% + 0,5% = 2%) 11: 歓迎/приветствие + あいさつ/приветствие (1,5% + 0,5% = 2%) 12: パーティー/вечеринка (1,5%) 13: いらっしゃいませ/добро пожаловать (1,5%) 14: ざぶとん/подушка для сидения (1,5%) 15: 招待/приглашение (1,5%) 16: レストラン/ресторан (1,5%) 17: タクシー/такси (1,5%) 18: 人/человек (1,5%)	1: незванный (14,5%) 2: нежданный + неожиданный (12,5% + 1% = 13,5%) 3: пришел + приехал (4% + + 1% = 5%) 4: желанный (4%) 5: радость (4%) 6: друг (3,5%) 7: кость (3%) 8: в доме + дом + дома (1% + 1% + 0,5% = 2,5%) 9: долгожданный (2,5%) 10: дорогой (2,5%) 11: каменный (1,5%) 12: поздний (1,5%) 13: татарин (1,5%) 14: мой (1,5%)	1: друг + друзья + приятель + + товарищ (18% + 0,5% + + 0,5% + 0,5% = 19,5%) 2: незванный (7,5%) 3: радость (5,5%) 4: дом + в доме + дома (3% + + 0,5% + 0,5% = 4%) 5: желанный (3,5%) 6: праздник (3%) 7: чай (3%) 8: веселье + веселый (1,5% + + 0,5% = 2%) 9: дверь (2%) 10: неожиданность (2%) 11: приглашенный (2%) 12: человек (2%) 13: враг (1,5%) 14: добрый (1,5%) 15: пришелец (1,5%)

*Сумма всех процентных показателей для каждой выборки всегда меньше 100%, так как большинство единичных реакций, а также отказы от ответа в таблицах не учитываются.

Рассмотрим каждый смысловой компонент по отдельности. Во всех выборках наибольшее число реакций приходится на логико-понятийный компонент, т. е. образ гостя во всех случаях воспринимается прежде всего за счет понятийной обработки чувственных данных.

Если обратиться к японской выборке, то семема «покупатель» оказалась более популярной, чем собственно «гость». Об этом свидетельствует реакция *mise* — «магазин», ставшая самой частотной (9%); 4% достались слову «продавец»; 3% предложили слово «владелец»; 1,5% респондентов прибегли к реакции «владелец магазина». Реакции «приходить» и «прием» набрали среди японцев по 2%. По 1,5% в основном набрали реакции, где *kyaku* рассматривается как клиент сферы услуг: «вечеринка», «добро пожаловать», «гостиница», «официантка», «подушка для сидения на полу», «ресторан», «такси». Последняя реакция особенно интересна, так как показывает, что *kyaku* может переводиться и как «пассажир». Из других реакций, набравших по 1,5%, отметим «приветствие» и «приглашение».

Семема «тот, кто навещает с целью вместе провести время» оказывается гораздо более популярной в русских выборках. Так, в P1 приводятся определения гостя. Для респондентов постперестроечного периода гость, как правило, «нежданный» и «незванный», что подчеркивает неопределенность, которая пронизывала практически все сферы жизни в то время. Некоторый дискомфорт мог причинить «поздний» гость. И, конечно, в России гость приходил не в магазин или ресторан, а в «дом». Ситуация несколько изменилась в начале XXI в.: если «незванный» гость еще остается в ядре ассоциативного поля выборки P2, то «нежданный» не фигурирует даже на периферии, хотя и присутствует существенное «неожиданность» (2%). В то же время о повышении оптимизма у русских начала XXI в. свидетельствует реакция «праздник», которая отсутствовала в P1; о том же говорит сравнительно высокий показатель реакции «чай» (3% в P2 против 0,5% в P1). В выборке Я данная реакция также набирает 0,5%, но у японцев, как мы выяснили, семема «тот, кто навещает с целью вместе провести время» не столь ярко актуализирована в стимуле *kyaku*.

Перейдем к телесно-перцептивному компоненту. Он представлен единственной реакцией «Каменный» из выборки P1. Это говорит о большей начитанности русских советского и постсоветского времени по сравнению с ситуацией в XXI веке. Название трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» никак не было отражено в реакциях, предложенных в 2006 году. В этом современные русские и японцы схожи: классическая литература стала менее популярной, а информацию стало модным черпать из Интернета. Ассоциативный эксперимент позволяет выявить близость определенных образов в семанти-

ческом тезаурусе респондентов. Присутствие реакции «Каменный» в P1 и отсутствие в P2 указывают на твердое знание соответствующего литературного произведения в первом случае. При этом нельзя утверждать, что современным русским указанная трагедия неизвестна, однако непосредственно к образу гостя в семантическом тезаурусе современных русских примыкают образы, не связанные с литературными произведениями.

Обратимся к ценностно-смысловому компоненту. В японской выборке следует выделить вторую по частотности реакцию — *kami-sama* (6 ответов). Буквальное значение этого слова — «бог». Однако нередко данное слово используют для референции к людям, обладающим выдающимися способностями в искусстве, спорте и т. п., а также как обращение к клиентам любого коммерческого заведения. Характерно, что все 6 реакций *kami-sama* принадлежат мужчинам, что подчеркивает их ориентированность на бизнес, коммерцию. У женщин данная реакция отсутствовала. Добавим, что сочетание слов *kyaku* и *kami-sama*, по всей видимости, стало особенно популярным в Японии благодаря певцу Харуо Минами, который пользуется среди японцев огромной известностью, на своих концертах он часто обращал внимание зрителей на связь слов *kyaku* и *kami-sama*. Какие же реакции на стимул *kyaku* были характерны для женщин? Как и следовало ожидать, женщины отдали предпочтение реакциям, которые связаны с ведением домашнего хозяйства, а именно «гостеприимство» — *motenashi* (3% в общей выборке) и «выказывать гостеприимство» — *motenasu* (2%). Только 1 мужчина предложил реакцию *motenasu*. Данный факт показывает: для японских женщин домашнее хозяйство является приоритетом; для мужчин такой приоритет — бизнес.

Что касается русских выборок, то они также демонстрируют положительное отношение к гостю, который рассматривается как человек «долгожданный» и «желанный». Обращает на себя внимание то, что к началу XXI в. заметно вырос удельный вес реакции «друг», а также появилась реакция «враг». Это означает, что русские стали более осторожными: гостем они хотят видеть именно друга и опасаются, что в гости может заявиться человек с недобрыми намерениями, поэтому «добрый» гость — человек желанный. Итак, русские начала XXI в. в меньшей степени, чем русские постперестроечного периода, рады постороннему человеку в качестве гостя, предпочитая приглашать в гости друзей.

Наконец, рассмотрим эмоционально-аффективный компонент. Здесь мы наблюдаем наиболее существенное расхождение. Так как японцы воспринимают *kyaku*, прежде всего, как клиента, особых эмоций этот образ у них не вызывает. Для русских гость — это, несомненно, «радость», что отметили

4% респондентов 1990-х гг. и 5,5% респондентов 2006 г., то есть слово «гость» у русских имеет определенно положительные коннотации.

Реакция «кость» в первой русской выборке попала в эмоционально-аффективный компонент по той причине, что в данном случае реагирование происходило не по смыслу, а по фонетической форме стимула. Такого рода реакции свидетельствуют о повышенной эмоциональной напряженности респондентов, которые демонстрируют свою неготовность взвешенно оценивать окружающие их реалии. Повышенная эмоциональная напряженность — характерное явление для респондентов постперестроечного периода. Присутствие в первой русской выборке реакций, не связанных по смыслу со стимулами, обнаруживалось нами и в ходе анализа других стимулов (см.: [5]), что в значительно меньшей степени характерно для второй русской и японской выборок. Причиной такого явления мы считаем слом идеологических установок и резкое изменение условий жизни, что наложило отпечаток на мировидение русских начала 1990-х годов.

Перейдем к выводам. В целом, японское ассоциативное поле стимула *kyaku* оказалось весьма размытым: 96 единичных реакций из 140. Думается, причиной тому является, прежде всего, многозначность рассмотренной семантемы. Японцы воспринимают семантему *kyaku* в основном в контексте деловых отношений (реализуется семема «клиент») и уже во вторую очередь — как того, кто навещает с целью вместе провести время. Отсюда сравнительно высокий удельный вес реакций «магазин» и *kami-sama*.

В выборке P1 наиболее частотными являются реакции «незванный» (14,5%), «нежданный» (12,5%), «желанный» и «пришел» (по 4%). В один ряд с перечисленными словами выстраиваются реакции «долгожданный» и «дорогой» (по 2,5%). Эти реакции указывают на готовность русских того времени принимать гостей — даже в том случае, если этих гостей не ждали. В XXI в. русские стали более осторожными и менее радушными. Перечисленные реакции резко потеряли в весе: «незванный» (7,5%) занимает второе место в P2, «желанный» следует на четвертом месте (3,5%), реакции «долгожданный», «нежданный» и «пришел» единичны, а ответ «дорогой» вообще отсутствует. Получается, что теперь русские рады далеко не каждому гостю. «Неожиданность» (2%) появления гостя уже настораживает. Однако гостей они по-прежнему любят принимать, если те им не в тягость. Именно по этой причине на первое место вышла реакция «друг» (18%). В 1990-х гг. эта реакция набрала только 3,5%. Если в гостях друг, то от него нет оснований ожидать неприятностей. В связи с этим вырос и удельный вес реакции «праздник»: с 1% — в 1990-х гг. и 3% — в 2006 году. На праздник приня-

то приглашать друзей и знакомых. Здесь же укажем на отсутствующую в выборке P1 реакцию «приглашенный» (2%).

Итак, в XX в. русские были бы рады практически любому гостю, а в XXI в. они предпочитают приглашать домой друзей, которые, по определению, не должны испортить праздник. Об упадке традиций гостеприимства в русской языковой картине мира свидетельствует и тот факт, что на периферии ассоциативного поля слова «гость» появляются реакции негативного содержания: «да пошел он!», «нахлебник!», «плохо», «приперся», «растрата», «ублюдок», «урод», «фиг выгонишь». В P1 среди реакций, набравших более 0,25%, подобных ответов нет в принципе, и даже среди 109 единичных реакций (из 528), процентный показатель которых крайне низок, отрицательные оценки гостя не столь многочисленны и гораздо менее категоричны. Мы вынуждены констатировать: у русских ошутимо возросло недоверие друг к другу.

В целом, в отличие от японской семантемы *kyaku*, «гость» воспринимается как человек, проходящий в дом к другому человеку (а не в офис или магазин). Реакция «дом» набрала 3% в P2; 0,5% приходится на реакцию «в доме». В P1 реакции «дом» и «в доме» получили по 1%, и 0,5% насчитывает реакция «дома».

Вторая семема слова «гость» — «неожиданный пришелец» — нашла непосредственное отражение в виде реакции «пришелец» и в P1 (0,5%), и в P2 (1,5%).

Наконец, отметим свойственную русским 1990-х гг. склонность к использованию клише. Речь идет об аллюзии на поговорку «Незванный гость хуже татарина»: 1,5% набрала реакция «татарин» и 1% — «хуже татарина». Думается, здесь перед нами не оценочные реакции, а уход от размышления над сущностью стимула. В выборке P2 данные реакции отсутствовали, равно как и реакция «Каменный». Другой способ ухода от размышления над стимулом — подборка слова, близкого по звучанию либо рифмующегося со стимулом. К рифме «кость» прибегли 3% русских в P1, тогда как в P2 аналогичная реакция единична.

Таким образом, мы выяснили, что существенные расхождения ассоциативных полей русского стимула «гость» и японского *kyaku* обусловлены различием их семантического наполнения. При том что соответствующее японское ассоциативное поле оказывается достаточно неоднородным ввиду многозначности слова-стимула, японские мужчины в гораздо большей степени, чем женщины, склонны воспринимать данный стимул в контексте «клиент, посетитель» в силу их ориентированности на выполнение трудовой деятельности, деловые отношения. Для японских женщин семема «тот, кто навещает с целью вместе провести время» оказывается более актуальной из-за их ориентирован-

ности на ведение домашнего хозяйства, мероприятия локального масштаба. Такое распределение ролей характерно для традиционного уклада жизни японцев. Из этого следует, что гостеприимство в японской лингвокультуре обеспечивается прежде всего женщинами.

У русских гендерные отличия в восприятии образа гостя практически отсутствуют. Обращает на себя внимание значимое уменьшение радушия и гостеприимства, наблюдаемое в реакциях респондентов 2006 года. Переход на новые экономические принципы породил в русском обществе взаимное недоверие. Незванным и неожиданным гостям уже не рады, предпочитая допускать в дом только проверенных друзей, которые призваны принести «радость» и «веселье». В 1990-х гг. еще были готовы без лишних оговорок принять как гостя человека «издалека» (1%); допускался и такой вариант, как «поздний» (1,5%) гость. В XXI в. «дверь» (2%) перед гостями стала закрываться плотнее, чем 15-ю годами ранее. Здесь налицо утрата былых традиций: «Истари славился народ русский своим хлебосольством; славится он этим неотъемлемым качеством и в наши дни: любит честных гостей — и званых, и незваных — угощать, с добрыми соседями хлеб-соль водить» [4, с. 29] (эти строки были написаны на рубеже XIX—XX веков).

Полученные данные показывают, что после «эксперимента» по установлению в России коммунистического режима, который длился на протяжении без малого столетия, менталитет русских претерпел очевидные изменения. В языковом сознании современных русских гостеприимство представлено в меньшей степени.

Таким образом, мы не можем согласиться с С.С. Жабоевой о том, что «для русского языкового сознания характерна символично-обрядовая специфика, некий народный этикет, показывающий широту, открытость натуры русского народа» [5], точно так же мы не можем разделить мнение Г.Р. Гариповой, в работе которой написано ровно то же [6]¹. Цитированный вывод был сделан на основе анализа фразеологизмов русского языка. Такого рода анализ способен пролить свет на прежние пласты языкового сознания, бытовавшие в те периоды, когда исследуемые фразеологизмы создавались, од-

нако известно, что мировидение этноса изменяется быстрее, чем нормы соответствующего языка. Для анализа современного состояния языкового сознания необходимо не анализировать фразеологизмы, а проводить направленные психолингвистические эксперименты. Осуществленное нами ассоциативное исследование не фиксирует символично-обрядовой специфики русского языкового сознания на начало XXI в., что свидетельствует о постепенной утрате таковой нынешними представителями русской лингвокультуры.

Примечание

- ¹ В ходе подготовки настоящей статьи обнаружилось, что приведенная цитата в диссертациях разных авторов [5, 6] совпадает с точностью до запятой, а темы обеих работ обнаруживают удивительное сходство.

Список источников

1. Русский ассоциативный словарь : в 2 т. Т. 1. От стимула к реакции: ок. 7000 стимулов / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева и др. Москва : АСТ ; Астрель, 2002. 784 с.
2. Григорьев А.А., Кленская М.С. Проблемы количественного анализа в сопоставительных исследованиях ассоциативных полей // Языковое сознание и образ мира : сб. науч. статей / отв. ред. Н.В. Уфимцева. Москва : ИЯ РАН, 2000. С. 313—318.
3. Палкин А.Д. Россия и Япония: динамика нравов. Москва : Наталис, 2010. 432 с.
4. Коринфский А.А. Народная Русь : Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа. Москва : Московский рабочий, 1994. 560 с.
5. Жабоева С.С. Национально-культурная специфика реализации концепта «гостеприимство» : (на материале казахского, русского и английского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/natsionalno-kulturnaya-spetsifika-realizatsii-kontsept-a-gostepriimstvo> (дата обращения: 05.05.2015).
6. Гарипова Г.Р. Концепт «гостеприимство» в русском и английском языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/kontsept-gostepriimstvo-v-russkom-i-angliyskom-yazykah> (дата обращения: 05.05.2015).

A.D. PALKIN

IMAGE OF GUEST IN THE RUSSIAN AND JAPANESE LINGUOCULTURES

Through the analysis of the association reactions of Russian and Japanese native speakers, the intensity of hospitality in the Russian and Japanese linguocultures is examined in the article. There are considered similarities and differences of perceiving the image of guest by the Russians and Japanese. The article demonstrates that the content of the semanteme “Guest” is not identical in the Russian and Japanese languages. In the conditions of active contacts between representatives of different cultures in our super-sonic age, the comparative research of linguistic consciousness is an important contribution to the development of mutual understanding between representatives of different linguocultures, Russian and Japanese in this case. The dynamics of change of the image of guest in the Russian linguoculture is of great interest. It has been experiencing noticeable perturbations throughout the recent decades. The application of psycholinguistic methods to achieve the mentioned aims is an uncommon and quite new phenomenon for comparing the Russian and Japanese linguocultures. The research has shown that in the Japanese linguoculture it is mainly women who extend hospitality, which reflects the traditional patriarchal practice of the Japanese society. Another conclusion is that the present-day Russians, who do not display any difference regarding the image of guest according to their gender factor, have become less hospitable as compared to the beginning of 1990s.

Key words: guest, kyaku, Russians, the Japanese, linguoculture, hospitality, reaction, stimulus.

Citation: Palkin A.D. Image of Guest in the Russian and Japanese Linguocultures, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 183–189.

About author

Alexei Dmitrievich Palkin,

Moscow Pedagogical State University,
Institute of Philology and Foreign Languages,
Department of Theory and Practice of Translation and Communication,
Associate Professor, Doctor of Philological Sciences
e-mail: p-alexis@yandex.ru
88 Vernadsky Av.,
Moscow, 119571, Russia

References

1. Karaulov Yu.N., Cherkasova G.A., Ufimtseva N.V. (eds.) *Russkiy assotsiativniy slovar* [Russian Associative Dictionary], in 2 vol. Moscow, AST Publ., Astrel Publ., vol. 1, 2002, 784 p.
 2. Grigoryev A.A., Klenskaya M.S. Problemy kolichestvennogo analiza v sopostavitelnykh issledovaniyakh assotsiativnykh poley, *Yazykovoye soznaniye i obraz mira*. Moscow, 2000, pp. 313–318.
 3. Palkin A.D. *Rossiya i Yaponiya: dinamika nraov* [Japan and Russia: the dynamics of habits]. Moscow, Natalis Publ., 2010, 432 p.
 4. Korinfskiy A.A. *Narodnaya Rus : Krugliy god skazaniy, poveriy, obychayev i poslovits russkogo naroda* [Folk Russia: Year-round stories, beliefs, customs and proverbs of the Russian people]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1994, 560 p.
 5. Zhabaeva S.S. *Natsionalno-kulturnaya spetsifika realizatsii kontsepta “gostepriimstvo”*: (na materiale kazakhskogo, russkogo i angliyskogo yazykov), Cand. philol. sci. diss. Abstr. Chelyabinsk, 2004. Available at: <http://cheloveknauka.com/natsionalno-kulturnaya-spetsifika-realizatsii-kontsepta-gostepriimstvo> (accessed 05.05.2015).
 6. Garipova G.R. *Kontsept “gostepriimstvo” v russkom i angliyskom yazykakh*, Cand. philol. sci. diss. Abstr. Ufa, 2010. Available at: <http://cheloveknauka.com/kontsept-gostepriimstvo-v-russkom-i-angliyskom-yazykah> (accessed 05.05.2015).
-
-

К.В. ЯЦЕНКО

КУЛЬТ СОЛНЦА У НАРОДНОСТИ БАЙ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ИСКУССТВЕ НАРОДНОЙ КАРТИНЫ ЧЖИМА ПРОВИНЦИИ ЮНЬНАНЬ

Каролина Вячеславовна Яценко,

 Государственный институт искусствознания,
 сектор искусства стран Азии и Африки,
 аспирант

e-mail: karolina.yatsen@gmail.com

Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

Статья посвящена исследованию культа Солнца, практикуемого народностью бай в провинции Юньнань, расположенной на юго-западе Китая. Рассматриваются различные формы почитания солярного божества Тай-ян-шэня, которые распространены сегодня в Дали-Байском автономном округе. Приведены тексты байских мифов и народных преданий, повествующих о духе дневного светила. Описываются местные традиции поклонения Солнцу как источнику жизни, покровителю сельского хозяйства и мистическому патрону деревень Бэньчжу. Проанализирована иконография Тай-ян-шэня на примере образов храмовой скульптуры и народной картины чжима провинции Юньнань. На основании изучения сюжетов байских легенд и китайского искусства сделана попытка обнаружить истоки происхождения различных типов изображений солярного божества на юньнаньской религиозной гравюре. Особое внимание уделяется характеристике солярных знаков, включенных в композицию «лубочных икон».

Ключевые слова: божество Солнца, Тай-ян-шэнь, солярная символика, легенда, народные верования, мифология, народная картина чжима, образ огненного шара.

Для цитирования: Яценко К.В. Культ Солнца у народности бай и его отражение в искусстве народной картины чжима провинции Юньнань // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 190—198.

Религия народности бай, проживающей на территории китайской провинции Юньнань, представляет собой уникальный феномен, сформировавшийся под воздействием ханьской культуры и местных верований. Ее отличительной особенностью являются развитые культы объектов природного мира, которые до сих пор сохраняют свой первобытный характер. Предметами поклонения становятся не только небожители, происхождение которых связано с повседневными нуждами простолюдинов, но и камни, горы, деревья, источники и небесные тела. Среди природных божеств, популярных в Юньнани, дух Солнца Тай-ян-шэнь (дословно «Божество Солнца»), занимает центральное место. Его высокий статус нашел отражение в местных легендах и мифах, а также в многочисленных образах народной картины чжима¹. В среде народности бай Солнце почитают как источник жизни, который дает пищу и свет жителям Земли. Такое представление нашло отражение в мифе о сотворении мира, имеющем хождение в окрестностях города Лицзян.

Согласно преданию, в древности небо и земля не были разделены, а вселенная являлась царством непроглядной тьмы. В центре хаоса был зажат бурлящий океан, который колыхал небо и землю. Однажды волны прилива так сильно ударились о твердь небосвода, что пробили в нем дыру, из которой выплыли два солнца, большое и малое. Огненные шары стали гоняться друг за другом, освещая пространство красным светом. От их столкновений во все стороны летели искры, которые прилипали к небу и превращались в звезды. В процессе битвы внешняя оболочка малого светила лопнула и, отпав, пристала к небу, преобразившись в луну. Два солнца

сражались все более и более ожесточенно, и, в итоге, от одного особенно сильного удара меньшее было сброшено в океан. Его падение произвело грохот, из моря поднялись огромные волны, которые сотрясли вселенную и сдвинули небосвод вверх, а земную твердь опустили вниз. Отколовшаяся земля получила неровную поверхность. Во впадины потекла океанская вода, и они превратились в моря, а выступающие места стали горами. Из центра океана поднялся длинный каменный столб, который подпер небосвод. С тех пор небо перестало качаться, а земля колыхаться. Эта колонна напоминала по внешнему облику раковину турбинеллы, поэтому люди прозвали ее Пиком Турбинеллы — Лофэншань. Когда солнце упало в океан, вода в нем закипела и разбудила спавшего на дне Большого Золотого Дракона. Он завертелся, взревел, вытаращил глаза и принялся искать того, кто стал причиной этих бедствий. Дракон осмотрел каждый закуток океана и у горы Лофэншань увидел, наконец, красный огненный шар, который катался на волнах. Недолго думая, зверь открыл свою широкую пасть и проглотил солнце. Вода сразу же перестала бурлить, а над океаном навис туман. Светило, которое оказалось в животе Дракона, так сильно стало жечь его внутренности, что он не вытерпел и попытался изрыгнуть огненную сферу наружу, но солнце застряло в горле Дракона, и мифическое животное, не зная, как спасти себя от удушья, ударило головой о гору Лофэншань. От столкновения солнце выскочило из его щели, превратившись в мясной шар, и, налетев на скалу, разбилось на миллионы маленьких частиц. Куски, долетевшие до неба, превратились в облака; повисшие в воздухе — в птиц; упавшие на горы — в деревья, травы и цветы; очутившиеся в бамбуковых рощах — в зверей; долетевшие до земли — в насекомых; погрузившиеся на морское дно — в рыб, креветок и черепах; а оставшиеся на водной поверхности — в водоросли. Сердцевина же мясного шара закатилась в пещеру на склоне горы и распалась на две половины: левая стала женщиной по имени Лао-тай (в переводе с байского языка — «бабушка»), а правая — мужчиной по имени Лао-гу («дедушка»). С тех пор на Земле появились люди [1, р. 29–40].

В этом мифе Солнце выступает как создатель не только звезд и луны, но и всех живых существ на Земле. Почитание дневного светила в качестве источника жизни, питающего и дарящего свет миру, нашло отражение в обрядах национальных меньшинств Юньнани. Так, в среде народности бай

принято проводить церемонию «знакомства» новорожденного младенца с Небом, Землей и Солнцем. Считается, что таким способом ребенок получает не только первое представление об окружающем мире, но и покровительство всемогущих божеств. На седьмой день после рождения ребенка бабушки кладут его в бамбуковое решето, которое было повешено на притолоку двери спальни новобрачных в день их свадьбы, и выносят его во двор дома. Во время церемонии участники действа читают «Сутру обучения ребенка», сутью которой является знакомство младенца с Солнцем и сторонами света. В тексте молитвы дневное светило просят позаботиться о новорожденном, его «младшем брате» [2, р. 50]. В Юньнани подобный ритуал известен также в среде народности наси, проживающей в волости Юннин Нинлан-Ийского автономного уезда. Жители верят, что обряд поклонения ребенка днев-

Вера в животворящие способности солнечного божества привела к развитию культа Тай-ян-шэня — покровителя сельского хозяйства, помогающего крестьянам вырастить богатый урожай.

ному светилу необходим для обеспечения его хорошего физического развития. На третье утро после рождения младенца мать или бабушка выносят его во двор дома, чтобы он мог «искупаться» в лучах восходящего солнца, придающих силу всему живому, и молят божество о защите малыша [3, р. 160].

Уважение и страх перед всемогущим Тай-ян-шэнем породили в среде народности бай различные суеверия. Так, в уезде Хэцин люди полагают, что на солнце нельзя указывать пальцем. Считается, что такой неуважительный жест по отношению к небожителю приведет к печальным последствиям: в будущем человек может сломать палец, которым он в прошлом показал на небесное светило [4, р. 463].

Вера в животворящие способности солнечного божества привела к развитию культа Тай-ян-шэня — покровителя сельского хозяйства, помогающего крестьянам вырастить богатый урожай. В разных районах Дали-Байского автономного округа 19 числа 11 месяца по лунному календарю крестьяне отмечают Праздник Солнца, приуроченный к его «дню рождения»² [2, р. 49; 4, р. 463]. Целью этого религиозного торжества является получение покровительства небожителя и молитва ему о ниспослании счастья и хорошей погоды. Во время совершения жертвоприношений Тай-ян-шэню участники церемонии читают так называемую «Сутру Солнца». В тексте молитвы дневное светило воспевается как дух,

обеспечивающий условия для существования всего живого на Земле и для занятия земледелием: «Император Солнце, Совершенный бог! На небе и среди людей появляешься в виде солнечного диска. И зимой, и летом Ты равномерно распределяешь тепло, согласно изменениям климата. Солнце, Ослепительный Будда! <...> Когда появляется Солнце, Оно окрашивает Небо в красный цвет. Смена дня и ночи не прекращается. <...> Если разозлить Солнце, Оно садится за горы, и голодающий простой народ живет плохой жизнью. Если на небе нет Меня — нет дня и ночи, если на земле нет Меня — нет урожая» [4, р. 463].

Провинция Юньнань до сих пор является промышленно отсталым районом Китая, большая часть населения живет здесь за счет сельского хозяйства. Зависимость уровня достатка от погодных условий, изменение которых в народе связывают с волей солнечного божества, стимулировала появление разнообразных форм поклонения этому духу. У народности бай существует традиция применения так называемых «тай-ян-гао», «солнечных пластырей», другое название которых — «тай-ян-хуа» («солнечные цветы»). Они представляют собой стилизован-

видимо, привело к возникновению у народности бай традиции наклеивать на кожу бумажные изображения дневного светила.

В деревне Гэдунпан, расположенной около г. Дали, бог Солнца Тай-ян-шэнь почитается как Бэньчжу — местный дух-покровитель. Наличие группы божеств — патронов отдельных областей является одной из главных особенностей религиозной системы народности бай. Практически каждая деревня имеет собственных Бэньчжу (одного или нескольких), которые считаются более могущественными духами, чем небожители, заимствованные из ханьского пантеона. Досибо (шаманы народности бай) рассматривают себя как «учеников», «посланников» или «воплощение» Бэньчжу и при каждом камлании опираются на их силу и помощь. В качестве местных духов-покровителей могут быть выбраны как буддийские, даосские божества, так и олицетворения природных явлений или герои прошлого. Главным критерием отбора является добрая воля небожителя, проявленная по отношению к жителям деревни, и совершенный им подвиг. В народных преданиях Бэньчжу выступают как благодетели человечества и заступники простолюдинов

перед верховными божествами. Выбор Тай-ян-шэня в качестве божественного патрона деревни Гэдунпан обусловлен поверьем, что в данной местности часто возникают туманы, препятствующие выре-ванию посевов, а сбор богатого урожая зависит от воли солнечного божества,

способного разгонять облака и холод. Как и в случае большинства Бэньчжу, покровитель этой деревни имеет свою собственную историю.

По легенде, в прошлом под горой Цанлан⁵ жил человек по имени А-гуан со своей женой. Каждый день выходил он работать в поле, а жена оставалась дома ткать, жизнь их текла счастливо и размеренно. Однажды на деревню налетел сильный ветер, слышался волчий вой, и люди увидели, как существо, размером с корову и похожее одновременно на волка и собаку, вцепилось в Солнце и проглотило его. Тьма сразу же накрыла Землю, все деревья засохли, посевы перестали вызревать, а из-под земли выползли страшные существа. Жизнь крестьян стала невыносимой. А-гуан посоветовался с женой и решил отправиться на поиски Солнца. День и ночь шел он через перевалы и однажды, устав, заснул под деревом. Человеку приснился старец с белой бородой, который обратился к нему с такими словами: «Ты хочешь найти Солнце? Оно сейчас в беде! Только если встретить Старого предка Янь-ди⁶, отыщется способ спасти Светило. Но Янь-ди живет в Золо-

В народном искусстве Юньнани, как и в байских преданиях, существует два варианта изображения духа дневного светила: в форме огненного шара и в облике человека.

ные изображения дневного светила в виде белого бумажного круга с зубчатым краем, центр которого украшен цветочным орнаментом. Во время праздников «Собрание бабочек»³ и «Обход трех духов»⁴ люди наклеивают их себе на виски. Эта традиция — еще один вариант выражения почтения божеству и способ молитвы о ниспослании счастья и богатого урожая [6, р. 206]. Использование участниками шествия «Обход трех духов» украшений с изображением солярной символики не случайно. Во время этого праздника жители деревень вокруг города Дали чествуют трех духов — покровителей данной местности и молят их о даровании дождя, необходимого для вызревания посевов. Спорно происхождение «тай-ян-гао». Возможно, идея его применения и название связаны с медицинским пластырем «тай-ян-гао», который накладывается на виски («тай-ян-сюэ», в переводе «точки сверх-ян» или «точки великого ян») для снятия головной боли и головокружения. Совпадение иероглифов термина «тай-ян» («сверх-ян») [7, с. 38], используемого в китайской медицине, и слова «солнце» («тай-ян»),

том дворце на высокой горе на востоке! Ты сможешь достичь того места, только когда пройдешь столько дней, сколько волосков в одной пряди». Старик вручил А-гуану прядь волос, заплетенных в косу, и сказал: «Пройдешь один день — вынь один волос из косы, как вытянешь все, так и дойдешь! А если боишься трудностей, немедленно поворачивай обратно». В ответ герой воскликнул, что ради людей он и умереть не боится. Старец так был тронут его словами, что дал ему в придачу волшебную пилюлю, объяснив, что съевший ее никогда не будет чувствовать голод. А-гуан проснулся и увидел, что в руке действительно лежит прядь волос и пилюля. Он поскорее съел снадобье, совершил девять поклонов Небу, поблагодарив за помощь, и отправился в путь. Каждый день А-гуан вынимал один волосок из косы, а когда вытянул последний, то дошел до подножия высокой горы, на вершине которой стоял Золотой дворец. Рискуя жизнью, долез он по отвесным скалам до самого верха и встретился там с Янь-ди, которому поведал от начала и до конца всю историю про Небесного волка, проглотившего Солнце. Услышав про беду, небожитель посадил человека на летающего дракона, приказав ему первым возвращаться домой. Через несколько дней люди из деревни увидели на небосводе и самого Янь-ди, управлявшего колесницей, запряженной шестью безрогими драконами. В левой руке бог держал сияющую волшебную ветвь, правой натянул огромный лук, на тетиву которого наложил длинную стрелу. Янь-ди догнал Небесного волка и выстрелил в него, заставив зверя отпустить светило. Используя ветвь вместо кнута, он разогнал черные тучи, и на ясном небе вновь возшло сверкающее Солнце. С тех пор в окрестностях горы Цанлан больше не было туманов. Люди зажили счастливо и каждый год стали собирать большие урожаи. Они знали, что этим обязаны помощи бога Солнца Янь-ди и их соотечественника А-гуана, поэтому стали почитать их обоих в качестве местных духов-покровителей [1, р. 48–50].

Легенда о Бэньчжу деревни Гэдунпан является примером китаизации культуры народности бай. В этом предании солярное божество принимает антропоморфную форму и предстает в облике ханьского Янь-ди, управляющего упряжкой из шести драконов. В древнекитайской мифологии мать солнц Си-хэ тоже вывозила своих детей в колеснице, запряженной шестеркой этих змееподобных существ [8, с. 572]. Важно отметить, что существует аналогия между образами современного байского фольклора и поэзии южных регионов Древнего Китая. Описание солярного божества, целящегося длинной стрелой в Небесного волка, встречается в стихотворении «Владыка Востока» из цикла «Девять песен», приписываемого поэту Цюй Юаню⁷. В поздней мифологии народности хань также существует образ собаки Тянь-гоу (дословно «Небесная собака»), проглатывающей

вающей Солнце и Луну⁸. Эти религиозные представления оказали прямое влияние на формирование юньнаньской легенды.

В сознании байцев Солнце выступает не только как источник жизни и покровитель крестьян, но и как мировой судья. В уезде Цзяньчуань для расследования случаев воровства прибегают к клятве дневному светилу. Призывая его в свидетели, подозреваемый в присутствии обвинителя произносит следующие слова: «Если я украл твою вещь, я умру, солнце сядет, и я погибну. Если я ничего у тебя не украл, ты умрешь, солнце зайдет за горизонт, и ты погибнешь»; существует также другой, более щадящий вариант текста: «Если я украл у тебя что-то, я останусь без потомства, если же ты меня ложно оклеветал, ты не будешь иметь потомства» [3, р. 137]. Считается, что произнесения такой клятвы достаточно для оправдания человека, потому что простой смертный не может обмануть всевидящее Солнце. Люди верят: если обвиняемый отважился произнести подобные слова, он действительно невиновен.

В народном искусстве Юньнани, как и в байских преданиях, существует два варианта изображения духа дневного светила: в форме огненного шара и в облике человека. Антропоморфный образ солярного божества связан с культовым искусством центральных регионов Китая, откуда в Юньнань была принесена традиция украшения алтарей статуями небожителей. В храмах Дали-Байского автономного округа, посвященных Тай-ян-шэню, принято устанавливать изваяние духа, облаченного в доспехи. На стене за идолом изображают нимб в виде красного или разноцветного диска солнца с расходящимися в стороны лучами. Следует отметить, что в Юньнани нимбы такого вида присутствуют не только в молельнях Тай-ян-шэня, они характерны для статуй бодхисаттвы Гуань-инь, бога литературы Вэнь-чана и других небожителей.

Антропоморфный образ божества Солнца свойственен также юньнаньским религиозным картинам, в которых прослеживается влияние храмовой скульптуры и народных гравюр центральных регионов Китая. Одним из типов иконографии Тай-ян-шэня на местных чжима является изображение солярного божества, одетого в доспехи и держащего в руке обнаженный меч. В данном варианте прослеживаются связи с байской алтарной скульптурой, представляющей духа Солнца как небесного генерала. В Юньнани также печатают народные картины, изображающие небожителя в виде китайского чиновника, облаченного в придворное одеяние. Подобный костюм указывает на заимствования из религиозной гравюры народности хань. Помимо одиночных изображений Тай-ян-шэня, существуют также двойные, совмещающие на плоскости листа образы божеств Солнца и



Рис. 1. «Свет Солнца»
(Юньнань, Вэйшан-И-Хуэйский автономный уезд, 2012 г.)

Луны. Особого внимания заслуживают народные картины, на которых художники помещают человеческую фигуру в круг солнечного диска (рис. 1). Среди религиозных гравюр города Тяньцзиня существуют экземпляры чжима, изображающие духа дневного светила в облике императора, заключенного внутри огненного шара. Тип иконографии подобных картин, обычно именуемых «Солнечный дворец», был заимствован из гравюр «Лунный дворец», на которых в абрис лунного диска вписан образ Нефритового зайца, толкущего в ступке снадобье бессмертия на фоне дворцового здания [8, с. 767]. В Юньнани имеют хождение как чжима «Солнечный дворец», так и «Лунный дворец», которые в полной мере унаследовали композицию ханьских «лубочных икон».

Несмотря на появление антропоморфного образа Тай-ян-шэня в религиозном искусстве Юньнани, в среде народности бай больше распространен вариант изображения солярного божества в виде сияющего солнечного диска. Форма почитания духа Солнца в форме огненного шара известна в Китае еще со времен неолита. Так, на расписной керамике археологической культуры Яншао встречаются различные орнаменты, которые исследователи трактуют как солярные символы. Один из них — изображение круга с расходящимися в стороны линиями лучей⁹. Подобный образ небесного светила присутствует и на неолитических наскальных рисунках, сохранившихся в Цаньюань-Васком автономном уезде провинции Юньнань. В искусстве юго-западных регионов

Китая более позднего времени также имеются похожие примеры передачи солярной символики. На бронзовых барабанах государства Дянь, существовавшего в районе озера Дяньчи близ г. Куньмин в III—II вв. до н. э., центральная часть мембраны часто украшалась изображением круга с прилегающими к нему фигурами треугольников, которые символизировали исходящий от солнца свет. Таким образом, иконография Тай-ян-шэня в виде огненного шара, характерная для байских чжима, уходит корнями в искусство первобытных культур и древних цивилизаций.

Почитание духа дневного светила как источника жизни и покровителя сельского хозяйства способствовало возрастанию его авторитета в среде народности бай, что привело к появлению солярных знаков также на чжима, не посвященных Тай-ян-шэню. Изображение светящегося солнечного диска распространено на народных картинах цзяма¹⁰, играющих важную роль в отправлении религиозного культа. Считается, что гравюры с образом летящей по небу лошади способны передавать жертвенные дары и пожелания молящихся на небеса. Они также позволяют шаманам досибо контактировать с миром духов и путешествовать по царству мертвых [11, р. 11].

Существует несколько вариантов их иконографии. Один из самых распространенных — это изображение летящего над облаками коня, седло которого украшено флагом¹¹, но также существуют «лубочные иконы» с образом всадника, скачущего по небу. Кроме изображения коня и наездника, художники иногда помещают на таких народных картинах дополнительные орнаменты или символы. Одним из них является образ сияющего солнца, представленного в виде круга с нарисованными вокруг него лучами в форме прямых линий или треугольных фигур. На цзяма этот солярный символ обычно расположен справа от всадника на пустом пространстве листа, символизирующем небо. В центр круга может быть вписан поясняющий изображение иероглиф «жи» (в переводе означает «Солнце»).

Слово «солнце» включают в название некоторых цзяма, как на гравюрах «Солнце — бегущая лошадь» из уезда Тунхай. На таких народных картинах представлен одиночный образ коня, седло которого украшает флаг с нарисованным на нем солярным знаком. В китайской культуре лошадь уже в древности являлась символом дневного светила. Описание выезда солнечного божества на колеснице, запряженной конями, появляется в стихотворении «Владыка Востока» из поэтического цикла «Девять напевов» [12, р. 65], а также в трактате ханьского времени «Хуайнань-цзы»¹². В сочинении «Диспут в зале белого тигра»¹³ дана характеристика лошади как «воплоче-

ния силы ян», символом которой является Небо и Солнце [14, р. 3]. Представление о связи образа коня с солярной символикой, укоренившееся в древнекитайской мифологии, нашло отражение в современной байской религиозной гравюре цзяма. Важно отметить, что народные картины, сочетающие изображение лошади и огненного шара, обычно напечатаны на бумаге красного цвета, который в байском фольклоре ассоциируется с дневным светилом¹⁴. Иконография всадника, скачущего по освещенному солнцем небосводу, переходит также на другие виды чжима Юньнани. В уезде Тунхай изготавливают народные картины, посвященные духу очага Цзао-цзюню, на которых бог представлен облаченным в ритуальные одеяния с головным убором, увенчанным пером¹⁵. Он едет верхом на лошади по облакам, в правом же верхнем углу листа присутствует изображение сияющего солнечного диска.

Помимо народных картин цзяма, солярная символика появляется также на чжима с образами драконов, являющихся одними из самых почитаемых народностью бай божеств. Среди многочисленных легенд и историй о духах, которые имеют хождение в Дали-Байском автономном округе, большую часть занимают предания об этих фантастических существах. Во многих уездах драконам поклоняются как местным Бэньчжу. Так, в деревне Люйтаоцунь около г. Дали в качестве духа-покровителя почитают Малого Желтого Дракона [11, р. 57], в уезде Эрьюань в статус Бэньчжу был возведен Царь драконов озера Эрхай, получивший титул «Дух Восточного Моря» («Восточное Море» — другое название озера Эрхай) [11, р. 58]. В районах проживания народности бай всего насчитывается более 40 божеств-патронов, которые являются воплощениями драконов [11, р. 59–60].

На чжима Юньнани иконография образов этих мифологических животных отличается большим разнообразием. Среди их изображений существуют антропоморфные и зооморфные образы, а также сочетающие в своем облике одновременно человеческие и звериные черты (образы драконов обычно имеют тело змеи и голову человека). На местных народных картинах распространена композиция, представляющая двух змеевидных драконов, которые играют драгоценной жемчужиной. Эта иконография пришла в чжима Юньнани из центрального Китая, но под воздействием местной культуры была видоизменена. В искусстве народности хань жемчужина, за которой гоняются два дракона (как вариант — один дракон), обычно имеет вид сферы, объятый языками пламени. Существует гипотеза, относящая происхождение этого божественного атрибута к солярной символике [12, р. 76]. Данное предположение находит подтверждение в искусстве чжима Юньнани, в кото-



Рис. 2. «Зеленый дракон»
(Юньнань, городской округ Баошань, 2012 г.)

ром изображение драконовой драгоценности часто заменяется образом солнца (рис. 2).

В легендах, распространенных среди народности бай, волшебная жемчужина описывается как «жизненный корень» Лун-вана (Царя Драконов, повелителя водной стихии), который придает ему магическую силу. Сюжеты многих народных сказок, посвященных этому мифологическому существу, построены на ситуации потери нерадивым драконом его драгоценности и последующих попыток ее вернуть. Сам же «жизненный корень» изображается как лучезарный, испускающий красный свет шар. В легендах народности бай эпитет «алый» применяется как по отношению к солнцу, так и к драконовой драгоценности, а в некоторых преданиях жемчужина напрямую сравнивается с дневным светилом. Так, в сказке «Большой Красный Дракон и красная драгоценная жемчужина», имеющей хождение в районе г. Дали, повествуется о помощи Дракона жителям области гор Цаншань в борьбе с засухой. Когда люди, следуя наставлениям своего покровителя, молили его о ниспослании дождя, над храмом деревни появилась красная жемчужина, которая символизировала присутствие божества: «Все небо осветилось ярко-красным светом, увидели кружащуюся в воздухе разноцветную

жемчужину, которая, словно солнце, высоко повисла в воздухе» [15, р. 98]. Следует отметить, что нимбы в форме солнца, которые в Юньнани изображают на стенах храмов за статуями божеств, обычно выполнены либо в алом цвете, либо состоят из разноцветных спиралевидных полос. Аналогия между дневным светилом и волшебной жемчужинной прослеживается и в приведенном выше мифе о сотворении мира. Дракон проглатывает солнце, упавшее в океан, а потом пытается его изрыгнуть, что напоминает игры Лун-вана со своей драгоценностью, описание которых содержится во многих байских преданиях.

Культ Солнца нашел отражение в различных аспектах жизни народности бай. Почитание дневного светила в качестве божества, дающего свет и тепло всему живому, обеспечивающего условия для занятия сельским хозяйством, способствовало его популярности в крестьянской среде и появлению многочисленных легенд о Тай-ян-шэне. Бога Солнца возводят в статус духа-покровителя Бэньчжу и наделяют чертами героя-заступника. Пришедший из древнекитайской мифологии антропоморфный образ солярного божества проникает не только в байский фольклор, но также в искусство храмовой скульптуры и народной гравюры чжима. Заслуживает внимания тот факт, что в Юньнани сохранилось архаичное представление о духе дневного светила, представленного в виде огненного шара. Рисунок солнечного диска присутствует на стенах местных храмов, он появляется в деталях костюмов участников празднеств и на чжима, посвященных как самому Тай-ян-шэню, так и другим небожителям. Многократное изображение солярной символики на народной картине Юньнани свидетельствует о ее важности для местной системы верований, суть которой составляет тесное переплетение первобытных представлений о мире и образов китайской мифологии.

Примечания

- ¹ Чжима («бумажная лошадь») — китайская народная религиозная картина, выполненная в технике ксилографии. Такие гравюры, изображающие божеств местного пантеона, предназначены к сожжению во время совершения жертвоприношений.
- ² Все божества китайской народной религии имеют собственные «дни рождения», во время которых им положено совершать жертвоприношения.
- ³ Праздник «Собрание бабочек» проводится 15 числа 4-го месяца по лунному календарю. В этот день жители деревни Чжоучэн около г. Дали идут к «Источнику бабочек» любоваться на слетевшихся к водоему мотыльков. Происхождение праздника, описанного еще географом и путешественником Сюй Ся-кэ во времена династии Мин, связывают с историей несчастной любви. По преданию, охотник Ду Чао-сюань убил волшеб-

ного удава, терроризировавшего окрестное население, и освободил двух девушек, которых злое существо держало в плену. Красавицы решили отплатить молодому человеку добром и предложили ему себя в жены. Однако Ду Чао-сюань, не желая воспользоваться бедственным положением пленниц, отказался от предложения, и те в отчаянии бросились в воды бездонного омута. Узнав про это, охотник решил покончить жизнь самоубийством и 15 числа 4-го месяца утопился в том же водоеме. Все трое превратились в бабочек и привлекли к озеру множество других мотыльков. С тех пор жители Чжоучэна называют тот омут «Источник бабочек», а Ду Чао-сюаня и двух девушек почитают как Бэньчжу — местных покровителей [5, р. 152].

- ⁴ «Обход трех духов» празднуют с 23 по 25 число 4-го месяца по лунному календарю. За это время толпа одетых в народные одежды, поющих и танцующих крестьян обходит храмы трех божеств-покровителей Бэньчжу в окрестностях г. Дали. Шествие начинается от находящегося к востоку от городской стены храма Бэньчжу Драконовой Матушки. В первый день люди достигают храма Шэньду в селе Сичжоу, где приносят жертвы Бэньчжу Любящему народ Императору Дуань Цзун-бану. На второй день процессия направляется в деревню Хэсычэн почтить местного Бэньчжу Божественного Императора реки Эр Дуань Чи-чэна. На третий — доходят до храма Бэньчжу деревни Мацзюи. На протяжении всего пути люди поют песни любовного содержания, а также молитвы о ниспослании дождя и богатого урожая [5, р. 154].
- ⁵ Один из пиков горной гряды Цаншань, расположенной около г. Дали.
- ⁶ В этой легенде народности бай образ Янь-ди был заимствован из ханьского пантеона божеств. В древнекитайской мифологии он предстает как бог Солнца, Пламени и повелитель Юга. В некоторых мифах с его именем связывают возникновение сельского хозяйства, в результате чего образ солярного божества часто сливается с образом бога земледелия Шэнь-нуна. По легенде, в древние времена жила красная птица, держащая в клюве девять колосков злаков, Янь-ди подбирал зерна, которые она роняла, и сажал их в землю [8, с. 770].
- ⁷ Цикл «Девять песен», включенный в древнекитайский свод «Чуские строфы», состоит из 11 произведений, большая часть которых посвящена божествам чуского пантеона. Существует две точки зрения на его происхождение. Согласно первой, «Девять напевов» — это авторское произведение поэта Цюй Юаня (340 (?) — 278 гг. до н. э.). По другой версии, Цюй Юань лишь собрал и переработал ритуальные песнопения чуского царства (XI—III вв. до н. э.), а поэтический цикл является ценным источником для изучения религиозных представлений южных регионов Древнего Китая [9, с. 518–519].
- ⁸ Легенда о проглатывании небесных светил собакой объясняла природу солнечных и лунных затмений.

Когда происходило это природное явление, простолюдины выходили на улицу и производили шум, стуча по кастрюлям и сковородам. Считалось, что громкие звуки отпугивают злого духа, и он отпускает солнце (луну) на волю.

- ⁹ Среди орнаментов керамики Яншао существуют и другие типы солярных знаков: узор в виде круга с заключенной в него точкой, рисунок шестиконечной звезды и орнамент гало [10, р. 44–46].
- ¹⁰ Название этого вида народных картин может варьироваться. В Юньнани имеют хождение гравюры «Цзяма», «Цзяма духов», «Цзяма Павлин», «Догоняющая душу цзяма», «Бог цзяма», «Облачная лошадь Юнь-ма» и др.
- ¹¹ Наиболее распространенным вариантом флага является знамя с начертанным на нем иероглифом «Приказ». Считается, что этот иероглиф способен отпугивать злых духов.
- ¹² «Хуайнань-цзы» («Трактат учителя из Хуайнани») — философское и научное сочинение времен династии Хань (датируется серединой II в. до н. э.), которое считается ценным источником по древнекитайской мифологии [13, с. 482–485].
- ¹³ Сочинение, написанное ученым Бань Гу по приказу императора Чжан-ди династии Восточная Хань по результатам придворной дискуссии (79 г. н. э.) об истолковании текстов конфуцианского канона «Пятикнижие» [13, с. 158].
- ¹⁴ Печать на алой бумаге также символизирует высокий статус божества, изображенного на гравюре. Так, в районе г. Дали и уезда Дэнчуань для изготовления чжима «Небо и Земля» принято использовать бумагу лишь красного цвета [6, р. 212].
- ¹⁵ Эта иконография не является типичной для образа Цзао-цзюня. Как для чжима центральных регионов Китая, так и для народных картин Юньнани характерно изображение бога Очага (как вариант — божества и его супруги), одетого в платье чиновника и сидящего фронтально перед столом с жертвоприношениями. Справа и слева от Цзао-цзюня художники обычно помещают образы его помощников.

Список источников

1. *Yang Zheng Ye*. Baizu benzhu chuanshuo gushi [Легенды о Бэньчжу народности бай]. Kunming, 1999. 204 p.

2. *Zhang Ming Zeng*. Baizu de taiyang chongbai [Культ Солнца у народности бай*] // *Dali wenhua*. 2007. № 5. P. 49–50.
3. *He Xing Liang*. Zhongguo ziran chongbai [Природные культы Китая*]. Nanjing, 2007. 416 p.
4. *Lü Da Ji*. Zhongguo ge minzu yuanshi zongjiao ziliao jicheng: yizu juan, baizu juan, jinuo zu juan [Собрание материалов по первобытным религиям китайских народностей: том народности «и», том народности бай, том народности дино*]. Beijing, 1996. 984 p.
5. *Yang Xian Dian, Du Yi Jian, Zhang Xi Lu*. Dali baizu jieri shenghui diaocha [Исследование праздников народности бай в Дали*] // *Baizu shehui lishi diaocha (san)*. Kunming, 1991. P. 136–181.
6. *Ding Da Xian*. Gulao shenmi de baizu jia ma [Древние таинственные цзяма народности бай*]. Kunming, 2013. 542 p.
7. Трактат Желтого императора о внутреннем. Ч. 1. Вопросы о простейшем / пер. Б.Б. Виноградского. Москва : Профит Стайл, 2007. 384 с.
8. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. Т. 2. Мифология. Религия / гл. ред. М.Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2007. 869 с.
9. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 6 т. Т. 3. Литература. Язык и письменность / гл. ред. М.Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2008. 855 с.
10. *Zhao Li Na*. Zhongguo shiqian taiyang chongbai zhi lishi dilixue kaocha [Исследование по исторической географии доисторического культа Солнца в Китае*] : Ph. D. Dissertation. Nanjing : Nanjing Univ., 2009. 143 p.
11. *Yang Yu Sheng*. Yunnan jia ma [Юньнаньские цзяма*]. Kunming, 2002. 264 p.
12. *Gao Fu Jin*. Taiyang chongbai yu taiyang shenhua: yi zhong yuanshi wenhua de shijiexing toushi [Культ Солнца и солярные мифы: взгляд на первобытную культуру в мировом контексте*]. Shanghai, 2002. 283 p.
13. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 6 т. Т. 1. Философия / гл. ред. М.Л. Титаренко. Москва : Восточная литература, 2006. 727 с.
14. *Tao Si Yan*. Zhongguo zhima [Китайские чжима*]. Taipei, 1996. 216 p.
15. *Yang Xian Dian, Zhang Xi Lu*. Long shenhua chuanshuo [Мифы и легенды о драконах*]. Kunming, 1985. 214 p.

Перевод названий источников, отмеченных звездочкой (*), выполнен автором.

IN TERRIS

K.V. YATSENKO

SUN WORSHIP OF THE BAI PEOPLE AND ITS REFLECTION IN THE FOLK ART ZHIMA OF THE YUNNAN PROVINCE

The article is dedicated to the research of the Sun worship practiced by the Bai people, who live in the Yunnan Province in the south-west of China. Various forms of the Sun Cult taking place nowadays within the Dali Bai Autonomous Prefecture are examined. The author presents the texts of the Bai myths and legends associated with the solar deity Tai Yang Shen and describes the traditions of worshipping the Sun as a source of life, a protector of agriculture and a divine patron of Bai villages. The article also analyses the iconography of the solar deity in the Yunnan Province's temple sculpture and folk woodprints zhima. The origin of diverse Tai Yang Shen's iconographic types is traced back through the study of the local legends and Chinese art. Special attention is paid to the solar symbols that appear in the Yunnan zhimas.

Key words: solar deity, Tai Yang Shen, solar symbols, legend, folk beliefs, mythology, folk art zhima, image of fire sphere.

Citation: Yatsenko K.V. Sun Worship of the Bai People and its Reflection in the Folk Art Zhima of the Yunnan Province, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 190–198.

About author

Karolina Vyacheslavovna Yatsenko,

State Institute of Art Studies,
Sector of Asian and African Art,
Post-Graduate Student
e-mail: karolina.yatsen@gmail.com
5 Kozitsky Lane,
Moscow, 125009, Russia

References

1. Yang Zheng Ye, *Baizu benzhu chuanshuogushi* [The legends of the Bai Nationality's Ben-Zhu]. Kunming, Yunnan Minzu Publ., 1999, 204 p.
2. Zhang Ming Zeng, *Baizu de taiyang chongbai* [The Sun Worship of Bai People*], *Daliwenhua* [The Culture of Dali*], 2007, no. 5, pp. 49–50.
3. He Xing Liang, *Zhongguo ziran chongbai* [The Worship of Nature in China]. Nanjing, Jiangsu Renmin Publ., 2007, 416 p.
4. Lü Da Ji, *Zhongguo ge minzu yuanshizongjiao ziliao jicheng: yizujuan, baizujuan, jinuozujuan* [A Series of Sourcebooks on the Primitive Religions of China: the Yi, Bai, Jinuo People's Volume]. Beijing, Zhongguo Shehui Kexue Publ., 1996, 984 p.
5. Yang Xian Dian, Du Yi Jian, Zhang Xi Lu, *Dali bai-zu jieri shenghui diaocha* [The Research on the Bai People's festivals in Dali*], *Baizu shehui lishi diaocha (san)* [The Historical Research on the Bai society*], ed. Li Shao Hui. Kunming, Yunnan Renmin Publ., 1991, pp. 136–181.
6. Ding Da Xian, *Gulao shenmi de baizujia* [The Ancient Mysterious Paper Gods of the Bai People*]. Kunming, Yunnan Minzu Publ., 2013, 542 p.
7. Vinogradskii B.B. (ed.) *Traktat Zheltogo imperatora o vnutrennem. Ch. 1. Voprosy o prosteishem* [The Inner Canon of Huangdi. Part 1. Basic Questions*]. Moscow, Profit Stail Publ., 2007, 384 p.
8. Titarenko M.L. (ed.) *Dukhovnaya kul'tura Kitaya : entsiklopediya : v 6 t.* [The Spiritual Culture of China. Encyclopaedia, in 6 vols.]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2007, vol. 2 (Mifologiya. Religiya [Mythology, Religion]), 869 p.
9. Titarenko M.L. (ed.) *Dukhovnaya kul'tura Kitaya : entsiklopediya : v 6 t.* [Spiritual Culture of China. Encyclopaedia, in 6 vols.]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2008, vol. 3 (Literatura. Yazyk i pis'mennost' [Literature, Language, Writing]), 855 p.
10. Zhao Li Na, *Zhongguo shiqian taiyang chongbai zhi lishi dilixue kaocha* [The Historical Geography Research on the Prehistoric Sun Worship in China*], PhD Diss. Nanjing, Nanjing Univ. Publ., 2009, 143 p.
11. Yang Yu Sheng. *Yunnan jia* [The Paper-Charms of Yunnan]. Kunming, Yunnan Renmin Publ., 2002, 264 p.
12. Gao Fu Jin, *Taiyang chongbai yu taiyang shenhua: yi zhong yuanshi wenhua de shijiexing toushi* [The Sun Worship and the Sun Myth: Perspective of the Primitive Culture in a World Context]. Shanghai, Shanghai Renmin Publ., 2002, 283 p.
13. Titarenko M.L. (ed.) *Dukhovnaya kul'tura Kitaya : entsiklopediya : v 6 t.* [Spiritual Culture of China. Encyclopaedia, in 6 vols.]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2006, vol. 1 (Filosofiya [Philosophy]), 727 p.
14. Tao Si Yan, *Zhongguo zhima* [Chinese Paper Gods*]. Taipei, Dongda Tushu Gongsi Publ., 1996, 216 p.
15. Yang Xian Dian, Zhang Xi Lu, *Long shenhua chuanshuo* [The Dragon Myths and Legends*]. Kunming, Yunnan Renmin Publ., 1985, 214 p.

Titles marked with star (*) are translated by the author of the article.



АИС «ЕДИНОЕ ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ»

Минкультуры России проводит внедрение автоматизированной информационной системы «Единое информационное пространство в сфере культуры» (АИС ЕИПСК) на территории Российской Федерации. К участию в проекте приглашаются: региональные органы исполнительной власти, органы местного самоуправления, учреждения культуры федерального, регионального и муниципального ведения, а также коммерческие организации, осуществляющие свою деятельность в сфере производства и распространения благ и услуг в сфере культуры. Использование АИС бесплатно для всех пользователей.

АИС ЕИПСК обеспечивает сбор данных о деятельности всех учреждений культуры РФ и обеспечивает возможность их автоматизированного распространения с целью вовлечения граждан в общекультурные процессы. Данные, введенные в АИС ЕИПСК один раз, распространяются по всем информационным каналам, снижая, таким образом, нагрузку на учреждения культуры и повышая охват аудитории.

АИС «Единое информационное пространство в сфере культуры» в цифрах

91 500 сообщений разослано в социальные сети
300 000 пользователей охват аудитории

85 регионов подключено к сервису
8 607 учреждений культуры уже зарегистрировано

Результатом реализации проекта должно стать повышение эффективности деятельности сотрудников учреждений в области продвижения благ и услуг в сфере культуры.

ЭКОНОМИЯ ВРЕМЕНИ

- Автоматический экспорт информации
- Рассылка в 3 клика
- Автоматизация ведения соцсетей

ЕДИНОЕ ПРОСТРАНСТВО

- Проведение совместных акций
- Единая консультационная поддержка
- Обучение для всех участников проекта

ВСЯ КУЛЬТУРА В 1 МЕСТЕ

- Простой и удобный доступ для СМИ
- Открытые данные
- Новые партнеры

Это удобно: Добавив информацию один раз в систему, о ней можно рассказать сотням тысяч людей.

Это эффективно: Совместными усилиями сделать любое мероприятие в сфере культуры узнаваемым на общероссийском уровне.

Это работает: Узнать обо всех интересных событиях страны на портале Культура.рф

Зарегистрироваться и получить доступ к системе можно по адресу: <http://all.culture.ru/>

ПАРТНЕРЫ ПРОЕКТА

КУЛЬТУРА.РФ

В контакте

одноклассники

Яндекс

2do2go

УДК 75.03(571.11)
ББК 85.103(2)64

А.В. МАЛИНОВ

ТВОРЧЕСТВО В.С. ТОРБОКОВА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ГОРНОГО АЛТАЯ

Алексей Валерьевич Малинов,

Санкт-Петербургский государственный университет,
профессор, доктор философских наук

e-mail: a.v.malinov@gmail.com

Менделеевская линия, д. 5, Санкт-Петербург, 199034, Россия

В статье рассматривается творчество современного художника Вячеслава Сергеевича Торбокова, продолжающего реалистическую линию в алтайском искусстве, у истоков которой стоял Григорий Иванович Гуркин (1870–1937). Значение алтайского изобразительного искусства состоит в том, что оно во многом определяет направление художественной культуры региона. Предлагается периодизация творчества В.С. Торбокова. Отмечаются основные жанровые направления (пейзажи, натюрморты, портреты), темы (пейзажные серии, портреты творческих людей и т. д.), идеи (два типа времени: циклическое время человеческой жизни и природы, вечность; истоки творчества: самовыражение и следование традиции; человек и природа) творчества художника. Отмечается, что в работах В.С. Торбокова в наибольшей мере воплотился национальный идеал красоты (природы и человека).

Ключевые слова: В.С. Торбоков, Горный Алтай, художественная культура, живопись, реализм, портрет, натюрморт, пейзаж.

Для цитирования: Малинов А.В. Творчество В.С. Торбокова в изобразительном искусстве Горного Алтая // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 200–205.

Профессиональное изобразительное искусство Горного Алтая насчитывает около столетия. Первые алтайские художники, Григорий Иванович Гуркин (1870–1937) и Николай Иванович Чевалков (1892–1937), заложили основы не только профессиональной живописной традиции, но и двух направлений изобразительного искусства этого региона: реалистического и декоративно-символического. Обе тенденции оказались настолько плодотворными, что практически всех современных алтайских живописцев и графиков можно отнести к одному из этих направлений.

Значение изобразительного искусства на Алтае определяется не только фактическими достижениями — оно стало основой национального самосознания населения небольшой горной страны. Изобразительное искусство часто опережало и предопределяло тенденции общего культурного развития региона, а Г.И. Гуркин даже стал символом национального и социально-политического развития Горного Алтая. Новые художественные идеи находили воплощение, прежде всего, в образной ткани

изобразительного искусства. Вместе с этим искусством, сохраняя коренные основы национальной культуры, согласовывало с ними новые художественные и мировоззренческие принципы. Значение изобразительного искусства для культуры Горного Алтая сопоставимо с эпическим творчеством, но если эпос всегда воплощал в себе охранительное начало культуры, то изобразительное искусство оживляло его импульсом творческого поиска.

Произведения Г.И. Гуркина и Н.И. Чевалкова задали высокий уровень профессиональной художественной культуры. Современные художники невольно вынуждены соизмерять результаты своего труда с работами первых алтайских живописцев. Реалистическое направление широко представлено в современном искусстве Горного Алтая. Достаточно упомянуть турочакских художников, чтобы понять насколько плодотворным оказалось это направление, в частности, в пейзажной живописи. Крупнейшим представителем реалистического направления в Горном Алтае, идущего от Г.И. Гуркина, является Вячеслав Сергеевич Торбоков. К сожалению, его творчество практически не привлекало внимания искусствоведов, если не считать упоминаний в местных газетах и Интернете [1], а также статьи А.В. Эдокова, опубликованной к 50-летию художника [2]. Даже крупнейший исследователь искусства Горного Алтая член-корреспондент Российской академии художеств (РАХ) Е.П. Маточкин (1942–2013), лишь работая над своим последним проектом — альбомом «Художники Чемальской земли», — обратился к анализу работ и художественных приемов В.С. Торбокова. Однако ограниченный объем текста, предусмотренный структурой альбома, не позволил в полной мере раскрыть все стороны творчества художника и оценить его место в современном искусстве Горного Алтая [3, с. 163–174].

Вячеслав Сергеевич Торбоков родился в 1956 г. в с. Шаргайта Шебалинского района Горно-Алтайской автономной области. Он вырос в многодетной семье (девять братьев и сестер и двое приемных детей), многие члены которой проявляли творческие наклонности. Так, младший брат, Николай Сергеевич Торбоков (1964–2014), также стал профессиональным художником. Художественное образование В.С. Торбоков получил в Новоалтайском художественном училище (1973–1979, с перерывом на службу в армии 1974–1976) и Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова (1982–1988), где занимался в творческой мастерской Д.К. Мочальского. В качестве дипломной работы Вячеслав Сергеевич представил картину «Той (алтайская свадьба)», которая в 1990 г. была воспроизведена в журнале «Художник» под названием «Встреча невесты» [4]. После окончания института он вернулся на Алтай, жил и работал в г. Горно-Алтайске, возглавлял респуб-

ликанское отделение Союза художников России (1996–2000), в тот период его усилиями был издан каталог «10 лет Союзу художников Республики Алтай. 1988–1998», где была помещена краткая информация и о самом художнике [5, с. 47]; преподавал в детской художественной школе (2003–2011) и вел студию для взрослых. В последние годы В.С. Торбоков живет в с. Аскат Чемальского района Республики Алтай.

Эти внешние события жизни были наполнены и творческими поисками, работой над живописными произведениями, что позволяет говорить (с известной долей условности) об определенных периодах творчества Торбокова. Первый из них *московский период* — время становления профессионального мастерства. Учеба в Новоалтайском художественном училище была лишь подготовкой к поступлению в художественный институт, дала первые навыки самостоятельной работы. Как художник Вячеслав Сергеевич сформировался во время учебы в Москве. Имея возможность остаться в столице, он предпочел вернуться на свою малую родину, полагая, что только на Алтае сможет раскрыться как художник, только здесь способен найти темы для своих картин. После возвращения в Горно-Алтайск В.С. Торбоков еще несколько лет поддерживал связи с московскими галереями и коллекционерами. В том числе это были работы и на заказ, многие из которых он подписывал псевдонимами, желая тем самым как бы отстраниться от результатов такого заказного творчества.

Горно-Алтайский период охватывает около двух десятилетий. Безусловно, это очень важное и плодотворное время в жизни художника, хотя сам он полагал, что за эти годы сделал меньше того, на что был способен. Картины, написанные в этот период, показали, что в алтайском искусстве появился крупный мастер, обладающий ярким художественным языком, сильной профессиональной выучкой. В эти годы обозначились и основные темы творчества художника. Торбоков заявил о себе, прежде всего, как глубокий психологический портретист и мастер натюрморта. В Горно-Алтайске раскрылся педагогический талант Вячеслава Сергеевича. Работа с учениками много дала самому художнику, заставила его более глубоко изучить основы живописного мастерства, позволила более критически оценивать результаты как своего труда, так и работы коллег. Однако преподавание отнимало слишком много времени и сил, зачастую вынуждало жертвовать собственным творчеством. По-видимому, некоторая неудовлетворенность (в том числе и творческая) жизнью в городе привела к решению Вячеслава Сергеевича переехать в село Аскат.

Так начался *аскатский период* его жизни. Место для постройки дома и мастерской было выбрано не случайно. Аскат считается деревней мастеров-кера-

мистов и художников, в нем действуют несколько художественных галерей. Это небольшая художественная колония на Алтае, расположенная на левом берегу р. Катунь. В начале XX в. в Аскате над «Материалами по шаманизму у алтайцев» работал А.В. Анохин, позднее жил скульптор К.И. Басаргин. В нескольких километрах находится село Анос, в котором жил Г.И. Гуркин, в доме и мастерской которого теперь открыт музей. Этот уголок алтайской земли прочно связан с именами художников. Давать оценку аскатскому периоду еще рано, но можно в целом указать на основные темы и сюжеты творчества В.С. Торбокова.

Прежде всего, надо заметить, что деревенская жизнь в большей степени располагает к работе над пейзажами. Виды горной страны: речные долины, зажатые бомами-утесами потоки горных рек, зеркальные блюдца озер, покрытые вечными снегами вершины гор, живописные окрестности Аскатской долины — занимают важное место в творчестве Торбокова. И все же у каждого художника есть любимые мотивы. Для Торбокова это — аллеи и камни у воды. Наверное, уже можно говорить о двух сериях в творчестве Торбокова, в которых отразились как мировоззренческие установки художника, так и его философские размышления о жизни. Аллеи — ряды высаженных человеком деревьев — выступают на картинах Торбокова метафорой человеческой жизни: это одновременно и путь, и живые деревья, причудливо крениющиеся вдоль дороги. Аллеи на картинах Торбокова обла-



Поздняя осень на р. Катунь (2013)

дают какой-то магической притягательностью — они приковывают взгляд зрителя, скользящий вслед обозначенному пути. На первый взгляд, эти картины бессюжетны: ряды сросшихся ветвями деревьев, по-ван-гоговски крупные, струящиеся мазки. Таков пейзаж «Старая аллея. с. Аскат» (2003). В другой работе «Аскат уходящий» (2002) эта же аллея изображена

в пору осеннего увядания. Ощущение завершающегося цикла усилено фигурой бредущего по ней старого человека, но вместе с тем в этих образах нет чувства безысходности, они, скорее, создают впечатление вечности и светлого исхода. Столь любимая художником аллея уже вырублена, на месте старых корявых и ветвистых деревьев растут новые, которые тоже привлекают художника. Небольшой этюд «Аллея. Поздняя осень. Аскат» (2010) передает светлое чувство октябрьского дня, ясного, прозрачного воздуха, освежаемого первыми заморозками. На желтую пожухлую траву падают тонкие сиреневые тени молодых деревьев. Природа казалось бы замерла, приготовилась к долгой сибирской зиме, но в то же время она лишь погружается в прозрачный сон, который обязательно прервется пробуждением.

Работа «В конце лета» (2009) изображает деревенский дом сестры художника. Цветущий палисадник и угол беленой избы составляют незамысловатый сюжет картины. Художник фиксирует фрагмент мира: природа еще не увядает, она полна силой цветения, но теплый приглушенный колорит картины указывает на то, что наступает вечер, а вместе с ним близится к концу и летняя пора. Старый дом, чьи выбеленные стены в вечерних лучах отражают цветущую пестроту окружающего мира, вновь звучит как метафора увядания человеческой жизни, которая так же погружена в природное бытие, как изображенный старый дом плотно окружен цветущими растениями. Однако даже идея жизненного круговорота утрачивает в картине свой печальный смысл; она преодолевается идеей прекрасного. Простота деревенского быта перерастает здесь в красоту.

Торбоков любит писать берега горных рек. Чаще всего — это величественная Катунь, чьи скользящие воды особенно живописно струятся на фоне прорастающих сквозь поток серых чемальских скал. Однако особенно привлекают художника камни, ограничивающие берега реки. Обычно они становятся героями его этюдов. Помимо чисто живописных задач, импрессионистически передающих и отблески воды на валунах, и дрожащие тени, и солнечные блики, и дымку горного воздуха, художника притягивает к ним большее. Если аллеи передают чувство циклически возобновляемой жизни, то камни у воды дают другое ощущение времени. Один из этюдов Торбокова, перерастающий в полноценную картину, называется «Свидетели веков» (2013). Камни переданы здесь холодными цветами, кромки воды не видно, но в том, что это берег реки, сомнений нет. Холодный колорит картины, тем не менее, создает впечатление радостного покоя, устойчивости бытия. Контраст стихий (вода и камни) в этюдах Торбокова отсылает к истокам творения мира, раскрывая изначальный генезис тверди из хляби. Простые на первый взгляд этюды отражают доисторическую космо-

нию, в них оживает древний миф. В полной мере этот сюжет раскрывается в картине «Поздняя осень на р. Катунь» (2013), передающей ощущение покоя и чувство вечности, достижимое в созерцании.

Серии аллей и камней у воды в этюдах Торбокова показывают, что художник пытается уловить и запечатлеть в своих картинах время (циклическое время человеческой жизни, переданное через состояния и вечность природы). Дар подлинного художника сродни дару мыслителя: в малом видеть большое, а во временном и преходящем — вечное. Этим даром с поразительной силой убедительности и живописного мастерства обладает Вячеслав Сергеевич Торбоков.



Весенний натюрморт (1994)

Однако как бы ни были хороши пейзажи Торбокова, он, прежде всего, является признанным мастером натюрморта. Произведения этого жанра Торбокова можно отнести к лучшим образцам не только сибирского, но и современного российского искусства. Еще в работах 1990-х гг. («Цветы сенокоса», «Сирень», «Лето в Аскате», «Краски осени» и др.), в основном хранящихся в московских коллекциях, Торбоков заявил о себе как о талантливом продолжателе русской реалистической живописи. Многие его работы («Весенний натюрморт», «Черемуха», «После дождя», «Дары осени» и др.) удачно сочетают черты натюрморта и пейзажа, преодолевая искусственность самой постановки. Главные герои натюрмортов Торбокова — цветы. Наиболее любимы автором ирисы и сирень. Любому художнику знает, как непросто писать сирень с ее маленькими нависающими гроздьями цветочками. Натюрморты сирени Торбокова наиболее роскошны, даже если изображена только одна гроздь в бокале. Достигается это удивительным умением художника сочетать благоухающий поток красок с блистающими брызгами отдельных соцветий, в то же время, как бы растворяя букет в окружающей его атмосфере, как будто окрашенной ароматом цветов. Не стоит думать, что натюрморты Торбокова — это только мастерски переданное впечатление, момент «мертвой природы», вырванный художником из потока времени. Многие его работы, благодаря продуманности композиции и тщательно подобранным предметам, помимо свежести впечатления привлекают и заложенной в них медитативной притягательностью. Они, приглашая к совместному с худож-

ником размышлению, возвращают в мир ту ценность, которую современная суетливая цивилизация часто упускает — ценность созерцания. Художник обращает взгляд современного человека к тому, что придает смысл земной жизни — к способности видеть и ценить красоту мира. Восприятие красоты требует остановки, оглядки, задержки внимания. Сила натюрмортов Торбокова в соразмерности взгляда темпу дыхания; ритмичность линий, колористических переходов, воздушной перспективы, вторят самой жизненной силе. О его натюрмортах можно сказать, что они не кистью созданы, а это сама душа дохнула, оживив и тем самым очеловечив,

мертвую природу натурной постановки. Возможно поэтому натюрморты Торбокова обладают и терапевтическим эффектом; они кажутся написанными на одном дыхании. Это можно сказать об этюдном аскетизме «Ирисов» (2006) или «Кислицы», но такой же магией созерцания обладают и более проработанные и продуманные постановки, например, такова восточная роскошь «Красного натюрморта» (2005) или тонкая фактурная проработка «Розовых пионов» (2014). Следуя во многом импрессионистической манере, Торбоков работает, прежде всего, с цветом и светом, а не с оттенками и тонами. Особенно это заметно в его разнообразных этюдах космей и пионов.

Подлинным призванием Вячеслава Сергеевича является портретная живопись. Еще поступая в Суриковский институт, он надеялся попасть в портретную мастерскую, которой тогда руководил И.С. Глазунов. Портретов, написанных Торбоковым, совсем не много, на Алтае есть и более плодотворные портретисты. Однако во всем алтайском искусстве только Торбоков смог создать галерею подлинно национальных образов. Впервые в сибирском искусстве Торбоков мощно заявил о себе портретом «Художник А.А. Таныш» (1989), который в настоящее время находится в постоянной экспозиции Национального музея им. А.В. Анохина Республики Алтай. С легкой руки В.И. Чичинова эту работу стали сравнивать с известным портретом Ф.И. Достоевского кисти В.Г. Перова. Сходство здесь, прежде всего, композиционное, но Торбоков решает более сложные живописные задачи: освещение фигуры со спины, угловатый силуэт модели, окно на заднем пла-



Отдых у дороги. Портрет матери (2008)

не, вносящее ренессансный мотив, размыкающее композицию и придающее ей динамику. Но главное в портрете — это психология героя. Напряженный взгляд старого художника, плотно сжатые губы, нервный силуэт фигуры на фоне аскетической обстановки мастерской раскрывают жизненную драму человека, чья судьба определялась трагическими событиями XX века. Портрет производит необычайно сильное впечатление, к нему хочется вновь вернуться, чтобы попытаться вместе с изображенным персонажем ощутить и пережить дух целой эпохи.

Следующие портреты мастера («Г.И. Чорос-Гуркин», 1996 и «Кайчи», 2003) были написаны не с натуры. В них Торбоков ставил другие задачи и решены они другими художественными средствами. В этих портретах художник стремился показать не психологию героя, а дать обобщенный образ, обозначить определенный тип. Григорий Иванович Чорос-Гуркин — первый профессиональный алтайский художник, ученик И.И. Шишкина и учитель целого поколения алтайских художников (в том числе, А.А. Таныша) — изображен в национальной одежде, энергично повернувшись к зрителям. Портрет во многом повторяет одну из сохранившихся фотографий художника. Однако для Торбокова было важно не только передать узнаваемые черты и облик человека, но и изобразить художника на вершине его творческого успеха, передать триумф творчества и вызванный его силой жизненный порыв. Образ Г.И. Чорос-Гуркина для современного национального сознания алтайцев и современной алтайской государственности является системообразующим. В Республике Алтай сложился государственный культ Г.И. Чорос-Гуркина, которого воспринимают как национального героя и гения, расстрелянного в 1937 году. В работе Торбокова нет ни трагической героизации Г.И. Чорос-Гуркина, ни намек на драматические события эпохи. Образ в портрете Торбокова — это персонифицированная энер-

гия творчества. Портрет «Г.И. Чорос-Гуркина» был воспроизведен в 1999 г. в журнале «Художник» [6].

В портрете «Кайчи» использованы еще более «скромные» выразительные средства. На нем изображен стоящий сказитель в шубе, национальной рысьей шапке, держащий в руках топшур. Портрет почти монохромный, темный колорит которого лишь немного оживляет зеленоватый оттенок пояса и в правом нижнем углу картины красноватые отблески невидимого костра. Так же как и на портрете Г.И. Чорос-Гуркина фигура выступает на нейтральном темном фоне. Кайчи на портрете приданы черты известного слепого алтайского сказителя Алексея Григорьевича Калкина (1925—1998). Художник только значительно смягчил взгляд «алтайского Гомера». Как портрет «Г.И. Чорос-Гуркина» — это, прежде всего, обобщенный образ художника, так и «Кайчи» — это обобщенный образ народного сказителя, который является служителем доброго, светлого начала. Портреты «Г.И. Чорос-Гуркина» и «Кайчи» необходимо рассматривать как парные и идейно дополняющие друг друга. Если в образе Г.И. Чорос-Гуркина выражена сила и порыв творчества, направленного на создание нового, то образ кайчи символизирует сбережение национальных культурных ценностей. Его творчество берет начало не в личном акте; он лишь посредник, проводник высшего начала добра, истины и красоты. В портретах «Г.И. Чорос-Гуркина» и «Кайчи» Торбоков показывает два типа национальных творцов, два источника дара творчества и две стороны творческой деятельности: личное самовыражение и традицию.

Одной из вершин алтайского изобразительного искусства является картина Торбокова «Отдых у дороги. Портрет матери» (2008). На косогоре сидит усталая пожилая женщина. Она привыкла к тяжелому физическому труду, вырастила и воспитала одиннадцать детей, но и сейчас не хочет оставаться не у дел, когда более молодые отправляются на покос. Правда теперь она в основном лишь наблюдает со стороны за работой, вероятно, уже не только своих детей, но и внуков. Глядя на картину Торбокова, не только физически ощущаешь вложенную в нее силу любви, но и понимаешь великое гуманистическое значение искусства. В картине очень точно передано мироощущение алтайца: единство человека и природы. Пантеистическое благоговение перед природой, доходящее до чувства растворения человека в ней, — определяет характер алтайского народа. Торбоков выражает этот характер очень емко и вместе с тем просто. Портрет матери становится метонимией самого Алтая, тем образом, в котором соединяются природа и человек. «Отдых у дороги» — это одновременно и портрет матери, и портрет матери-природы, и портрет жизнетворения, жизнедарения. В то же время в «Отдыхе у дороги» Торбоков выходит и за пределы национального искусства. Здесь через национальное прорастает

общечеловеческое. «Отдых у дороги» принадлежит к тем вершинам изобразительного искусства, которые уже не требуют дополнительного пояснения.

Говоря о портретах Торбокова, стоит упомянуть этюд «Женщина в национальном костюме» (2011). Портрет написан с натуры за один сеанс во время мастер-класса, который художник давал в студии, где вел занятия. Небольшой погрудный портрет интересен тем, что художник сосредоточивается не столько на внешности человека и его костюме, сколько на его внутреннем мире. «Женщина в национальном костюме» возвращает нас к тонкому и контрастному психологизму «Художника А.А. Таныша» и отчасти к портретам «Г.И. Чорос-Гуркина» и «Кайчи». Однако здесь представлен не обобщенный, а, скорее, собирательный образ, передающий мироощущение пожилого человека: мудрое, спокойное принятие жизни со всеми ее радостями и печальми.

Диапазон художественных средств в работах Торбокова очень широк. Художник работает в разных манерах: от размашистых мазков, задающих ритм всей картине, до тонкой проработки фактуры. И хотя еще рано подводить общий итог творчества В.С. Торбокова, но уже можно отметить его значение в современном алтайском искусстве как наиболее талантливого продолжателя линии Г.И. Гуркина.

на. Если Г.И. Гуркин как художник реализовался, прежде всего, в пейзажной живописи, то лучшие произведения Торбокова принадлежат к области натюрморта и портрета. Едва ли стоит сомневаться в том, что изобразительное искусство Горного Алтая рубежа XX–XXI вв. будет ассоциироваться с такими художниками, как мастер из Аската — Вячеслав Сергеевич Торбоков.

Список источников

1. Вячеслав Торбоков: «Нет ничего случайного...» [Электронный ресурс] // Хан-Алтай. Информационно-туристический портал Горного Алтая. URL: <http://gorno-altaisk.ru/photogallery/vernizazh/torbokov> (дата обращения: 29.09.2015).
2. Эдоков А.В. Путь к себе // Алтай Телекей — Мир Алтая. 2006. № 3. С. 76–78.
3. Художники Чемальской земли / авт.-сост. Е.П. Маточкин. Новосибирск : Академическое изд-во «Гео», 2012. 196 с.
4. Торбоков В.С. Встреча невесты // Художник. 1990. № 3. С. 1.
5. 10 лет Союзу художников Республики Алтай. 1988–1998. Горно-Алтайск, 1998. 71 с.
6. Торбоков В.С. Г.И. Чорос-Гуркин // Художник. 1999. № 1. С. 17.

A.V. MALINOV

ART OF V.S. TORBOKOV IN THE FINE ARTS OF THE ALTAI REPUBLIC

The article considers the work of the contemporary painter Vyacheslav Sergeyevich Torbokov, who keeps the realistic line in the Altai art, at the origins of which stood Grigory Ivanovich Gurkin (1870–1937). The fine arts of Altai are really important, because they considerably determine the direction of the region's artistic culture. The article presents the periodization of V.S. Torbokov's works. The author observes major areas of the artist's activity (landscapes, still lifes, portraits), his themes (landscape series, portraits of artists, etc.), his ideas (two kinds of time: the cyclical time of human life and nature, eternity; the origins of creativity: self-expression and adherence to tradition; people and nature). It is noted that in the works of V.S. Torbokov the national ideal of beauty (natural and human) is embodied most completely.

Key words: V.S. Torbokov, the Altai Republic, artistic culture, painting, realism, portrait, still life, landscape.

Citation: Malinov A.V. Art of V.S. Torbokov in the Fine Arts of the Altai Republic, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 200–205.

About author

Aleksey Valeryevich Malinov,

Saint-Petersburg State University,
Professor, Doctor of Philosophical Sciences
e-mail: a.v.malinov@gmail.com

5 Mendelevskaya Line, Saint-Petersburg, 199034, Russia

References

1. Vyacheslav Torbokov: "Net nichego sluchainogo...". Available at: <http://gorno-altaisk.ru/photogallery/vernizazh/torbokov> (accessed 29.09.2015).
2. Edokov A.V. Put' k sebe. *Altai Telekei — Mir Altaya*, 2006, no. 3, pp. 76–78.
3. Matochkin E.P. (ed.) *Khudozhniki Chernal'skoi zemli*. Novosibirsk, Geo Publ., 2012, 196 p.
4. Torbokov V.S. Vstrecha nevesty. *Khudozhnik* [The Artist], 1990, no. 3, p. 1.
5. 10 let Soyuzu khudozhnikov Respubliki Altai. 1988–1998. Gorno-Altaysk, 1998, 71 p.
6. Torbokov V.S. G.I. Choros-Gurkin. *Khudozhnik* [The Artist], 1999, no. 1, p. 17.

Н.А. КАЛУГИНА

НЕАПОЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БРЮЛЛОВА И ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ. К СЛОВУ О РОМАНТИЗМЕ

Наталья Александровна Калугина,

Государственная Третьяковская галерея,
отдел живописи XVIII — первой половины XIX века,
научный сотрудник

e-mail: calugina.nat@yandex.ru

Лаврушинский пер., д. 10, Москва, 119017, Россия

Пенсионерская практика русских художников, в разное время живущих или обучающихся за границей, является предметом изучения искусствоведов. Исследование этого важного периода их профессиональной карьеры позволяет восстановить творческие контакты, проследить за процессом формирования мировоззрения, творческого метода и, как следствие, оценить степень влияния других стран на отечественную культуру. Актуальность этой темы обусловлена повышенным вниманием современных специалистов к международным культурным связям и плодам интеграционного процесса в сфере искусства.

В начале XIX в. заграничная практика выпускников Академии художеств приобрела регулярный характер. Географическая зона и маршрут поездок выбирались с учетом программы обучения, ориентированной на античные образцы. Поэтому главным местом прохождения стажировки стала Италия и город Рим, где начинающие специалисты изучали классическую архитектуру и художественные произведения мастеров эпохи Возрождения. В отличие от Рима, в Неаполе не сложилась колония русских художников. Тем не менее, здесь сплетались судьбы мастеров самых разных жанров и направлений, которых привлекала романтика жизни бедняков на побережье, идиллические пейзажи и археологические памятники. Под влиянием романтической атмосферы города они создавали произведения, ставшие впоследствии шедеврами русского искусства.

В статье рассматривается неаполитанский период творчества русских архитекторов и художников первой половины XIX века. Особое внимание

уделено Александру Брюллову (1798–1877), для которого пребывание в городе стало судьбоносным. Текст содержит ссылки на современные мастерам периодические издания и архивные документы.

Ключевые слова: Неаполь, путешественник, живописец, архитектор, романтизм, пейзаж, портрет, итальянский жанр.

Для цитирования: Калугина Н.А. Неаполь в творчестве Александра Брюллова и его современников. К слову о романтизме // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 206–217.

Неаполь, что с древне-греческого переводится как «Новый город», на века прославился красотой своего местоположения и особенностями национального быта. Экзотику праздной и веселой жизни неаполитанцев на лоне живописной природы обсуждали далеко за пределами Италии. Поэтому кажется, что понятие «новизны», которое заложено в название города, связано не только с историей его основания. Первое знакомство путешественников с Неаполем оказывалось незабываемым и порождало у иностранцев множество новых впечатлений, которые сохранялись в памяти на всю жизнь. В числе самых преданных поклонников этих земель были пенсионеры Императорской академии художеств, приехавшие в Европу для продолжения образования.

Основным местом пребывания стажеров был Рим, где начинающие специалисты изучали античное зодчество и знакомились с художественными произведениями мастеров эпохи Возрождения. Однако «застывший» в своем величии «вечный город» не имел той динамичной и насыщенной событиями жизни, вдохновлявшей деятелей искусства на творчество. Поэтому все русские художники стремились взглянуть на Неаполь, который, по выражению Сервантеса, является славой Италии и блеском всего мира. Пребывание в городе существенно отрази-

лось на работе многих из них, предопределило профессиональную карьеру, а в ряде случаев и судьбу.

Покинув Петербург и освободившись от влияния классицистического искусства, на которое ориентировались академические профессора, начинающие мастера ехали в южную столицу Италии за впечатлениями и новыми темами для своих будущих произведений. Уже в первой половине XIX в. Неаполь считался городом контрастов, где парадоксально соседствовали самые разительные противоположности. Славное историческое прошлое этих мест померкло на фоне современного экономического упадка, поэтому самым впечатляющим для приезжих становилось невольное сравнение величественных археологических объектов исчезнувшей античной культуры с повседневной «уличной» жизнью неаполитанских бедняков-лаццарони. Обращаясь в своем творчестве к жанрам натурного видового и архитектурного пейзажа, камерного портрета или динамичной бытовой сцены, мастера первой половины XIX в. отражали в них собственное мировосприятие, тем самым привнося в произведения неповторимые черты романтизма.

Великий русский живописец Карл Брюллов был убежден в том, что «всякий не любящий Неаполя глуп и не менее глуп тот, кто предпочитает Рим Неаполю» [1, с. 52]. Его мнение полностью разделял старший брат, архитектор Александр Брюллов, который посвятил изучению города и его окрестностей два года своей пенсионерской практики. Именно в Неаполе, куда он приехал в апреле 1824 г. [2, л. 24], удалившись от однообразной жизни папского двора, раскрылся талант молодого зодчего и рисовальщика, принесший ему славу одного из лучших художников XIX столетия.

Главным сокровищем неаполитанских окрестностей были и остаются Помпеи, раскопки которых начались в 1748 году. «Нет ни одного памятника древности столь красноречивого в пустом безмолвии своем, столь удивительного разнообразием и живостью предметов, в нем заключенных, как Помпеи» [3, с. 1], — писал о памятнике А.И. Левшин, составивший первое описание помпеянских древностей на русском языке. Вновь обретенный город стал предметом любопытства специалистов и ценителей старины по всему миру. По образному выражению скульптора Н.А. Рамазанова: «Можно сказать, что вряд ли есть что-нибудь в свете любопытнее этого огромного гроба» [4; 5], при вскрытии которого мечтали присутствовать многие путешественники. Однако итальянское правительство не спешило допускать к исследованию уникальных объектов иностранцев, которые впоследствии публиковали собственные версии проводящихся раскопок.

Очевидно, что интерес к Помпеям подкреплялся романтической историей их гибели. Карл Брюллов



В.А. Тропинин. Портрет К.П. Брюллова.
Холст, масло. 1826

жил в Неаполе с начала июля по конец августа 1827 года. Недостаток времени не позволил ему «видеть ни всех островов, ни многих окрестностей» [1, с. 59], однако, он успел посетить частично расчищенный город. Именно здесь у художника окончательно формируется идея создания грандиозной картины «Последний день Помпеи», которой суждено было стать шедевром русской романтической живописи.

Незабываемое впечатление развалины Помпей и Геркуланума произвели на архитекторов А.И. Мельникова, Н.И. Мартоса и Д.И. Калашникова, которые путешествовали по территории неаполитанского королевства весной 1810 года. 11 марта 1819 г. «для обозрения Помпеи, Пестума и прочих остатков древних около сего города находящихся» [6, л. 1] в Неаполь приехал архитектор В.И. Глинка, посвятивший исследованию древних строений города два месяца. Летом 1820 г. Неаполь и Помпеи посетил Константин Тон, который подобно своим предшественникам сосредоточился на графической фиксации и разработке планов реставрации ископаемых памятников¹. Весной 1831 г. из Рима в Неаполь и Помпеи переехал архитектор Н.Е. Ефимов и занимался реставрацией Дома трагического поэта, который был открыт в 1824–1825 годах [7, с. 149]. В самом начале 1840-х гг. архитектуру Помпей изучал К.А. Бейне². Его рисунки «Вид форума (с Триумфальной аркой) в Помпее»³, «Фрагмент ионической



С.Ф. Щедрин. Вид Неаполя. Ривьера ди Кьяйя.
Холст, масло. 1826

капители»⁴, «Часть терракотового желоба»⁵, «Капитель анта и кронштейн храма Эскулапа в Помпеях. Обмер»⁶ хранятся в музее Академии художеств в Санкт-Петербурге. В 1838 г. архитектор А.М. Горностаев создал проект реставрации храма Юпитера в Помпее, по результату которого Академия художеств присудила ему звание академика архитектуры [8, с. 455]. Летом 1845 г. братья А.А. и С.А. Ивановы также совершили поездку в Неаполь и Помпеи. В этот период Сергей Иванов исполнил большое количество видовых зарисовок, эскизов фасадов домов и росписей интерьеров помпеянских вилл, в том числе виллы Диомида [9, с. 41]⁷.

Пожалуй, наибольшее значение исследование помпеянской архитектуры имело для творческой судьбы Александра Брюллова. 23 апреля 1824 г. [2, л. 24, 26] он впервые побывал в погибшем городе, где в течение 1825 г. изучал бани Форума и делал графический проект их восстановления [10]. Эта работа стала серьезным достижением перспективного зодчего и существенным образом повлияла на его успешную карьеру в будущем. При работе над проектом реставрации Брюллов максимально точно и достоверно воспроизводил не только архитектурные формы, но и монументальную живопись стен, подвергая глубокому осмыслению ее качество и художественную ценность. В музее Академии художеств в Санкт-Петербурге хранятся рисунки А.П. Брюллова, на которых воспроизведена роспись вертикальных поверхностей, а также сводов внутренних помещений помпеянских терм и аналогичных строений в Байя⁸. Несмотря на большие размеры⁹, рисунки поражают не столько масштабом проведенной работы, сколько красочностью пред-

ставленных на них узоров с изображениями реальных и мифических обитателей подводного мира: дельфинов, морских коньков и русалок.

Важно, что увлекшись помпеянским художественным стилем в годы пенсионерской практики, А.П. Брюллов использовал его элементы при работе над архитектурными проектами зрелого периода своего творчества, обогатив тем самым стиль «историзм» или «эkleктика» образцами античного искусства. В 1836–1839 гг. в помпеянском вкусе он оформил ряд интерьеров Зимнего дворца в Петербурге. Самым значительным достижением

зодчего стал проект «Помпеянской столовой», для украшения которой Брюллов разработал декор в технике скальоло¹⁰, создал эскизы светильников и мебельного гарнитура. Следуя помпеянскому орнаментальному стилю, Александр Брюллов аналогично декорировал внутренние помещения собственного дома на Среднем проспекте Васильевского острова¹¹ и своего загородного имения в Павловске [12–15].

В Неаполе развился талант Александра Брюллова как графика. Увлечение архитектора рисованием было следствием постоянных контактов с русскими живописцами, которым он не уступал в мастерстве. Выделяя Александра Брюллова среди сверстников, обозреватель альманаха «Северные цветы», вышедшего в 1826 г., отдельно указывает на одаренность зодчего в области изобразительного искусства. «Молодые художники: Глинка, два брата Эльсон, Мейер и А. Брюллов дают о себе весьма большие надежды. Последний обещает быть притом и славным живописцем» [16, с. 88]. А.П. Брюллов успешно работал в жанре портрета и пейзажа, превратившись в интерпретации мастера из сугубо архитектурной перспективы, которую практиковали многие работавшие в Италии зодчие, в красочный природный или городской вид.

Традиция романтического видового пейзажа XIX в. сложилась в творчестве русских художников под впечатлением от красоты итальянского ландшафта. В числе первых виртуозных «певцов» южной природы был пейзажист Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Причиной его первичного появления в городе летом 1819 г. стал заказ на создание трех акварелей с видами Неаполя, полученный от вели-

кого князя Михаила Павловича. Город сразу покорила художника своими экзотическими пейзажами и особенностями жизни неаполитанцев, которая проходила под открытым небом. С.Ф. Щедрин привлекала природа и быт простолюдинов: уличных торговцев, бродячих актеров, рыбаков и крестьян. Именно Сильвестр Щедрин стал первым для своего времени русским живописцем, в произведениях которого раскрылся поэтический облик Неаполя. За ним последовали Л.Х. Фрикке, С.М. Воробьев и И.К. Айвазовский, которые работая в Европе в 1840-х гг., не менее искусно отразили в своих произведениях очарование южной итальянской столицы. «Недалеко то время, когда мы были так бедны на хороших художников по живописи пейзажной. Теперь в один год Италия встретила семерых русских пейзажистов, из коих всякой уже обратил на себя внимание в отечестве...» [17, с. 6], — констатировали профессора Академии художеств, которые рассматривали это явление как начало нового витка в развитии отечественной школы пейзажной живописи.

Произведения С.Ф. Щедрина стали образцом для подражания художнику И.К. Айвазовскому, увидевшему красоты Италии глазами предшественника. Поселившись в Сорренто, он начал писать пейзажи с «точек зрения», найденных Щедриным. Однако в восприятии природы художники шли совершенно разными путями. Излюбленные Щедриным лирические созерцательные природные мотивы сменились у Айвазовского поиском динамичных состояний. В своих романтических картинах он стремился к насыщенным краскам, драматическим и эмоциональным сюжетам.

Пробы кисти мастера-романтика впечатлили влиятельных представителей европейской интеллигенции. В современных живописцу печатных изданиях появлялись публикации об успехах И.К. Айвазовского за границей. Так, на страницах отечественной «Художественной газеты» за 1841 г. была размещена информация о том, что «в Неаполе так полюбили нашего художника, что дом его целый день наполнен посетителями. Вельможи, поэты, ученые, художники, и туристы... признают в нем гения. Даже король неаполитанский изъявил желание, через нашего посланника, графа Гурьева, увидеть русского художника и его чудесные картины... и купил у него картину, изображающую неаполитанский флот» [18, с. 1]. Одновременно с этой публикацией в «Одесском вестнике» воспроизводилось сообщение неаполитанского патриция А. Веки, который стал, пожалуй, самым восторженным почитателем таланта русского пейзажиста, небезосновательно утверждавшего, что «...Неаполь, внушил ему более вдохновения и восторга, чем все другие земли» [18, с. 2].

Путешествуя по пригородам Неаполя, И.К. Айвазовский наблюдал за изменчивой красотой вод-

ной стихии, переводя собственные визуальные впечатления в художественные образы. Прославленный в будущем маринист не представлял свое творчество без домысла, фантазии и поэтического воображения, которые вдохновляли его больше, чем воспроизведение реальности [19, с. 47]. В Италии мастер убедился, что, следуя натуре, он терял легкость исполнения. Реализм и правдивость сковывали и ограничивали его творческий темперамент. Художника тянуло к импровизации, движимой человеческими эмоциями. Айвазовский обладал даром обобщенного видения, поэтому быстро научился передавать изменчивое море во всех его проявлениях и состояниях.

Вот как сам он описывал свои открытия: «... В Вико написал две картины на память: закат и восход солнца. Эти две картины вместе с видом Сорренто были выставлены мною — и что же оказалось? Толпы посетителей выставки, обходя вид Сорренто, как место давно знакомое и приглядевшееся, толпились перед картинами, изображавшими живую природу, и весьма лестно отзывались о них... эти две картины писал... под наитием вдохновения» [20, с. 425]. После подобных важных наблюдений, сделанных во время пребывания на территории неаполитанского королевства, художник смог сформулировать основные принципы своего творческого метода. «Живописец, только копирующий природу, становится ее рабом, связанным по рукам и ногам» [20, с. 425]. «Бурю, виденную мною у берегов Италии, я на моей картине переношу на какую-нибудь местность Крыма или Кавказа; лучом луны, отражавшимся в Боспоре, я освещаю твердыни Севастополя. Таково свойство моей кисти и характерная особенность моей художественной складки» [20, с. 426], — считал Айвазовский.

В отличие от своего предшественника, русский пейзажист А.П. Боголюбов подобной фантазией не обладал и резко критиковал Айвазовского за вымышленные пейзажи, которые обманывали зрителя преувеличенной красотой и внешними эффектами. Он считал себя натуралистом и долго готовился к написанию картин, делая множество предварительных зарисовок. Весной 1855 г. Боголюбов с товарищами приезжал на этюды в Неаполь. С места, выбранного С.Ф. Щедриным, Боголюбов написал «Вид Сорренто»¹². «Дерзость была великая, но я всегда обожал этого мастера и с любовью копировал его этюды в нашей Академии. Дело сначала не шло. Пришлось написать десять этюдов — и только тогда в Риме я мог окончить эту работу», — вспоминал он в своих «Записках моряка-художника» [21, л. 109; 22, с. 10].

Одни из самых удачных романтических произведений были созданы русскими художниками под впечатлением от ночного Неаполя. Именно при смене времени суток, когда багряный свет заходящего за водный горизонт солнца сменяется томным лун-



А.П. Брюллов. Портрет графини А.А. Воронцовой и княжны Е.М. Голицыной. Бумага, акварель. 1825

ным сиянием, можно наблюдать необыкновенное богатство красок, которое вдохновляло и привлекало в эти края художников, умеющих наслаждаться ускользающей красотой мгновения.

Тема ночи, впервые появившаяся в произведениях С.Ф. Щедрина, была продолжена И.К. Айвазовским. Живописец также любил изображать переходные моменты в природе и увлеченно изучал их, находясь в Неаполе. В 1840-х гг. И.К. Айвазовский создал свой знаменитый «Неаполитанский залив в лунную ночь. Везувий»¹³. «Вдохновленный прелестным цветом нашего неба и нашего моря, он, в каждом взмахе кисти, обличает свой восторг и очарование. Игра лунного света, в котором он захотел изобразить Неаполь ночью, полна истины и блеску, и приводит в... восторг» [18, с. 2], — восхищенно писали о его картине итальянцы.

Особый трепет юношеской души испытывал при созерцании лунных пейзажей молодой Александр Брюллов. В своих дневниковых записях он поэтично сравнивал закат солнца на море со стихией «огня, отделенной руками творца от других стихий и не получившей еще... своего направления...» [23, л. 6]. Под впечатлением от увиденных близ Неаполя пейзажей, А.П. Брюллов создал акварель, на которой изобразил освещенный лунным сиянием залив и возвышающийся на горе средневековый замок — «Скалы и луна ночью»¹⁴. «Куда ни посмотри, везде встречали что-нибудь прелестное: по одну сторону

мрачный, молчащий Везувий и впереди — открытое море со своими островами, крутые скалы кои казались нам при ходе корабля как бы движущимися тенями древностей...» [24, с. 53], — писал он.

Русские художники любили воспроизводить зрелищную панораму с видом на вулкан. «Кстати о виде ... против наших окон Везувий, налево город, а направо открытое море и острова и непрерывный шум, живость и веселье на улицах...» [24, с. 48], — сообщал А.П. Брюллов в письмах к родителям. «Сия обширная и прелестная картина... прекрасный город Неаполь; загородные дома его окружающие; цветущие берега заливов — все попеременно привлекает и восхищает взоры» [25, с. 810], — писали в газете «Русский инвалид» авторы постоянной рубрики зарубежных новостей, привлекая в Неаполь вояжеров. Именно этот живописный и запоминающийся путешественникам вид на вулкан становился фоном для акварельных картин-портретов, которые заказывали А.П. Брюллову живущие в Неаполе русские подданные.

Излюбленный мотив художника-романтика — вид на природу через ограниченное пространство — стал основным для портретов знатных лиц. Художник изображал своих моделей в полный рост в зелени тенистых веранд, на террасах вилл, возле береговых парапетов, с которых открывался панорамный вид на Неаполитанский залив. Портрет в рост позволял художнику объединить человеческую фигуру с окружающей пейзажной и жилой средой. Таким образом, в неаполитанских портретах-картинах Александра Брюллова отразился новый взгляд художника на архитектуру, органично вписанную в атмосферу города.

Первые портреты А.П. Брюллова были любительскими. Однако постепенно он выработал свой собственный стиль, сделавшись одним из лучших портретистов пушкинской эпохи. Стать популярным мастером этого жанра Александру Павловичу помог случай, также произошедший с ним в Неаполе. В доме посланника при неаполитанском дворе он познакомился с Е.М. Хитрово, урожденной Голенищевой-Кутузовой, дочерью великого полководца. В 1825 г. она заказала художнику акварельный портрет своих дочерей Д.Ф. Фикельмон и Е.Ф. Тизенгаузен¹⁵, который и сделал А.П. Брюллова известным. Не исключено, что Елизавета Михайловна показала портрет многочисленным посетителям своего художественного салона, который был в числе самых популярных творческих гостиных в Неаполе. Поэтому уже в апреле следующего года в письме к родителям художник сетует на большое количество заказов, от которых он по причине недостатка времени вынужден отказываться. «...Месяцев шесть уже тому назад хотел уехать из Неаполя, но был задержан разными случаями: наехало сюда много чуже-



А.П. Брюллов. Вознесение барона Шиллинга (Восхождение на Везувий).
Бумага, акварель. 1824

странцев, из коих очень много было русских, которые, увидев несколько портретов, сделанных мною в свободные минуты почти шутя, пожелали, чтобы я сделал и для них, и у меня накопилось, наконец, столько работы что я был в большом замешательстве оную кончить, и должен был работать, сколько только доставало (силы) и сколько позволяли глаза, а гулять позабыл совсем...» [24, с. 74]. Исполненные впоследствии портреты княгини Н.С. Голицыной¹⁶, В.П. Шуваловой¹⁷ и ее малолетних сыновей, графов Андрея и Петра Шуваловых¹⁸, графини А.А. Воронцовой и княжны Е.М. Голицыной¹⁹ стали для заказчиков своего рода сувенирами, напоминающими о месте их пребывания. Во всех акварелях художник органично соединил приближенное к зрителю, обрамленное архитектурными элементами пространство с фигурой модели и перспективный вид на дымящийся вулкан [26].

Везувий — самый большой действующий вулкан в Европе, который архитектор В.А. Глинка справедливо причислял к «ужасным и редким феноменам» [27, л. 3]. Сейсмическая активность грозного повелителя здешней природы, которая в XIX в. часто сопровождалась ярким зрелищем небольших извержений, была предметом пристального интереса многих художников-романтиков. Поэтому они, как правило, сообщали друг другу о начале очередной красочной феерии. В 1828 г. в письме к скульптору С.И. Гальбергу живописец С.Ф. Щедрин повествует об уви-

денном им 22 марта огненном столбе, вырывающемся из жерла Везувия. Эта картина «свела меня с ума своей Красотой... Перемена форм дыму от беспрерывного извержения, равно и перемена освещения и красок, было зрелище ни с чем несравненное... Слухи о сем извержении тотчас дошли до Рима, откуда множество иностранцев пустились в Неаполь, в том числе Брюллов...» [28, с. 77]. В августе 1831 г. архитектор Н.Е. Ефимов вновь сообщает К.П. Брюллову, что «вулкан Неаполитанский каждый вечер выбрасывает из себя пламя, которое по временам образует массу довольно значительную; почему толпами народ собирается...» [29, л. 3]. Еще одно документально зафиксированное извержение случилось в апреле 1855 года. Оно также привлекло множество туристов в пригород Неаполя — Резину, которая постепенно заполнялась огненной лавой. Описывая это уникальное явление на страницах своих «Записок моряка-художника» А.П. Боголюбов упоминает и об опасном путешествии к очагу пожара, которое он совершил в компании своих товарищей, художников Ф.А. Бронникова и М.И. Железнова [30, с. 81].

Для русских путешественников, не избалованных экзотикой, подъем на Везувий был самым лучшим способом пережить романтические моменты и испытать неведомые ранее эмоции. Все приезжавшие в Неаполь чужестранцы считали своим долгом покорить грозную вершину. Пожилые и больные гости города пользовались услугами носильщиков,

потому что дорога в гору была долгой и утомительной. Путники достигали вершины, утопая в зыбкой золе, а в конце пути им открывалась ужасающая картина сожженной пустыни, покрытой слоем серого пепла.

В августе 1819 г. к «забавному Везувию» мечтают подняться С.Ф. Щедрин [31, л. 5]. 1 мая 1824 г. к кратеру поднялся А.П. Брюллов с товарищами [32, л. 30]. По итогам экспедиции мастер создал серию из трех акварельных рисунков, которые стали своего рода свидетельством их романтического путешествия. «...Наша компания состояла из 6 человек, один любезнее и веселее другого; именно же были: г. полковник А.Н. Львов, г. Перовский, адъютант Великого Князя Николая Павловича, г. Цейгер, действительный тайный советник из Петербурга, я и барон Шиллинг (все русские)» [24, с. 49–50], — сообщал Александр Павлович в письме к родителям.

Автор заметно преувеличивает важность происходящего, изображая на рисунке группу из 14 проводников, поднимающих на носилках тучного барона, величественно указывающего рукой дорогу — «Вознесение барона Шиллинга (Восхождение на Везувий)»²⁰. Эта акварель напоминает дружеский шарж, на котором представлена и фигура автора, задорно смеющегося над увиденной сценкой²¹.

Не менее интересными представляются акварели «Бивуак на кратере. Везувий»²² и «Участники экспедиции на Везувий»²³, изображающие остановку на ночлег после утомительного пути к дремлющему жерлу. На обыкновенных листах бумаги А.П. Брюллов реалистично воспроизводит атмосферу романтической ночи, которую путешественники провели на вершине, с намерением стать «свидетелями какого-нибудь вулканического феномена» [33, с. 208]. Возможно, именно с таких сюжетных рисунков началось увлечение художника многофигурными графическими композициями на тему быта неаполитанских лаццарони. Такого рода изображения пользовались большим спросом у иностранцев и положили начало так называемому итальянскому жанру, который нашел яркое отражение как в живописи, так и в графике.

Русские путешественники были очарованы веселой жизнью и шумной суетой Неаполя и его окрестностей. «Здесь народ целый день проводит на улице... все своим ремеслом занимаются на открытом воздухе, что делает город многолюдным», и при том, что «в Петербурге число жителей почти одинаково, но сей совершенно кажется пустым, в сравнении с Неаполем» [34, с. 195], — отмечал С.Ф. Щедрин в письмах на родину. «Ленивые полуголые фигуры неаполитанских лаццарони лежат... на мостовой, на плитах приморских парапетов... разбросав врозь ноги, как нигде больше, кроме Неаполя, не увидишь» [35, с. 51]. Постоянная суета создавала впечатление непрекращающегося праздника, в

котором осознанно или невольно принимал участие каждый, кто оказался в городе.

Быт местных обитателей-бедняков очень привлекал русских художников, которые стремились максимально правдоподобно изобразить жизнь коренных неаполитанцев. Главным законодателем итальянского жанра в русском искусстве стал Карл Павлович Брюллов. Художник любовно, не всегда с натуры, а несколько идеализированно, изображал сюжеты из жизни итальянского народа, крестьян, горожан и жизнерадостной молодежи, обращаясь, по преимуществу, к романтической стороне их будней. Он фантазировал на любые темы, словно не замечая труда и бедности, в которых жила современная ему Италия. В отличие от своего младшего брата, Александр Брюллов с прискорбием отмечал разницу «между Римлянином в истории и римлянином в настоящем времени», — в котором, по его словам, — «не видно ни ума, ни учтивости, ни приятности...» [36, л. 1]. На своих видовых акварелях, таких как «Мясная лавка в Неаполе»²⁴ и «Набережная в Неаполе. Вид на Везувий»²⁵, художник обличает суровую реальность и показывает нищету с самых неприглядных сторон. Делая минорные по настроению зарисовки, художник на контрасте противопоставлял будничную жизнь неаполитанцев с райской красотой здешней природы.

Несмотря ни на что, многие путешественники видели особую прелесть в этом раскрепощении от всевозможных условностей поведения, характерных для цивилизованного общества. Именно так восторженно воспринимал неаполитанскую повседневность «певец народной жизни» живописец В.И. Штернберг, приехавший в город в октябре 1840 года. После долгих поисков он снял квартиру в небольшом доме на четвертом этаже. «На крыше того же дома стоит... терраса с которой прекрасный вид галереи, там я буду писать фигуры на солнце» [37, л. 6], — сообщал он в письме В.И. Григоровичу. «Santa Lucia прелесть, там загорелые Ладзарони лежат на солнце, нагие дети полощутся в море, а пейзаж какой чудо!» [37, л. 6]. «Это неисчерпаемый источник для художника. Море, скалы, деревья — и как все полно жизни, везде кишит народ... славно здесь в Неаполе, — только работать!» [38, с. 417].

В декабре 1844 г. из Рима в Неаполь приезжает художник В.Е. Раев. «Многолюдный, веселый, красивый Неаполь меня несколько развеселил, — писал он в письмах на родину, — Здесь я нашел Штернберга. Штернберг успел хорошо узнать Неаполь и поехал показать мне все его замечательное. Были в музее, ездили в Помпею и были на всех замечательных пунктах, откуда красуется Неаполитанский залив и дымящийся Везувий» [39, с. 173].

Многие жившие в Италии русские художники приезжали в Неаполь с намерением отдохнуть душой и восстановить жизненные силы, так как город

считался самым благоприятным местом для поправки здоровья. Его окрестности, Поццуоли и бухта Картаромана на острове Искья, издавна славились своими целебными термальными водами и сульфидной иловой грязью. Местные источники упоминались в трудах древнеримских ученых Плиния Старшего и Страбона, поэтому с древнейших времен привлекали в эти земли людей, отчаянно ищущих спасения от мучительных недугов. В июле 1843 г. в Неаполь приезжает гравер А.А. Пищалкин, чтобы проконсультироваться с доктором Циммерманом [40, с. 64]²⁶ в связи с болезнью глаз [41, л. 431], поразившей его во время работы над гравюрой с картины К.П. Брюллова «Пифферари перед образом Мадонны»²⁷. В октябре того же года в Неаполе живет пейзажист С.М. Воробьев. «...Я два месяца пробыл в Амальфи, где написал несколько картин масляными красками и много сделал рисунков карандашом, теперь по случаю болезни приехал в Неаполь, где нахожусь в постели... с расстройством желудка и простудой» [41, л. 452], — писал он в русскую миссию в Риме. В июне — июле 1845 г. здесь принимает морские ванны живописец Ф.А. Моллер [42, с. 211]. В надежде излечиться от смертельной болезни в это же время в Неаполе проживает жанрист В.И. Штернберг. «Всю зиму я прохворал, особенно к весне мой кашель так усилился, что доктор Циммерман мне советовал оставить Неаполь, полагая, что морской воздух слишком раздражителен. Жаль мне было оставить Неаполь, теперь он так хорош» [43, л. 3], — писал он в письме к И.К. Айвазовскому. «Нуждаясь в перемене образа занятий» [44, с. 240] и чтобы отвлечься от написания картины «Явление Мессии», в Неаполь неоднократно приезжает художник А.А. Иванов. Ему нравилось, что «Неаполь нежен, но вместе и чувствителен» [44, с. 240], поэтому он использовал проведенное здесь время для поправки своего душевного состояния. Параллельно он пишет этюды Неаполя, пытаясь запечатлеть характерную для этих мест природу — складчатые вулканические горы, знойный воздух и ослепительные краски: «Неаполитанский залив у Кастелламаре»²⁸, «Вид из Помпеи на Кастелламаре»²⁹ и «Неаполь с дороги в Позилиппо»³⁰.

Однако даже благотворный неаполитанский воздух и заразительный всепоглощающий дух оптимизма, царившего среди городских обитателей, были не способны противостоять естественному течению брэнной жизни. 8 ноября (27 октября) 1830 г. в Сорренто в доме Торквато Тассо умирает С.Ф. Щедрин [28, с. 169]. Пребывание в Неаполе сыграло фатальную роль и в судьбе живописца Михаила Лебедева. Теперь, по прошествии многих лет, горько и иронично звучат строки его ранних писем петербургским адресатам. «Мне здесь нравится, все меня любят... Италия на меня удивительно действовала, я заметно поздоровел... Весной хочу по-

ехать в Неаполь. Написать что-нибудь совершенно в другом роде» [45, л. 2, 4]³¹. Уже через два года в письме В.И. Григоровичу Михаил Лебедев сообщает: «Наконец я в Неаполе — в тысячу раз лучше было, если бы я не был здесь... здесь до пятисот в день умирают халерою...» [47, л. 5]. «Что я приехал в Неаполь — это мне теперь никто простить не может. Что называется быть в полной мере несчастным — это я теперь» [48, с. 107]. Уже в конце июля 1837 г. художник «сошел в преждевременную могилу» [49, с. 166]. Во время этой же эпидемии в Неаполе умирает молодой живописец Н.И. Пнин, сын известного писателя и публициста конца XVIII в. И.П. Пнина. Таким образом, ставшая крылатой фраза «Увидеть Неаполь и умереть», подразумевающая, что в жизни обязательно нужно увидеть красоты и величие Неаполя, нередко оказывалась пророческой. Однако в гибели молодых художников проявлялся парадокс миропонимания романтиков, когда в момент наивысшего душевного и творческого подъема их внезапно настигала нелепая смерть. Так они становились трагическими героями, а их истории обрастали легендами.

Несмотря на череду связанных с городом происшествий, никто из приезжающих путешественников не оставался к нему равнодушным. Неаполь стал местом вдохновения для архитектора и рисовальщика Александра Брюллова и многих русских художников — его соотечественников, которые, благодаря знакомству с неповторимым колоритом города, обрели собственный стиль и творческую индивидуальность. Результатом их работы стали созданные в помпейском стиле росписи и предметы интерьера, многочисленные живописные и графические произведения, которые на века сохранили дух и облик удивительного южного края. Благодаря богатому художественному наследию, даже спустя столетия, можно приобщиться к античной культуре, увидеть и ощутить неповторимую атмосферу «старого» Неаполя, в таинственном воздухе которого и в наши дни растворены жажда жизни, тяга к душевной свободе и приключениям.

Примечания

- ¹ «План храма Юпитера Сараписа близ Неаполя». Реправация. 1820-е годы // Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-16198, А-7133, А-7166, А-169.
- ² С 1836 г. К.А. Бейне был помощником архитектора А.П. Брюллова при перестройке столовой в Зимнем дворце, которая была оформлена в помпейском стиле.
- ³ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-7065.
- ⁴ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-7130.
- ⁵ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-7132.

- ⁶ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-7131.
- ⁷ Рисунки хранятся в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А.В. Щусева.
- ⁸ Научно-исследовательский музей Российской академии художеств (НИМ РАХ). Инв. А-2413, А-2414, А-2416 — А-2418, А-2420, А-2421, А-2425, А-20581, А-20582, А-20625, А-20647.
- ⁹ Рисунки представляют собой отдельные акварельные листы со сторонами от 30 до 60 см.
- ¹⁰ Техника скальоло — инкрустация цветным гипсом.
- ¹¹ Дом № 18. Средний проспект Васильевского острова. Внучка А.П. Брюллова В.П. Шевелева, которой довелось жить в этом доме, в своих воспоминаниях пишет о том, что помпейский зал был создан и оформлен ее дедом, в честь брата Карла. Зал был спроектирован с учетом размещения в нем статуи помпейнца, найденной во время археологических раскопок в Помпеях. По ее сведениям, скульптура была подарена К.П. Брюллову неаполитанским правительством в награду за его картину «Последний день Помпеи». Шевелева указывает на то, что напротив статуи помпейнца в зале стоял бюст Карла Брюллова. В годы Советской власти статуя была передана в коллекцию Государственного Эрмитажа [11].
- ¹² «Вид Сорренто». Холст, масло. 1856 // Частное собрание.
- ¹³ «Неаполитанский залив в лунную ночь. Везувий». Начало 1840-х гг. Картон, масло // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Ж-1200.
- ¹⁴ «Скалы и луна ночью». Бумага, акварель. 1824 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-176.
- ¹⁵ «Портрет Д.Ф. Фикельмон и Е.Ф. Тизенгаузен». Бумага, акварель. 1825 // Государственный музей А.С. Пушкина. Инв. 11935.
- ¹⁶ «Портрет княгини Н.С. Голицыной». Бумага, акварель. 1825 // Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (ГМИИ). Отдел личных коллекций. Инв. Гр-845.
- ¹⁷ «Портрет В.П. Шуваловой». 1825 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-216.
- ¹⁸ «Портрет графов Андрея и Петра Шуваловых в детстве». Бумага, акварель. 1825 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-193.
- ¹⁹ «Портрет графини А.А. Воронцовой и княжны Е.М. Голицыной». Бумага, акварель. 1825 // Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Инв. Р-4597.
- ²⁰ Изобретатель телеграфа и едва ли ни первый в России востоковед П.Л. Шиллинг фон Канштадт интересовался искусством. Именно он стал организатором русской образцовой литографической мастерской и был назначен ее директором.
- ²¹ «Вознесение барона Шиллинга». Бумага, акварель. 1824 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-13093.
- ²² «Бивуак на кратере. Везувий». Бумага, акварель. 1824 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-164.
- ²³ «Участники экспедиции на Везувий». Бумага, акварель. 1824 // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Р-168.
- ²⁴ «Мясная лавка в Неаполе». Бумага, акварель. 1824 // Частное собрание.
- ²⁵ «Набережная в Неаполе. Вид на Везувий». Бумага, акварель. 1824 // Частное собрание.
- ²⁶ Доктор Циммерман, у которого лечились все русские подданные, приходился родственником по матери Н.А. Тучковой-Огаревой. В ее воспоминаниях можно найти некоторые сведения об этом человеке, который в начале XIX в. считался одним из лучших медиков в Европе. У доктора Циммермана наблюдались и живущие в Италии русские подданные, в том числе и художники, которые приезжали в Неаполь на лечение.
- ²⁷ «Пифферари перед образом Мадонны». Холст, масло. 1825 // Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Инв. 209.
- ²⁸ «Неаполитанский залив у Каstellамаре». Бумага на холсте, масло. 1846 // Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Инв. 11077.
- ²⁹ «Вид из Помпеи на Каstellамаре». Бумага на холсте, масло. 1846 // Государственная Третьяковская галерея (ГТГ). Инв. 2589.
- ³⁰ «Неаполь с дороги в Позиллиппо». Бумага на холсте, масло. 1850-е гг. // Государственный Русский музей (ГРМ). Инв. Ж-4501.
- ³¹ Оригинал письма хранится в отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) [46].

Список источников

1. *Машковцев Н.Г.* К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Москва, 1952. 284 с.
2. Путевые записки А.П. Брюллова. 1820-е годы // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 31. Ед. хр. 29.
3. *Левшин А.* Прогулки русского в Помпеи. Санкт-Петербург, 1843. 234 с.
4. *Рамазанов Н.А.* Русский художник за границей в сороковых годах // Русский вестник. 1878. № 2, 4. С. 715.
5. *Перовский В.А.* Отрывки писем из Италии. 15 сентября 1823 года // Северные цветы. 1826. С. 105–130.
6. В.И. Глинка. Отчеты о работе. Рим. 4 марта 1819 год // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 542. Ед. хр. 522.
7. *Максимова А.В.* Итальянские акварели Н.Е. Ефимова в собрании Русского музея // Страницы истории отечественного искусства XVIII–XIX вв. / под ред. Е.Н. Петровой. Санкт-Петербург, 1999. Вып. IV. С. 142–158.
8. *Стасов В.В.* А.М. Горностаев // Вестник изящных искусств. 1888. Т. VI. Вып. 6. С. 439–480.
9. *Маркина Л.А.* Сергей Иванов: в тени великого брата // Третьяковская галерея. 2007. № 2. С. 38–47.
10. *Brulloff A.* Therms de Pompei. Eleve de L'academie imperiale des beaux — arts de Saint-Petersbourg. Paris, 1829. 15, [9] p.

11. Воспоминания Веры Павловны Шевелевой (Рукопись). 1950 // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). Ф. 4. Ед. хр. 252. Л. 2.
12. Орлова К. Помпеянская столовая Зимнего дворца, исполненная по рисункам А.П. Брюллова // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1974. № 38. С. 33–35.
13. Соколова Т. Комнаты Зимнего дворца, созданные Дж. Кваренги и воссозданные А.П. Брюлловым // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1974. № 38. С. 30–32.
14. Пащикова Т.Л. Интерьеры А.П. Брюллова во втором этаже северо-западного ризалита Зимнего дворца // Культура и искусство России XIX века : сб. ст. Ленинград, 1985. С. 80–92.
15. Ботт И.К. Помпеянский стиль в русской мебели // В тени «Больших стилей»: материалы VIII Царскосельской науч. конф. / под ред. Т.М. Таллерчик. Санкт-Петербург, 2002. С. 307–318.
16. [Без автора]. Письмо IV // Северные цветы. 1826. С. 69–100.
17. Отчет Императорской Академии художеств за 1839–1840 академический год // Художественная газета. 1840. № 24. 15 декабря.
18. Айвазовский в Италии // Художественная газета. 1841. № 11.
19. Барсамов Н.С. И.К. Айвазовский. О мастерстве художника. Москва, 1967. 111 с.
20. Иван Константинович Айвазовский и его художественная 40-летняя деятельность. 1836–1878. Первый год пребывания за границей. 1840–1841 // Русская старина. 1878. Июль.
21. Боголюбов А.П. «Записки моряка-художника». Тетрадь 1–3. 1881–1896 годы // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 82. Ед. хр. 1.
22. Андроникова М. Боголюбов. Москва, 1962. 54 с.
23. Письма А.П. Брюллова к родителям. 1822 год // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 31. Ед. хр. 1.
24. Архив Брюлловых, принадлежащий В.А. Брюллову / Сообщ. И.А. Кубасов. Санкт-Петербург, 1900. 195 с.
25. Зарубежные новости // Русский инвалид, или военные ведомости. 1824. № 203. 27 августа.
26. Кислякова Н.А. График Александр Брюллов. Начало карьеры портретиста // Мир музея. № 5. 2004. С. 9–13.
27. Глинка В.А. Отчеты о работе. Дневная записка моего путешествия в Неаполь. Рим. 2 июля 1819 год // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 542. Ед. хр. 522.
28. Евсеев М.Ю. Переписка Сильвестра и Аполлона Щедриных. Италия – Россия. 1825–1830. Санкт-Петербург, 2001. 175 с.
29. Письмо Н.Е. Ефимова к К.П. Брюллову. Неаполь. 25 августа 1831 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 31. Ед. хр. 160.
30. Боголюбов А.П. Записки моряка-художника. Самара, 2006. 280 с.
31. Письмо С.Ф. Щедрина к С.И. Гальбергу. Неаполь. 17 августа 1819 года // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1000. Оп. 1. Ед. хр. 2798.
32. Письма А.П. Брюллова к родителям. 1822 год // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 31. Ед. хр. 29.
33. Перовский В.А. Отрывки писем из Италии. 15 сентября 1823 года // Северные цветы. 1825. С. 172–244.
34. Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. Письма. Москва, 1978. 207 с.
35. Стасов В.В. Последние дни К.П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения // Русские письма о Риме / под ред. Л.И. Иогансон. Москва, 2007. 576 с.
36. Письмо А.П. Брюллова к П.А. Кикину. 8 сентября 1824 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 31. Ед. хр. 36.
37. Письмо И.К. Айвазовского к В.И. Григоровичу. Приписка В.И. Штернберга. 30 апреля 1841 года // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 9. Ед. хр. 3.
38. Стасов В.В. Живописец Штернберг // Вестник изящных искусств. 1887. Т. 5. Вып. 5. С. 365–432.
39. Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни / под ред. М.М. Раковой. Москва, 1993. 221 с.
40. Тучкова-Огарева Н.А. Воспоминания. Москва, 1959. 383 с.
41. Посольство в Риме. 1840-е годы // Архив внешней политики Российской Империи Министерства иностранных дел Российской Федерации (АВПРИ МИД). Ф. 190. Оп. 525. Д. 586. Ч. 1.
42. Маркина Л.А. Живописец Федор Моллер. Москва, 2002. 271 с.
43. Письмо В.И. Штернберга к И.К. Айвазовскому. 13 мая 1845 года // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 9. Ед. хр. 11.
44. Александр Андреевич Иванов. 1806–1858. К 150-летию Государственной Третьяковской галереи. К 200-летию со дня рождения / под ред. Л.И. Иовлевой. Москва, 2006. 263 с.
45. Копия письма М.И. Лебедева к В.И. Григоровичу. Альбано. 14 сентября. 1835 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 22. Ед. хр. 58.
46. Письмо М.И. Лебедева к В.И. Григоровичу. Альбано. 14 сентября 1835 года // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 124. Ед. хр. 2436.
47. Копия письма М.И. Лебедева к В.И. Григоровичу. Капри. 4 июля 1837 года // Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Ф. 22. Ед. хр. 58.
48. Юрова Т.В. Михаил Иванович Лебедев. Москва, 1971. 168 с.
49. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. Москва, 1918. 383 с.

N.A. KALUGINA

NAPLES IN THE WORKS OF ALEXANDER BRYULLOV AND HIS CONTEMPORARIES. SPEAKING OF ROMANTICISM

Pensioner practice of the Russian artists, who lived or studied abroad in different periods of their lives, is a subject of heightened attention of art historians. The study of this important periods of the artists' professional career enables to reproduce their creative contacts, to trace the process of formation of their worldview and creative method, and, consequently, to assess the degree of influence of other countries on the national culture. This theme is important today because of the particular attention of modern specialists to the international cultural relations and the results of the integration process in the sphere of art.

At the beginning of the 19th century, the foreign practice for the Academy of Arts graduates became regular. The geographic area and travel route for those trips were chosen considering the training program focused on ancient samples. Therefore, the main place for this probation was Italy, and especially Rome, where the rising artists studied the classical architecture and the art works of the Renaissance masters. Unlike Rome, Naples did not form a colony of Russian artists. However, this city entwined the fates of the artists of different genres and directions, attracted by the romance of common people's life by the sea, idyllic landscapes and archaeological sites. Under the influence of the romantic atmosphere of the city, the artists created the works that became masterpieces of the Russian art.

The article reviews the Neapolitan period of creativity of the Russian architects and artists of the first half of the 19th century. Particular attention is given to Alexander Bryullov (1798–1877), for whom the stay in this city became crucial. The text contains references to modern periodicals and archival documents of that period.

Key words: Naples, traveler, painter, architect, Romanticism, landscape, portrait, Italian genre.

Citation: Kalugina N.A. Naples in the Works of Alexander Bryullov and his Contemporaries. Speaking of Romanticism, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 206–217.

About author

Natalia Aleksandrovna Kalugina,

State Tretyakov Gallery,
Department of Painting of the 18th – First Half of the 19th Century,
Research Worker
e-mail: calugina.nat@yandex.ru
10 Lavrushinsky Lane,
Moscow, 119017, Russia

References

1. Mashkovtsev N.G. *K.P. Bryullov v pis'makh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov*. Moscow, 1952, 284 p.
2. Putevye zapiski A.P. Bryullova. 1820-e gody, *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 31, item 29.
3. Levshin A. *Progulki russkogo v Pompei*. St. Petersburg, 1843. 234 p.
4. Ramazanov N.A. Russkii khudozhnik za granitse v sorokovykh godakh, *Russkii vestnik*, 1878, no. 2, 4, p. 715.
5. Perovskii V.A. Otryvki pisem iz Italii. 15 sentyabrya 1823 goda, *Severnye tsvety* [Northern Flowers], 1826, pp. 105–130.
6. V.I. Glinka. Otchety o rabote. Rim. 4 marta 1819 god, *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 542, item 522.
7. Maksimova A.V. Ital'yanskies akvareli N.E. Efimova v sobranii Russkogo muzeya, *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva XVIII–XIX vv.* St. Petersburg, 1999, vol. IV, p. 142–158.
8. Stasov V.V. A.M. Gornostaev, *Vestnik izyashchnykh iskusstv* [Fine Arts Bulletin], 1888, vol. 6, issue 6, pp. 439–480.
9. Markina L.A. Sergei Ivanov: v teni velikogo brata, *Tret'yakovskaya galereya* [Tretyakov Gallery], 2007, no. 2, pp. 38–47.
10. Brulloff A. *Therms de Pompei. Eleve de L'Academie imperiale des beaux-arts de Saint-Petersbourg*. Paris, 1829, 15 p.
11. Vospominaniya Very Pavlovny Shevelevoy (Rukopis'). 1950, *Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery*, coll. 4, item 252, p. 2.
12. Orlova K. Pompeyanskaya stolovaya Zimnego dvortsa, ispolnennaya po risunkam A.P. Bryullova, *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Reports of the State Hermitage], 1974, no. 38, pp. 33–35.
13. Sokolova T. Komnaty Zimnego dvortsa, sozdannye Dzh. Kvarengi i vossozdannye A.P. Bryullovy, *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Reports of the State Hermitage], 1974, no. 38, pp. 30–32.
14. Pashkova T.L. Inter'ery A.P. Bryullova vo vtorom etazhe severo-zapadnogo rizalita Zimnego dvortsa, *Kul'tura i iskusstvo Rossii XIX veka*. Leningrad, 1985, pp. 80–92.
15. Bott I.K. Pompeyanskii stil' v russkoi mebeli, *V teni "Bol'shikh stilei"*: Proc. of 8th Tsarskosel'skoi sci. conf. St. Petersburg, 2002, pp. 307–318.
16. (No name). Pis'mo IV [Letter IV], *Severnye tsvety* [Northern Flowers], 1826, pp. 69–100.
17. Otchet Imperatorskoi Akademii khudozhestv za 1839–1840 akademicheskii god, *Khudozhestvennaya gazeta*, 1840, no. 24, 15 December.
18. Aivazovskii v Italii, *Khudozhestvennaya gazeta*, 1841, no. 11.
19. Barsamov N.S. I.K. Aivazovskii. O masterstve khudozhnika. Moscow, 1967, 111 p.
20. Ivan Konstantinovich Aivazovskii i ego khudozhestvennaya 40-letnyaya deyatelnost'. 1836–1878. Pervyi god

- prebyvaniya za granitsej. 1840–1841, *Russkaya starina*, 1878, July.
21. Bogolyubov A.P. “Zapiski moryaka-khudozhnika”. Tetrad’ 1–3. 1881–1896 gody, *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 82, item 1.
 22. Andronikova M. *Bogolyubov*. Moscow, 1962, 54 p.
 23. Pis'ma A.P. Bryullova k roditelyam. 1822 god [Bryullov A.P. Letters to parents. 1822], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 31, item 1.
 24. Kubasov I.A. (ed.) *Arkhiv Bryullovyykh, prinaldezhashchii V.A. Bryullovu*. St. Petersburg, 1900, 195 p.
 25. Zarubezhnye novosti, *Russky invalid, ili voennye vedomosti*, 1824, no. 203, 27 August.
 26. Kislyakova N.A. Grafik Aleksandr Bryullov. Nachalo kar'ery portretista, *Mir muzeya* [The World of Museum], no. 5, 2004, pp. 9–13.
 27. Glinka V.A. Otchety o rabote. Dnevnyaya zapiska moego puteshestviya v Neapol'. Rim. 2 iyulya 1819 god, *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 542, item 522.
 28. Evsev'ev M.Yu. *Perepiska Sil'vestra i Apollona Shchedrinykh. Italiya — Rossiya. 1825–1830*. St. Petersburg, 2001, 175 p.
 29. Pis'mo N.E. Efimova k K.P. Bryullovu. Neapol'. 25 avgusta 1831 goda [Letter from N.E. Efimov to K.P. Bryullov, Napoli, 25.08.1831], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 31, item 160.
 30. Bogolyubov A.P. *Zapiski moryaka-khudozhnika*. Samara, 2006, 280 p.
 31. Pis'mo S.F. Shchedrina k S.I. Gal'bergu. Neapol'. 17 avgusta 1819 goda [Letter from S.F. Shchedrin to S.I. Gal'berg, Napoli, 17.08.1819], *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 1000, aids 1, item 2798.
 32. Pis'ma A.P. Bryullova k roditelyam. 1822 god [Bryullov A.P. Letters to parents. 1822], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 31, item 29.
 33. Perovskii V.A. Otryvki pisem iz Italii. 15 sentyabrya 1823 goda, *Severnye tsvety* [Northern Flowers], 1825, pp. 172–244.
 34. Atsarkina E.N. *Sil'vestr Shchedrin. Pis'ma* [Sil'vestr Shchedrin. Letters]. Moscow, 1978, 207 p.
 35. Stasov V.V. Poslednie dni K.P. Bryullova i ostavshiesya v Rime posle nego proizvedeniya, *Russkie pis'ma o Rime* [Russian Letters about Rome]. Moscow, 2007, 576 p.
 36. Pis'mo A.P. Bryullova k P.A. Kikinu. 8 sentyabrya 1824 goda [Letter from A.P. Bryullov to P.A. Kikin, 8.09.1824], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 31, item 36.
 37. Pis'mo I.K. Aivazovskogo k V.I. Grigorovichu. Pripiska V.I. Shternberga. 30 aprelya 1841 goda [Letter from I.K. Aivazovsky to V.I. Grigorovich, 30.04.1841], *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 9, item 3.
 38. Stasov V.V. Zhivopisets Shternberg, *Vestnik izyashchnykh iskusstv* [Fine Arts Bulletin], 1887, vol. 5, issue 5, pp. 365–432.
 39. Raev V.E. *Vospominaniya iz moei zhizni* [Memories of my life]. Moscow, 1993, 221 p.
 40. Tuchkova-Ogareva N.A. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow, 1959, 383 p.
 41. Posol'stvo v Rime. 1840-e gody [Embassy in Rome. 1840], *Arkhiv vneshnei politiki Rossiiskoi Imperii Ministerstva inostrannykh del Rossiiskoi Federatsii* [The Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation Archive of Foreign Policy of the Russian Empire], coll. 190, aids 525, fol. 586, part 1.
 42. Markina L.A. *Zhivopisets Fedor Moller*. Moscow, 2002, 271 p.
 43. Pis'mo V.I. Shternberga k I.K. Aivazovskomu. 13 maya 1845 goda [Letter from V.I. Shternberg to I.K. Aivazovsky, 13.05.1845], *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 9, item 11.
 44. Iovleva L.I. *Aleksandr Andreevich Ivanov. 1806–1858. K 150-letiyu Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya*. Moscow, 2006, 263 p.
 45. Kopiya pis'ma M.I. Lebedeva k V.I. Grigorovichu. Al'bano. 14 sentyabrya. 1835 goda [Copy of the Letter from M.I. Lebedev to V.I. Grigorovich, Albano, 14.09.1835], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 22, item 58.
 46. Pis'mo M.I. Lebedeva k V.I. Grigorovichu. Al'bano. 14 sentyabrya. 1835 goda [Letter from M.I. Lebedev to V.I. Grigorovich, Albano, 14.09.1835], *Manuscripts Department of the National Library of Russia*, coll. 124, item 2436.
 47. Kopiya pis'ma M.I. Lebedeva k V.I. Grigorovichu. Kapri. 4 iyulya 1837 goda [Copy of the Letter from M.I. Lebedev to V.I. Grigorovich, Capri, 4.07.1837], *Manuscripts Department of the State Russian Museum*, coll. 22, item 58.
 48. Yurova T.V. *Mikhail Ivanovich Lebedev*. Moscow, 1971, 168 p.
 49. *Zapiski rektora i professora Akademii khudozhestv Fedora Ivanovicha Iordana*. Moscow, 1918, 383 p.

УДК 130.2
ББК 71.0

А.Д. ЖЕЛЕЗОВСКИЙ

ФЕНОМЕН БЕЗУМИЯ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Антон Дмитриевич Железовский,
Вятский государственный гуманитарный университет,
аспирант кафедры культурологии
e-mail: zhelezovskiy@hotmail.com
Красноармейская ул., д. 26, г. Киров, 610002, Россия

В статье проводится обзор основных дискурсивных практик (языковых, религиозных, юридических, научных, искусствоведческих и т. д.), в которых проявляет себя феномен безумия. Автор анализирует семантическое поле концептуальной сферы безумия, его историческое осмысление, что требует комплексного культурологического исследования данной проблемы. Феномен «безумие» рассматривается как полидискурсивное понятие, использующееся в различных сферах общественной жизни и научной практики (в лингвистическом, философском, литературоведческом, медицинском, психологическом, религиоведческом и иных аспектах). Приводится обзор основных культурфилософских концепций, в русле которых формировалась научная теория безумия (фрейдизма, фрейдомарксизма, структурализма, психоанализа, шизоанализа), которая во многом формировала вектор художественных исканий в современном искусстве.

Особое внимание уделяется ведущей роли постмодернистского дискурса в объяснении феномена безумия и роли культурологического подхода в изу-

чении и осмыслении данного феномена в контексте современного состояния культуры. Признавая ведущую роль литературы в разработке этой темы, в качестве основного эмпирического материала автор предлагает обратиться к современному кинематографу, в художественной практике которого мотив безумия (во всех его проявлениях и звучаниях) находит наиболее выразительную репрезентацию.

Ключевые слова: безумие, история культуры, психоанализ, современный кинематограф.

Для цитирования: Железовский А.Д. Феномен безумия как объект культурологического исследования // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 218—224.

Современные исследователи культуры и общества, писатели, художники, режиссеры все чаще поднимают тему безумия в своем творчестве. Приобретая статус метафоры, описывающей наш мир, понятие «безумие» выступает одним из наиболее плодотворных и благодарных источников вдохновения для современных кинематографистов (об этом свидетельствуют мировые рейтинги таких фильмов, как «Бойцовский клуб» Д. Финчера, «Форрест Гамп» Р. Земекиса, «Пролетая над гнездом кукушки» М. Формана, «Молчание ягнят» Дж. Демме, «Психо» А. Хичкока и многих

других). Однако характеристика «безумия» как индикатора современного состояния культуры в искусстве, и в особенности кинематографе, не получила пока серьезной научной проблематизации. В связи с этим необходимо прежде всего рассмотреть репрезентацию безумия как объекта гуманитарного знания и возможность его использования в культурологическом аспекте.

Безумие — понятие, обладающее полидискурсивностью и получившее статус концепта в разных культурах. В силу крайней неограниченности использования и, как следствие, неопределенности, это понятие используется в различных контекстах и является метаметафорой современного состояния культуры. Чтобы обозначить сферу его научного использования в культурологии в рамках интегративного подхода, необходимо дифференцировать его репрезентацию в разных отраслях науки (лингвистике, психологии, медицине, истории и т. д.).

В первую очередь отметим **лингвистический подход** к функционированию концепта «безумие» в языке, выявление его семантического поля.

Современные словари дифференцируют прямое и косвенные значения слова. Выделим основные: 1) использование как в прямом, так и в переносном значении; 2) наличие нескольких ключевых значений: а) сумасшествие, как состояние сознания, б) крайняя степень интенсивности действия [1, с. 42]. Более того, количество значений в словарных статьях меняется в зависимости от года издания — в частности, постсоветские словари представляют значительно больший спектр значений, чем словари советского периода.

В рамках лингвистического подхода заслуживают внимания исследования, посвященные вопросам функционирования концепта «безумие» в языке. Так, Ю.В. Жевайкина анализирует фразеосемантическое поле «безумие», образующее систему, состоящую из нескольких микрополей и групп: 1) микрополе «безумие»: а) безумец, б) пребывание в безумном состоянии, в) приход в безумное состояние, место пребывания безумца, г) безумные поступки; 2) микрополе «аффект»: а) приход в состояние аффекта, пребывание в состоянии аффекта; 3) микрополе «нецелесообразное поведение» [2]. Наблюдения над использованием концепта *madness* в англоязычной лингвокультуре представлены в работе С.В. Селина [3], который отмечает «обширное номинативное поле репрезентантов» и «развитую систему концептуальных метафор безумия». Автор определяет ядро номинативного поля (*mad/madness, insane/insanity, lunatic/lunacy, crazy*) и формируемое на его базе деривативное поле лексем и выявляет кластер концептуальных признаков, который в целом согласуется с фразеосемантическим полем, предложенным в работе Ю.В. Жевайкиной. Зависимость изменений в семантическом поле «бе-

зумия» от динамики религиозных представлений прослеживает М.В. Турилова [4].

На основании этих работ можно заключить, что понятие «безумие» выступает в роли концепта не только в русском, но и в других языках, имеет довольно широкое семантическое поле, при этом все авторы отмечают зависимость между количеством и качеством соответствующих значений и социокультурной ситуацией той или иной эпохи.

Столь объемная концептосфера позволяет проследить изменение значений понятия «безумие» и в других дискурсивных практиках.

В рамках **медицинского дискурса** концепт «безумие» получает свою разработку в таких понятиях, как «патология», «болезнь», «инвалидность», «особенность», «расстройство», «симптом», «синдром», «нарушение», «диагноз», «поражение» и других исключительно медицинских терминах [5]. Под «безумием» здесь понимается именно душевная болезнь или психическое отклонение. Отклонение, очевидно, подразумевает наличие нормы, которая может меняться под влиянием социокультурного контекста. Важное значение концепт «безумие» имеет для наук, связанных с устройством человеческой души и/или психики: психологии, психиатрии, медицины. Кроме того, в психологии имеется большое количество ответвлений и субдисциплин (патопсихология, психопатология, сексopatология и т. д.).

В **юридическом дискурсе** совместно с психологией, медициной и психиатрией разрабатываются понятия «невменяемости» и «аффекта» [6], которые подразумевают отсутствие (в силу разных причин) осознания последствий своих действий либо бездействия. Причиной могут служить хронические или временные психические расстройства, слабоумие, иные болезненные состояния психики. В этом смысле юридический аспект тесно связан с медицинским.

Богатый материал для культурологического осмысления безумия представлен **религиозным дискурсом**, где понятие «безумие» обросло сакральным смыслом, а в истории русской культуры получило и новое осмысление.

Е.В. Новичкова, анализируя образ и изображение безумца на миниатюрах средневековых рукописей, опиралась на представление о том, что, кроме «психической болезни», в то время «под безумием могли пониматься сверходаренность, редкие способности, любые формы отклоняющегося поведения» [7, с. 92]. На материале иллюстраций к библейским текстам автор анализирует наиболее интересный и разнообразный иконографический материал, который позволяет судить о возможностях представления безумия и безумцев средствами изобразительного искусства. Текстуально опираясь в основном на историю Саула (безумца из Псалтири), Притчи Соломона, проповеди Христа и апостола Павла, Е.В. Новичкова предложила классификацию, вклю-

чающую три основных вида безумия, характерных для раннехристианских текстов: «безумие-грех», «безумие-одержимость», «безумие-болезнь».

Основы такого представления являются предметом наблюдений А. Забияко, который отмечает «особое состояние экстатического возбуждения», отражающее «у всех народов древнейшее представление о мудрости» [8, с. 139]. В российской культуре с приходом христианства произошло окончательное отделение «мудрости» от «экстаза» и «одержимости». Ведовское знание и колдовство обозначаются православными авторами понятием *неистовство*, которое станет затем синонимом слов «одержимость», «исступление». Тем не менее, в России сформировался новый вид безумия — «безумие Христа ради», или русское юродство.

Сам факт, что слово «безумие» не используется медиками в качестве профессионального понятия, демонстрирует, что оно наделяется онтологическим смыслом и переходит в сферу культуры. Справедлива мысль О.А. Власовой о том, что, «несмотря на то, что психическая патология входит в область интереса множества наук, ни одна из них не приближалась к безумию так близко, как в XX веке сделала философия» [9, с. 85], и, как уточняет А.А. Грицанов, понятие «безумие» приобрело «философскую и культурологическую размерность в контексте выхода книги Фуко «История безумия в классическую эпоху»» [10]. Этому явлению способствовал психоанализ — теория, которая вышла за рамки психиатрии. Связь культуры и патологии довольно ярко продемонстрирована в работе З. Фрейда «Тотем и табу» [11], которая описывает механизмы, формирующие и культуру, и религию, и большинство психических расстройств [12]. Психоанализ является в этом плане наиболее провокационной и известной психологической практикой, обладающей мощным философским базисом и послужившей причиной формирования целого ряда философских течений. В частности, фрейдомарксизм, возникший на базе франкфуртской школы, обеспокоенной возникновением феномена социального безумия как опасности потери критического мышления [13], снова демонстрирует отсутствие четкого понимания этого понятия.

Школа структурного психоанализа во главе с Ж. Лаканом также отталкивается от Фрейда и изучает пограничные состояния, привлекая структуралистский подход. Одной из ключевых идей Лакана является мысль о том, что «бессознательное структурировано как язык». Исходя из этого, он призывает вернуться к Фрейду и обращает внимание на тот факт, что подлинным инструментом психоанализа является язык, поэтому даже бред и, более того, молчание обретают свое значение в символическом пространстве языка и культуры.

Разработанная Ж. Делезом и Ф. Гваттари в книге «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» кон-

цепция «шизоанализа» критически настроена по отношению к классическому психоанализу. В ней шизофрения выводится из сферы психиатрического и вводится в социокультурную сферу, а устоявшийся шизофреник, по мнению авторов, это тот, кто «фундаментально отвергает капиталистический социум» [14, с. 224].

Продуктивность психоанализа отразилась не только в изобилии деривативных дискурсивных практик, но и в том, что он открыл широкий спектр возможностей для интерпретации произведений искусства как маркеров, характеризующих состояние общества и современной культуры.

Так, В.П. Руднев утверждает, что постмодернистское («шизотипическое») восприятие мира сглаживает острые углы и болезненность феномена «безумия», как, например, в авторском кинематографе, строящемся «как система неомифологических цитат и реминисценций, недоступных обыкновенному зрителю, как недоступен обывателю шизофренический бредовый язык» [15, с. 507].

Психоанализ и категория «безумия» определяли также формирование художественных доктрин, являющихся объектом изучения *искусствоведения* и *литературоведения*. Еще в знаменитом «Манифесте сюрреализма» А. Бретон говорил об особом статусе воображения и его силе, способной изъять человека из реальности со всеми ее ограничениями, нормами и устоями, пытаясь понять, где проходит грань, за которой воображение начинает приносить вред. За этой гранью находится безумие, которое оценивается А. Бретоном весьма неоднозначно. С одной стороны, оно подвергается остракизму и разного рода наказаниям, с другой — сопровождающие его «галлюцинации, иллюзии и т. п. — это «источники удовольствия, которыми вовсе не следует пренебрегать» [16, с. 41]. Объявляя в своем манифесте безумие одним из основных источников вдохновения и даже придавая ему статус метода, Бретон выдвигает аргумент в пользу своей позиции: безумец — человек скрупулезной честности (о чем свидетельствует и литература: «Идиот» Ф.М. Достоевского, «Посторонний» А. Камю и др.). В противоположность реалистической точке зрения, идущей от позитивизма, А. Бретон воздаст должное Фрейду, который оказал особое влияние на «сюрреализм», особенно в тех фрагментах его работ, которые проясняют онирические видения.

Именно в XX в. категория «безумия» обрела свой культурный и философский смысл и объем. Культура эпохи значительно расширила социокультурные и философские рамки «безумия», о чем свидетельствуют многочисленные работы в этой сфере. Так, М.М. Бахтин, описывая явление, типичное для обывателя того периода, видел его сущность в смещении центра тяжести внутрь субъекта, рождении внутреннего мира и, как следствие, в появлении

несогласованности между Я и его проявлениями в мире. В качестве свидетельства он приводит художественную литературу XIX в. — то, что получило название «боваризм», и имеет в виду таких писателей, как М. Пруст и Дж. Джойс.

Не случайно эта проблематика стала наиболее значимой для литературоведов и искусствоведов. Т.А. Тернова в статье «Семиотика безумия в литературе русского авангарда» приходит к выводу, что «безумие уже не просто позволяет творить альтернативные миры, как это предполагалось мировоззрением модернизма, а обеспечивает постижение единственно возможного мира, заключенного внутри самого человеческого существа» [17, с. 134]. Это связано с распространением биографического подхода к анализу художественных текстов. Отталкиваясь, в первую очередь, от такого подхода к творчеству футуристов (Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Хлебникова), автор отмечает два типа проявления безумия в их литературном наследии: 1) «безумие как вариант литературной маски»; 2) «безумие как экстаз, приводящее к созданию заумного текста». Важно то, что «заумный текст» понимается Т.А. Терновой не как «антитеза ума», но как нечто уму внеположное. В работе Т.А. Терновой отражены различные типично модернистские и авангардистские моменты, непосредственно связанные с новым пониманием безумия как юродства в литературе. Мы видим переход к постмодерну, обозначенный «поэтикой неразличений», воспеванием урбанизации, восприятием хаоса как новой нормы и совмещением мотивов безумия и игры.

Безумие поэтическое таким образом может быть признано особым видом и включено в различные классификации, в том числе и предложенную М. Эпштейном [18], который выделяет поэтическое (экстатическое) и философское (доктринальное) безумие. Такая классификация опирается на значение «безумия» как чего-то сверхинтенсивного, чрезвычайного. Экстатическое безумие — это болезнь анархии, а доктринальное — тоталитарности. Посередине между ними должна находиться норма. Этот вывод делается автором исходя из предположения в гуссерлевском духе: «О чем можно мыслить, о том можно и безумствовать». Свой тезис о безумии автор доказывает, анализируя творчество Ф. Гельдерлина и К.Н. Батюшкова.

В ряду упомянутых нами художественных практик одно из ведущих мест принадлежит кинематографу, который, будучи «детищем XX века», сконцентрировал все художественно-философские искания эпохи, в том числе и в отношении к метафоре безумия. Безумие в этой сфере имеет многообразные формы, что обусловлено в том числе особенностями киноязыка и техническими возможностями кинематографа, с помощью которого можно проникать в бессознательное — не случайно данный

вид искусства стал своеобразной иллюстрацией теории и практики сюрреализма («Андалузский пес» Бунюэля — Дали).

Именно кинематографические эксперименты послужили основой для философских размышлений словенского ученого С. Жижека, использующего в своих интерпретациях в том числе и психоаналитические подходы. В сборнике работ «То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)» [19], изданном под редакцией самого С. Жижека при участии его коллег, входящих в Люблянскую философскую школу (М. Долар, А. Зупанчич, С. Пелко, М. Божович, Р. Салецл), четко обозначена методологическая составляющая психоаналитической интерпретации. Центральная тема сборника — кинематограф А. Хичкока, анализ которого базируется в частности на терминологии Ж. Лакана. С. Жижек работает с кинематографическим материалом не только как психоаналитик, но и как философ-марксист, о чем свидетельствует его участие в проекте «Киногид извращенца», особенно в его второй части, которая в сравнении с первой значительно меньше опирается на психоанализ и ориентирована, в первую очередь, на социум, политику, идеологию.

Другой известный философ, основатель онтопсихологической школы А. Менегетти в книге «Синемалогия. Кино и бессознательное» [20] отходит от психоанализа и использует собственную методологию для анализа некоторых видов психопатологии в фильмах «Ночной портье», «Дневная красавица», «Поющие в терновнике» и др.

Российское научное сообщество не осталось в стороне от исследуемой проблемы. О популярности идей З. Фрейда и Ж. Лакана свидетельствует значительный объем литературы по данной тематике. В статье «Психоанализ о кино и кино о психоанализе» [21] К. Корбут, описывая теорию развития отношений между психоанализом и кино, демонстрирует некоторые элементы методологии психоаналитического разбора фильмов. Нечто подобное было представлено группой исследователей в сборнике «Психоанализ и искусство» [22], составленном Е.А. Спиркиной. В этих работах анализируются фильмы, отражающие специфику обозначенной проблематики (картины П. Альмодовара, Б. Бертолуччи). Опираясь на опыт современного западного кинематографа, авторам удалось выйти на философско-эстетическое осмысление проблематики, связанной с воплощением различных расстройств и перверсий в кинематографе в контексте общечеловеческой и экзистенциальной парадигмы культуры. Методологический аспект может быть также рассмотрен и на примере работы Н.О. Осиповой [23], которая обращается не только к классическим приемам психоаналитической интерпретации фильма через ключевые характеристики «сгущения» и «смещения», но и к теории архетипов К. Юнга, а так-

же к постмодернистским конструктам, в том числе Ж. Лакана, Ж. Делеза и Ф. Гваттари.

Роль юнгианской методологии в анализе кинематографического материала отражена и в статье Н.А. Хренова «Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры» [24]. При этом автор указывает на сходство юнгианской методологии с теоретическими и методологическими построениями постструктурализма, в частности с «бахтинским вариантом в истолковании Ю. Кристевой», и устанавливает через это отношение близость такой методологии и теории интертекстуальности.

Обращение к кинематографу в контексте тематики безумия характерно для работы Е.В. Улыбиной «Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего» [25]. На примере некоторых фильмов («Психоз», «Завороженный» А. Хичкока, «Молчание ягнят», «Идентификация» Д. Мэнголда, «Паук» Д. Кроненберга, «Дневная красавица» Р. Поланского, «37,2 по утрам» Ж-Ж. Бенекса, «Пианистка» М. Ханеке и др.) автор демонстрирует особенности кино, используя формулу: «слово и аффект дают эффект», и следует в своих рассуждениях постулату З. Фрейда, который гласит, что средой работы психоанализа всегда выступает речь, даже если мы говорим о таком фигуративном искусстве, как кино.

Таким образом, особый смысл понятие «безумие» приобрело в эстетике постмодернизма в целом и постмодернистском кинематографе в частности, где вопрос о соотношении «нормы» и «патологии» ставится особым образом и довольно остро, что особенно характерно для кризисных состояний культуры. Подобные трансформации связаны с резким изменением философского осмысления понятия «безумие», эмансипацией многих сфер жизни человека и переходом к состоянию «после оргии» [26]. Предостережения мыслителей конца XIX — начала XX в. стали констатацией философов конца XX в.: они обращают внимание на наличие у культуры изнаночной стороны, которая заявила о себе во множестве проявлений. Глубина, фундамент, четкость закрепленных значений остаются в прошлом, «неразрывность изнаночной и лицевой сторон смещает все уровни глубины» [27, с. 22]. Постмодернизм снимает разделительную черту между «нормальным» и «безумным», приравнивая их друг к другу и утверждая наличие безумной составляющей в каждой единице общества, в каждом элементе культурной объективации.

Научное осмысление концепта «безумие» нуждается в комплексном подходе, и именно культурология как интегративная дисциплина оперирует всеми гранями и оттенками этого понятия. Несмотря на отмеченное разнообразие работ, культурологический анализ данного феномена и систематизация связанного с ним материала в настоящее время находятся на начальной стадии и нуждаются в дальнейшем развитии.

Список источников

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Москва : ООО «А ТЕМП», 2007. 944 с.
2. Жевайкина Ю.В. Когнитивные аспекты идиоматики (на материале семантического поля «безумие» в русском и английском языках) : дис. ... канд. филол. наук. Чувашский гос. ун-т. Ульяновск, 2004. 215 с.
3. Селин С.В. Вербализация концепта madness (безумие) в английском языке: когнитивно-корпусные и лингвокультурологические аспекты : дис. ... канд. филол. наук. Курский гос. ун-т. Воронеж, 2011. 232 с.
4. Турилова М.В. Генетическая и мотивационная характеристика лексико-семантического поля «безумие» в русском языке : дис. ... канд. филол. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. 2010. 309 с.
5. Орлова Е.А., Колесник Н.Т. Клиническая психология : учеб. для бакалавров / отв. ред. Г.И. Ефремова. Москва : Издательство Юрайт, 2014. 363 с.
6. Тихомирова Л.В., Тихомиров М.Ю. Юридическая энциклопедия / под. ред. М.Ю. Тихомирова. Москва : Изд. Тихомирова М.Ю., 2009. 1088 с.
7. Новичкова Е.В. Лики безумия в культуре латинского Средневековья // Человек. 2009. № 1. С. 92–103.
8. Забияко А. Антиномии русского сознания: Мудрость и безумие // Литературная учеба. 1999. № 1/2/3. С. 139–157.
9. Власова О.А. Антропология безумия: гуманитаризация и деинституционализация психиатрии // Человек. 2007. № 4. С. 84–96.
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / пер. с фр. И.К. Стаф. Москва : АСТ : АСТ Москва, 2010. 698, [6] с.
11. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии / пер. с нем. М. Вульфа. Санкт-Петербург : Издательская группа «Лениздат», «Команда А», 2013. 224 с.
12. Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Психоаналитические этюды. Москва : АСТ : Астрель, 2011. С. 107–220.
13. Маркузе Г. Одномерный человек / пер. с англ. А.А. Юдина. Москва : АСТ : АСТ Москва, 2009. 331, [5] с.
14. Десятерик Д. Шизоанализ // Альтернативная культура : энциклопедия / [сост. Дмитрий Десятерик]. Екатеринбург : Ультра. Культура, 2005. С. 223–227.
15. Руднев В.П. Философия языка и семиотика безумия : избр. работы. Москва : ИД «Территория будущего», 2007. 528 с.
16. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Москва : Прогресс, 1986. 640 с.

17. Тернова Т.А. Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. 2010. Вып. 45. № 21 (202). С. 134–139.
18. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва : НЛО, 2004. С. 512–540.
19. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). Москва : Логос, 2004. 336 с.
20. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Москва : ННБФ «Онтопсихология», 2001. Т. 1. 384 с.
21. Корбут К. Психоанализ о кино и кино о психоанализе [Электронный ресурс] // Журнал практической психологии и психоанализа. URL: <http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2954> (дата обращения: 05.11.2015).
22. Психоанализ и искусство / сост. Е.А. Спиркина. Москва : Когито-Центр, 2011. 176 с.
23. Осипова Н.О. Метод психоанализа в интерпретации постмодернистского кинематографа (на материале фильма Ф. Озона «Крысятник») // Вестник ВятГГУ. 2009. № 4 (1). С. 106–110.
24. Хренов Н.А. Аналитическая психология К. Юнга и интерпретация текстов экранной культуры // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. / отв. ред. Д.Л. Спивак. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. Том II : Историческая культурология. С. 198–208.
25. Улыбина Е.В. Зримое безумие. Что кино показывает на месте сумасшедшего // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 3. Москва : РГГУ, 2005. С. 189–208.
26. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва : Добросвет, Издательство «КДУ», 2012. 260 с.
27. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я.И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.

A.D. ZHELEZOVSKIY

PHENOMENON OF MADNESS AS A SUBJECT OF CULTUROLOGICAL RESEARCH

This article provides a summary of the main discursive practices (linguistic, religious, legal, scientific, artistic, etc.) in which the phenomenon of madness appears. The author analyzes the semantic field of the conceptual sphere of madness, its historical comprehension. This subject needs a deep culturological research. The term “madness” is considered as a polydiscursive notion, used in various areas of social life and research practice (including the linguistic, philosophical, literary, medical, psychological, theological and other aspects). The article presents a review of major cultural and philosophical concepts which formed the basis for the scientific theory of madness (Freudianism, Freud-Marxism, structuralism, psychoanalysis, schizoanalysis). This theory mainly set the direction of the creative quest in the contemporary art.

The emphasis in this article is put on the postmodern discourse's leading role in the interpretation of the madness phenomenon and on the role of the culturological approach in studying and understanding of this phenomenon in the current cultural context. The crucial role of literature in development of this subject is undeniable. However, the author proposes to use the modern cinematograph for the main empiric material, because it provides the most expressive representation of the motive of madness in all its aspects.

Key words: madness, history of culture, psychoanalysis, modern cinematograph.

Citation: Zhelezovskiy A.D. Phenomenon of Madness as a Subject of Culturological Research, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 218–224.

About author

Anton Dmitryevich Zhelezovskiy,

Vyatka State Humanities University,
Department of Culturology, Post-Graduate Student
e-mail: zhelezovskiy@hotmail.com
26 Krasnoarmeyskaya St.,
Kirov, 610002, Russia

Referenses

1. Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu. *Tolkovy slovar' russkogo yazyka: 80 000 slov i frazeologicheskikh vyrazhenii*. Moscow, OOO “A TEMP” Publ., 2007, 944 p.
2. Zhevaikina Yu.V. *Kognitivnye aspekty idiomatiki (na materiale semanticheskogo polya «bezumie» v russkom i angliiskom yazykakh)*, Cand. philol. sci. Diss. Ulyanovsk, 2004, 215 p.
3. Selin S.V. *Verbalizatsiya kontsepta madness (bezumie) v angliiskom yazyke: kognitivno-korpusnye i lingvokulturologicheskie aspekty*, Cand. philol. sci. Diss. Voronezh, 2011, 232 p.
4. Turilova M.V. *Geneticheskaya i motivatsionnaya kharakteristika leksiko-semanticheskogo polya “bezumie” v russkom yazyke*, Cand. philol. sci. Diss. Moscow, 2010, 309 p.
5. Orlova E.A., Kolesnik N.T. *Klinicheskaya psikhologiya*. Moscow, Yurait Publ., 2014, 363 p.
6. Tikhomirova L.V., Tikhomirov M.Yu. *Yuridicheskaya entsiklopediya*. Moscow, Izd. Tikhomirova M.Yu., 2009, 1088 p.
7. Novichkova E.V. *Liki bezumiya v kul'ture latinskogo Srednevekov'ya, Chelovek [Human]*, 2009, no. 1, pp. 92–103.
8. Zabiyako A. Antinomii russkogo soznaniya: Mudrost' i bezumie, *Literaturnaya ucheba*, 1999, no. 1/2/3, pp. 139–157.
9. Vlasova O.A. Antropologiya bezumiya: gumanitarizatsiya i deinstitutionalizatsiya psikhiiatrii, *Chelovek [Human]*, 2007, no. 4, pp. 84–96.

10. Foucault M. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Moscow, AST Publ., AST Moscow Publ., 2010, 698 p. (in Russ.).
11. Freud S. *Totem and Taboo: Resemblances Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. St. Petersburg, Izdatel'skaya gruppа "Lenizdat", "Komanda A" Publ., 2013, 224 p. (in Russ.).
12. Freud S. *Civilization and Its Discontents*, *Psikhoanaliticheskie etyudy*. Moscow, AST Publ., Astrel' Publ., 2011, pp. 107–220 (in Russ.).
13. Marcuse H. *One-Dimensional Man*. Moscow, AST Publ., AST Moscow Publ., 2009, 331 p. (in Russ.).
14. Desyaterik D. *Shizoanaliz. Al'ternativnaya kul'tura : Entsiklopediya*. Ekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura Publ., 2005, pp. 223–227.
15. Rudnev V.P. *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya*, Selected Works. Moscow, ID "Territoriya budushchego", 2007, 528 p.
16. Breton A. *Surrealist Manifesto, Nazyyvat' veshchi svoimi imenami : Programmnye vystupleniya masterov zapadno-evropeiskoi literatury XX veka*. Moscow, Progress Publ., 1986, 640 p.
17. Ternova T.A. *Semiotika bezumiya v literature russkogo avangarda*, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Chelyabinsk State University Bulletin], 2010, iss. 45, no. 21 (202), pp. 134–139.
18. Epshtein M. *Znak probela: O budushchem gumanitarnykh nauk*. Moscow, NLO Publ., 2004, pp. 512–540.
19. Zizek S. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan... But Were Afraid to Ask Hitchcock*. Moscow, Logos Publ., 2004, 336 p. (in Russ.).
20. Menegetti A. *Kino, teatr, bessoznatel'noe*. Moscow, NNBF "Ontopsikhologiya" Publ., 2001, vol. 1, 384 p.
21. Korbut K. *Psikhoanaliz o kino i kino o psikhoanalize, Zhurnal prakticheskoi psikhologii i psikhoanaliza* [Journal of Applied Psychology and Psychoanalysis]. Available at: <http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2954> (accessed 05.11.2015).
22. Spirkina E. *Psikhoanaliz i iskusstvo* [Psychoanalysis and Art]. Moscow, Kogito-Tsentr Publ., 2011, 176 p.
23. Osipova N.O. *Metod psikhoanaliza v interpretatsii postmodernistskogo kinematografa (na materiale fil'ma F. Ozona "Krysyatnik")* [The Psychoanalytic Approach to Interpreting Postmodern Cinema (on the material of F. Ozon's Film "Sitcom")], *Vestnik VyatGGU* [The Bulletin of Vyatka State Humanities University], 2009, no. 4 (1), pp. 106–110.
24. Khrenov N.A. *Analiticheskaya psikhologiya K. Yunga i interpretatsiya tekstov ekrannoi kul'tury, Fundamental'nye problemy kul'turologii* [Fundamental Problems of Cultural Studies], in 4 vol. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2008, vol. II : *Istoricheskaya kul'turologiya*, pp. 198–208.
25. Ulybina E.V. *Zrimoe bezumie. Chto kino pokazyvaet na meste sumasshedshego, Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy*, issue 3. Moscow, RGGU Publ., 2005, pp. 189–208.
26. Baudrillard J. *The Transparency of Evil*. Moscow, Dobrosvet, Izdatel'stvo "KDU", 2012, 260 p. (in Russ.).
27. Deleuze G. *The Logic of Sense*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2011, 472 p. (in Russ.).

О.А. САМОЙЛОВА

МЕТОДИКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ КАК ВОЛНОВОЙ ПРОЦЕСС (НОРМАТИВНАЯ И АВТОРСКАЯ СИСТЕМЫ)

Ольга Андреевна Самойлова,

Московский педагогический государственный университет,
кафедра рисунка, аспирант

e-mail: olya_kustova1990@mail.ru

М. Пироговская ул., д. 1/1, Москва, 119991, Россия

Статья посвящена изучению ряда динамических процессов в области художественного образования. В частности, проводится аналогия между художественно-педагогическими поисками в академическом образовании второй половины XIX в. и «оттепельным» периодом XX века. Раскрыт актуальный вопрос о неизбежной смене поколений художников и педагогов, связанной с тенденциями времени. Исследование методик преподавания в системе персональных мастерских Российской академии художеств представляет собой анализ историко-культурных особенностей развития искусства, рассмотренных под углом стилистических тенденций в преподавании. Особый интерес представляют ясно локализованные явления в искусстве и педагогике — такие как «передвижническая» и «шестидесятилетическая» академии, которые рассмотрены в сравнении. Новизна состоит в том, что образно-стилистические особенности живописной педагогической практики 1960-х гг. рассмотрены в сравнении с аналогичными процессами конца XIX века. Акцентировано влияние творческой системы художников на формирование живописной манеры учеников. Выделены понятия нормативного и авторского подхода к обучению.

Ключевые слова: художественная педагогика, академическое образование, методические принци-

пы, педагогический опыт, передвижники, шестидесятники, авторский подход, художественные тенденции.

Для цитирования: Самойлова О.А. Методики академического художественного образования как волновой процесс (нормативная и авторская системы) // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 225—232.

Сегодня в гуманитарном знании становится актуальным понимание культуры как циклического процесса, в противовес господствовавшей ранее линейной модели развития искусства. Ход эволюции в истории художественной культуры представляется в виде возвратно-поступательного пути, где рост, становление и упадок представляют собой разные точки художественно-стилевой волны. Согласно этим моделям, динамика процессов в искусстве проявляется с определенной периодичностью. Смена культурных парадигм на каждом новом участке волны вместе с новациями времени предполагает и возвращение к тому, что называют традицией, но в современных контекстах.

Обратившись к истории искусства, можно обнаружить множество подтверждений данной теории. Тенденции живописности и графичной линейности, натурности и рассудочной композиционности, иллюзорности и абстрактности на протяжении веков сменяют друга, составляя многообразие мировой культуры. Среди основополагающих концепций подобных динамик одна из основных ролей принадлежит трудам Г. Вельфлина, который провел глубокий сравнительный анализ стилистических тради-

ций ренессанса и барокко, барокко и классицизма. Как продолжение изучения этой темы важны труды современного исследователя О.Б. Дубовой, посвященные смене философских начал искусства в виде мимесиса и пойэсиса [1]. Особый интерес представляет то, что смена течения происходит именно после того как предыдущая культура прошла все три стадии — зарождения, расцвета и упадка. Переломный момент наступает в тот период, когда после яркой фазы торжества стиля силу набирает регрессирующее начало, где художественность как главный принцип искусства уступает место форме. Впрочем, прибегнув к анализу процессов в искусстве периода второй половины XX в. (подразумевая время постмодернизма и пост-постмодернизма), следует отметить тенденцию всесмешения, выведенную теоретиками в термин «полистилизм».

Художественная педагогика как область, отражающая стилевые черты времени, по сути, состоит из сменяющих друг друга методов обучения искусству. Достаточно вспомнить систему обучения в боттегах, для которых был характерен тесный контакт учителя с учащимся, и как противовес ей — академическую систему с едиными принципами обучения общим началам искусства в Европе и России. Анализ методик наследия авторских школ в мировом искусстве, как и опыта академического образования — тема отдельного исследования.

Сегодня же актуальной является объективная оценка и осмысление значительного художественного и педагогического наследия художников-педагогов ушедшего столетия. Особый интерес представляет смена поколений педагогов, обусловленная тенденциями времени. Изучение волновых тенденций в педагогике XX в. приводит к поиску аналогичных процессов в предшествующих столетиях.

При анализе современной ситуации в образовательной системе обнаруживается пробел в истории методик и принципов преподавания искусства. Учитывая достаточную разработанность историко-художественного образования до 1917 г., а также изученность «вхутемасовской» образовательной системы и методик 1920—1930-х гг., интерес представляют следующие этапы, которые можно определить как восстановление и развитие принципов классического академического художественного образования. Особый вес в образовательной традиции имеет педагогический опыт художников-шестидесятников, но так как тематика публикации направлена на поиск параллелей в истории академического образования, а рамки статьи не позволяют раскрыть всю тему педагогики второй половины XX в., считаем возможным остановиться на исследовании аналогии между «шестидесятническим» и «передвижническим» творческо-преподавательским опытом.

Для того чтобы более подробно рассмотреть процессы, происходившие в педагогическом про-

странстве второй половины XIX и XX вв., следует провести краткий исторический экскурс. Возникает соответствие между тремя десятилетиями правления самодержца Николая I и чуть более длительным сталинским режимом: для обоих характерны идеологизация, пропаганда, требовательность к единомыслию в культурных областях, контроль над искусством посредством организации государственного заказа, вмешательство во внутренние процессы Академии. В подтверждение этому можно привести такие примеры из книги Н.М. Молевой и Э.М. Белютина «Русская художественная школа конца XIX — начала XX века», как кадровые перестановки (а именно передача должности президента Академии художеств в руки лиц императорской фамилии — герцога Максимилиана Лейхтенбергского (1843—1852) и дочери Николая I Марии Николаевны (1852—1876)), оценивание Николаем как учебных постановок на просмотрах, так и зрелых художественных произведений, единоличное утверждение императором картонов росписи Исаакиевского собора. Реформа 1830—1840-х гг. привела к тому, что функции высшего оценивающего органа взяли на себя люди, не имеющие профессионального образования в области искусства, что ослабило и оттеснило на второй план мнение Совета, то есть художнической среды. Такие правительственные действия «утверждали единое, вполне определенное направление в искусстве, любое отклонение от которого не только не поддерживалось и осуждалось, но и могло повлечь за собой прямые репрессии в отношении художника, педагога, или учащегося» [2, с. 19].

Схожие процессы мы можем проследить и в искусстве сталинского периода. На сегодняшний день опубликовано множество источников, подтверждающих, что нити управления искусством сошлись в Политбюро (труды С.О. Хан-Магомедова, Д.С. Хмельницкого). Известно и влияние вождя на архитектурный облик столицы (утверждение генпланов и внесение корректив в проекты А.В. Щусева, И.В. Жолтовского, скульптуры Е.В. Вучетича), что свидетельствует о подчинении интересов искусства интересам правительства. Следует упомянуть и репрессии в среде художников и педагогов (А.Д. Древин, В.М. Ермолаева, Н.М. Григорьев, В.А. Фаворский).

Как борьба с официальными установками николаевской России, так и догматизм соцреалистической модели не могли на протяжении долгого времени удовлетворять потребности нового поколения художников. Борьба за право изображения правды, «за право жить и творить в гуще повседневной жизни народа, болеть его горестями и радостями» [3, с. 6], зародившаяся в передвижнической среде, перекликается с «оттепельной» ситуацией. Не умаляя величие сталинского искусства, следует отме-

тить, что многие художники-современники «оттепельных» событий связывают разоблачение культа личности Сталина с импульсом к авторской свободе. В изображении человека больше не требовалось использование надуманной героики, обязательной идейности сюжета, и следствием этого явился возврат к эстетизации и героизации будничного, обыденного. По словам Г.М. Коржева, послевоенное поколение принесло «особое понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды» [4, с. 25].

Следует упомянуть и такие революционные по своему значению явления, как «бунт 14», имея в виду бунт молодых художников Академии художеств во главе с И.Н. Крамским, и произошедшую практически с разницей в век реорганизацию профессорских кадров в Суриковском институте в середине и в конце 1950-х годов.

Обратимся к этим событиям более подробно. В ходе реформ 1830—1840-х гг. педагогическая система Императорской академии художеств состо-

яла из последовательного прохождения учащимся трех отделений, а именно: первого — гипсоголового и эстампового класса, второго — класса рисунка с гипсовых фигур и копирования с живописных оригиналов, третьего — натурного, манекенного и этюдного классов. В каждом классе поочередно дежурили преподаватели, сменяющие друг друга в зависимости от рода художественных занятий, что требовало унификации методов обучения и делало близкий контакт с мастером невозможным. Сторонником идеи авторского обучения являлся К.П. Брюллов, и после его ухода из стен Академии Н.Н. Ге свидетельствует о том, что «молодые художники особенно остро ощущали отсутствие внутренней связи с учителем» [3, с. 19]. По мере усиления этой проблемы ученики (лидером которых негласно являлся молодой П.П. Чистяков) предлагают свое решение. Проект заключался в том, чтобы создать при Академии своеобразный клуб по интересам, где могло бы проходить неформальное общение между художниками и педагогами, тем самым молодые живописцы имели бы возможность обогатить свой опыт и расширить творческие горизонты. Правительство не удовлетворило просьбу учащихся, и результатом этого явилось нарастающее недовольство школой. В этот же период наблюдается кадровый кризис в Академии, вызванный отъездом и кончиной К.П. Брюллова, который был центром прогрессивных идей и авторского подхода в педагогике.

Основанием «бунта 14» явилась переоценка художественных ценностей. Идея восстановления с

1830-х гг. единых тем для конкурсных композиций фактически явилась предложением для выхода из конкурса молодых художников во главе с И.Н. Крамским. Тем самым они заявили свой новый художественный метод, прямо противостоящий постулатам неоклассицизма. Художники обозначили потребность в темах, которые отражали бы внутреннюю реакцию мастера на воспринятую им действительность, жизненную правду, которой были лишены воспитанники Академии.

Огромная роль в развитии художественной педагогики второй половины XX в. принадлежит П.П. Чистякову. Вернувшись из пенсионерской поездки в 1870 г., он заявляет новый метод обучения искусству. С точки зрения Чистякова, метод — это «способ раскрытия мироощущения художника» [3, с. 101]. Используя тесный контакт старшего педагога-художника с молодым живописцем, свою роль он видит в раскрытии индивидуальности ученика. При этом Чистяков придерживался той точки зрения, что ученик должен при обучении сталкиваться с системой, а не с индивидуальностью

Реформа 1894 г. превратила Академию из организационно-методического единства в набор мастерских — специальных классов профессоров-руководителей.

того или иного преподавателя, которая «никогда не должна оказывать влияние на формирование будущего художника» [3, с. 115], тем самым подтверждая, что роль Академии все же первостепенна. Воспитав крупнейших художников в описанной выше системе, передвижники в итоге изменили художественную среду, сформировав новые тенденции, стимулирующие потребность в изменении образовательной модели.

Реформа 1894 г. превратила Академию из организационно-методического единства в набор мастерских — специальных классов профессоров-руководителей. Таким образом начинают преподавать И.Е. Репин, В.Е. Маковский, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, а в Московском училище работают В.А. Серов и К.А. Коровин. В Академии начинает наблюдаться поляризация мастерских, что означает усиление влияния индивидуальной манеры мастера. В классе пейзажной живописи И.И. Шишкина акцент делался на точности воспроизведения природы, при этом значимую роль в обучении играла живописная манера самого мастера. В качестве художественного метода было введено рисование с применением фотографии, что подчеркивает стремление к позитивистски-

объективной точности. В мастерской А.И. Куинджи господствует иной подход — «познание природы, основных ее свойств» [3, с. 212], ее особое восприятие. При этом в мастерской этого мастера, в отличие от класса Шишкина, поощрялось разнообразие, выявление индивидуальной манеры ученика. Класс жанровой живописи В.Н. Маковского был одним из успешнейших в Академии. Он отличался жанризмом, обязательным активным взаимодействием персонажей на полотне, сложностью постановок (богатством тканей и разнообразием фактур), завершенностью.

Педагогом, наиболее полно реализовавшим чистяковские методы преподавания, был Илья Ефимович Репин. Следует отметить большую популярность его мастерской у студентов. Класс исторической живописи под руководством Репина не исключал и жанровых сцен, а многообразие задач и постановок превосходило все вышеупомянутые мастерские. Однако ученики свидетельствуют о том, что мастеру не всегда удавалось доступно и методически точно обосновать свой творческий подход. Известны воспоминания ученицы И.Е. Репина А.П. Остроумовой-Лебедевой, упоминающей, что далеко не все педагогические разработки Репина понятны ученикам. «Сложность задач, выдвигавшихся Репиным, ощущалась ими с особенной остротой потому, что не все они получали достаточно подробную и всестороннюю методическую разработку» [3, с. 212]. Дело в том, что лидер реформаторского движения «пришел в академию с убеждением, что в академии не надо учить ни рисунку, ни живописи, а только композиции. Все остальное студенты академии должны получить уже в достаточно большом количестве в средних специальных заведениях России» [2, с. 100]. Очевидно, сложные задачи, поставленные учителем, не могли быть решены учениками из-за слабой технической базы, отсутствия должного опыта у молодых художников при прохождении ранних рисовальных классов. Родственные идеи о процессе обучения выдвигал спустя столетие Н.И. Андронов в Суриковском институте, имея в виду то, что рисовать и живописать учащийся должен обучиться в училище, а в вузе заниматься композицией.

Передвижническая академия просуществовала недолго, однако в ходе реформы 1894 г. произошло значительное ослабление роли единой нормативной академической системы. Примечательно то, что все реформаторы прошли единую унифицированную школу и, ощутив себя лидерами современного искусства, излишне абсолютизировали личный опыт, что и породило авторский подход в педагогике. Из-за бюрократических реформ эта система потерпела крах — на Совете было решено вернуть в Академии ежемесячное дежурство педагогов в натурном классе с «полным отсутствием методической целеустремлен-

ности» [3, с. 238], что привело к увольнению многих видных педагогов, в том числе и И.Е. Репина.

Подобные кардинальные изменения происходят и в параллельных процессах педагогики второй половины XX века. Переход от образовательного единообразия к авторским преподавательским системам мы наблюдаем с возникновением искусства шестидесятников.

В 1930—1950-е гг. Академия художеств существовала как единая система воспитания художников. При воссоздании системы классического художественного образования были синтезированы предыдущие этапы становления реалистической художественной школы, а именно достижения Союза русских художников, с ее эстетикой натурного видения. Именно поэтому при подготовке на старших курсах в мастерских художников-педагогов (среди которых были такие мастера как И.Э. Грабарь, П.П. Соколов-Скаля, П.Д. Покаржевский, С.В. Герасимов, А.А. Осмеркин, К.И. Финогенов, В.П. Ефанов, Ф.П. Решетников и др.), принципиальной разницы между методическими системами этих мастеров не наблюдается. Основным критерий оценки моноцентричной художественно-педагогической системы — культ природы, изучение ее внимательнейшим образом. Это вполне соответствует передвижнической традиции, где преобладала ориентация на колористический натуральный этюд, развитый тональный рисунок, повествовательность композиции. Характерно особое внимание, уделяемое живописной стороне произведения. Фигуры, написанные с богатой светотеневой моделировкой, помещены, как правило, в глубокое пространство. Эти задачи решаются живописцами посредством валерности, тщательного подбора тональных и цветовых решений.

Данные художественные принципы можно соотносить с концепцией деятельности Академии до реформы 1894 года. То же образовательное единство, общие методические принципы, система постановок, единая заданная тематика дипломных проектов (в случае дореформенной Академии — мифологические и исторические сюжеты, а в советское время — идеологизированная тематика) — все это можно считать сходными чертами двух Академий. Существовала такая форма работы, как «ремесленный шедевр» — постановка, которая должна быть написана по всем принципам «законченной» картины с целью получения учеником выпускной квалификации. Примером этому служит аспирантская работа В.М. Орешникова «Натурщик в костюме болгарского партизана» (1924—1927) — детализированная постановка на отвлеченную тему, цель которой — демонстрация ремесленных навыков выпускника (создание достоверности фактур, богатая светотеневая моделировка форм), а вовсе не художественного видения учащегося. Впоследствии такая форма работы была упразднена.

С наступлением «оттепели», в 1956—1957 гг. произошла реорганизация профессорских кадров во многих вузах страны, в том числе и в Суриковском институте в Москве. Этот процесс явился реакцией на длительный информационный голод, «железный занавес» на западное искусство, который приоткрылся в 1956 г. в связи с проведением в Москве Всемирного фестиваля молодежи и студентов. По прошествии полувека П.Ф. Никонов, один из лидеров шестидесятников, оценивает эти события следующими словами: «Фестиваль молодежи и студентов в Москве показал, что мы все это время жили в замкнутом пространстве, не имея доступа к изобразительному творчеству наших коллег по зарубежью. Судя по тому, что там было показано, было ясно, что там очень высокое искусство, но совершенно другое. Это совпало с тем, что начинаются разговоры о том, что в Запасниках Третьяковской галереи спрятаны шедевры нашего изобразительного искусства периода 20—30-х годов и дореволюционное искусство, начиная с 1914 г.: художники “Бубнового валета”, сообществ ОСТ, АХРР, — мы даже не знали, что это такое» [5].

Это мнение подтверждает, что с приходом хрущевской «оттепели» события культурной жизни страны коренным образом изменили сознание молодых художников. Поворотным моментом стало возвращение в 1954 г. в залы Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина работ импрессионистов и постимпрессионистов, а в течение последующих лет персональные выставки П. Пикассо (1956), Д. Сикейроса (1957), А. Дейнеки (1957), где демонстрировался и ранний период творчества, позволили непосредственно увидеть и авангардное искусство России, и приоткрыть «занавес». Однако педагогический состав

художественных вузов следовал установкам, провозглашенным еще в сталинское время. О борьбе с французскими влияниями в живописи, в том числе с импрессионизмом, свидетельствуют постановления общего собрания Академии художеств (АХ) СССР, которые первым пунктом гласят: «Провести борьбу с проявлениями формалистических авангардных тенденций в учебной практике художественных институтов, перестроив программы и метод преподавания» [6, с. 11]. В этом же сборнике член-корреспондент АХ СССР Е.А. Кацман призывает коллег: «Если у нас появляется что-либо, хотя бы чем-то напоминающее безумное искусство Америки и Западной Европы, мы должны с этим бороться, потому что это отвратительный яд» [6, с. 135]. Такие установки сказывались на работах студентов в качестве поправок к дипломным проектам.

В интервью с автором В.М. Сидоров вспоминает, что он, будучи в 1952 г. выпускником пятого курса обучения, на просмотре эскизов к дипломным работам подвергся критике со стороны ректора Ф.А. Модорова. Предоставленные натурные этюды с сельским мотивом были уличены в импрессионистическом безыдейном видении. Ректор приказал добавить к картине трактор, хотя изначально художник задумывал изобразить деревенский пейзаж перед грозой. Сельскохозяйственная тематика требовалась, чтобы обосновать перед партией студенческий отклик на постановление правительства о внедрении техники в колхозе, поэтому образность картины была отодвинута на второй план.

В сборнике восьмой сессии Академии художеств СССР имеются свидетельства борьбы с безыдейностью, острой критике подвергаются дипломные работы студентов, в том числе В.И. Рейхета, в будущем профессора кафедры живописи и композиции Репинского института. Б.В. Иогансон дает такой анализ работы выпускника «Сумерки»: «Трудно разобраться, что именно хотел сказать автор. Опушенные глаза и руки. Художнику надо жест обосновать психологически, применительно к чувству. Молодой человек, изображенный на картине, согласно установленному шаблону, грызет соломинку. Девушка тербит кончик платка. Но выражение лиц из-за темной живописи невозможно разобрать» [7, с. 45]. Намеченная тенденция эстетизации будничного

С приходом хрущевской «оттепели» события культурной жизни страны коренным образом изменили сознание молодых художников.

и повседневного, которая воплотилась в «оттепельной» живописи А.П. Левитина, В.Ф. Загоника, Т.Н. Яблонской, здесь подвергается острейшей критике и при анализе других выпускных работ. «Диплом Юрия Балтрусиаса “По пути” изображает двух девушек, возвращающихся из школы; на втором плане молодой человек, который окликает их. Они этим обстоятельством несказанно счастливы. Удивляешься и студенту, и руководству института: неужели на “аттестат зрелости” художника нельзя было найти более содержательный сюжет» [7, с. 46]. Между тем, очевидно, что молодые художники сознательно не хотели писать на заданные идеологизированные темы труда, сельского хозяйства, партии и т. п., желая изображать жизнь без пафосной дидактики и заданной повествовательности.

Те же идеи коснулись и московской студенческой среды. В то время как руководство Московского государственного художественного института (МГАХИ) им. В.И. Сурикова пыталось требовать идейных сюжетов, на собраниях комсомольской организации студенты выдвигали требования увольнения педагогов и приглашения новых учителей, одним из которых был недавний выпускник Д.Д. Жилинский. Группа учащихся четвертого и пятого курса, во главе которых стояли П.Ф. Никонов, Э.В. Булатов, О.В. Васильев, И.И. Кабаков, Н.И. Касаткин, на собраниях комсомольской организации требовала отстранения от работы 13 педагогов, в числе которых был ректор Ф.А. Модоров, В.П. Ефанов, Ф.П. Решетников, К.И. Финогенов, И.И. Орлов, Ф.И. Невежин. Непосредственный очевидец событий Г.А. Мазурин (ныне заслуженный художник России, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова) свидетельствует, что из 13 педагогов, против которых выступала оппозиция, восемь добровольно написали заявления об увольнении. Профессора, которых не коснулось увольнение в конце 1950-х гг. (В.Г. Цыпла-

В художественной педагогике 1960-х гг. на смену образовательному единству приходит набор авторских школ.

ков, Б.А. Дехтерев, П.Д. Покаржевский, Д.К. Мочальский), продолжили преподавание в традиции нормативной эстетики с присущим ей культом натурного видения. Это привело к развитию почвеннического направления в русском искусстве, которое позже будет обозначено целым поколением «художников-деревенщиков».

В разные периоды, начиная с 1960-х гг., преподавать начинают художники, отличные друг от друга по стилистике, но именуемые общим термином — «шестидесятники». Т.Т. Салахов, Д.Д. Жилинский, П.Ф. Никонов, Н.И. Андронов, Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльников, получив образование в русле нормативной эстетики (почти все дипломные и учебные работы этих мастеров были выполнены по всем правилам сталинского искусства), частично отказываются от нее в своем творчестве и начинают передавать ученикам собственный творческий опыт. В художественной педагогике на смену образовательному единству приходит набор авторских школ, различающихся друг от друга и зачастую находящихся в конфронтации между собой, поэтому шестидесятников можно считать поколением, наиболее реализовавшим идеи авторского метода в обучении.

Данную гипотезу легко подтвердить, изучив творчество учеников шестидесятников. Последователи школы Е.Е. Моисеенко (прошедшего академическую подготовку у А.А. Осмеркина) продолжают традицию мастера-шестидесятника в виде особого построения композиции картины, где главным является ассоциативно-метафорическое начало, вытесняющее действительное пространство и время. Принципы фронтальной композиции, цветовых плашек в сочетании с полифонически-разноцветным хором красок, белые ореолы, ставшие знаком ленинградской школы, отсутствие тональной проработки, даже тема войны, проходящая лейтмотивом через все работы — во всем чувствуется влияние Е.Е. Моисеенко.

Многие историографы отмечают, что «оттепель» можно считать умеренной реинкарнацией русского авангарда, в том числе и образовательных методик Высших художественно-технических мастерских. А.А. Мыльников в своем творчестве обращается к наследию русского искусства 1920—1930-х гг., а именно живописи В.В. Лебедева, А.Н. Самохвалова, ранним работам А.А. Дейнеки. Благодаря выставке «Советский неореализм. 1953—1968», состоявшейся в 2012 г., мы имеем возможность ознакомиться с множеством учебных постановок, выполненных в мастерской под руководством этого мастера. Они коренным образом отличны от живописных работ, выполненных под руководством

В.М. Орешникова и Ю.М. Непринцева. Постановки мастерской А.А. Мыльникова отличаются ярким эмоциональным настроением, отсутствием сюжетного взаимодействия персонажей, рассказ о событиях заменяется созданием особой образности, картинного пространства. А.А. Мыльников воспитал многих художников, среди которых живописцы-монументалисты С.Н. Репин, Н.П. Фомин, И.Г. Уралов, продолжающие традиции учителя, ныне ведущие педагоги Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Аналогичная ситуация характерна и для выпускников мастерской Т.Т. Салахова, в работах которых прослеживается выбор ограниченной цветовой гаммы и лапидарного решения формы, четких перепадов света и тени с обилием ореолов вокруг фигур и предметов. Особый пример продолжения традиции школы еще одного шестидесятника Г.М. Коржева, Н.В. Колупаев, заимствующий и композиционную манеру крупнопланового кадра, и фактурность густого красочного слоя, и сдержанность палитры, которая присутствует в работах самого мастера.

Возвращаясь к проводимой параллели, следует отметить, что и в XIX, и в XX в. педагогические методики художественного образования претерпевали изменения, что объяснимо естественным ходом эволюции художественной культуры. Смена творческо-педагогической модели рассмотрена нами на примере двух групп — «передвижнической» и «шестидесятнической». Первая модель — нормативная, охарактеризована единством изобразительных правил, тем и видов постановок. В ней обучались и передвижники-педагоги (И.Е. Репин, К.Е. Маковский, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин), и шестидесятники-педагоги (Т.Т. Салахов, А.А. Мыльников, Е.Е. Моисеенко, Г.М. Коржев, П.Ф. Никонов, Н.И. Андронов). Очевидно, что личный творческий путь этих художников индивидуален настолько, что сложно найти в стилистике нечто общее, несмотря на то, что их обучение прошло в академически однородном ключе. В творческой деятельности все эти художники частично отказываются от полученного опыта и, выработав свой художественный почерк, начинают передавать его своим ученикам в рамках академической мастерской. Таким образом, возникает вторая модель — авторская, благодаря которой история методик обогащается множеством новаций. В «передвижнической» Академии — это развитие жанров (пейзажа — И.И. Шишкин, бытового жанра — К.Е. Маковский, портрета — И.Е. Репин и др.), в опыте шестидесятников — это обогащение художественного языка дипломных работ и новая интерпретация натуры в постановках. Образовательное единство, потеряв популярность, дает толчок к расцвету авторских школ, и во многом роль мастера является определяющей в становлении ученика как художника. Однако, слова П.П. Чистякова о ведущей роли академии в обучении в XX в. были вновь повторены В.В. Фаворским, явившимся значительнейшей фигурой в становлении шестидесятников. Одна из его учениц, И.Г. Коровой, вспоминает, что Владимир Андреевич настаивал на поступлении в художественный институт, несмотря на то, что уроки у мастера могли дать в художественном отношении гораздо больше [8, с. 245].

Процесс перехода от нормативной академии к набору мастерских, осуществленный передвиж-

никами после реформы 1894 г., был в некотором роде повторен и во второй половине XX века. Если «передвижническая» Академия просуществовала относительно недолго, то последствия реформы 1962 г. мы можем наблюдать и по сей день. Поляризованная авторская педагогическая система актуальна и сегодня, достаточно проанализировать стилистически-противоположные живописные работы существующих мастерских. О достоинствах и недостатках такой системы преподавания можно будет сказать по прошествии некоторого времени. Безусловно, видоизменяющийся мир требует нового изобразительного языка, а соответственно, и новаций в академическом образовании, и волновой процесс возврата к традиции может быть повторен в ближайшем будущем.

Список источников

1. Дубова О.Б. Мимесис и пойнсис: античная концепция «подражания» и зарождение художественного творчества. Москва : Памятники исторической мысли, 2001. 296 с.
2. Гавриляченко С.А. История реформ «академического» художественного образования в России // «Перспективы развития художественного образования в России» : сб. материалов Всерос. науч.-практич. конф. Казань, 2009. 100 с.
3. Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа второй половины 19 — начала 20 века. Москва : Искусство. 1967. 564 с.
4. Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev. Minneapolis : Raising TMOBA, 2007. P. 98.
5. Интервью П.Ф. Никонова : Радио Эхо Москвы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/tretiakovka/55575/> (дата обращения: 14.10.2015).
6. Академия Художеств СССР. Четвертая сессия, 3—8 февраля 1950 г. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления. Москва : Издательство Академии Художеств СССР. С. 205.
7. Академия Художеств СССР. Восьмая сессия, 26—31 марта 1957 г. Вопросы художественного образования. Доклады, прения и постановления. Москва : Искусство, 1957. С. 156.
8. Владимир Андреевич Фаворский. Воспоминания о художнике. Москва : Книга, 1991. С. 355.

O.A. SAMOYLOVA

ACADEMIC ARTISTIC EDUCATION METHODS AS A WAVE PROCESS (THE NORMATIVE AND AUTHORIAL SYSTEMS)

The article is devoted to the study of a number of dynamic processes in the field of artistic education. More specifically, there is an analogy drawn between the artistic and pedagogical quest in the academic education of the second half of the 19th century and the “thaw” period of the 20th century. The author treats the topical issue of the inevitable alternation of artists and teachers generations according to the tendencies of time. In personal workshops of the Russian Academy of Arts, the study of teaching methods is made as an analysis of historical and cultural characteristics of art development, viewed from the perspective of stylistic tendencies in teaching. Some clearly localized phenomena in art and pedagogy are of particular interest, such as the “Itinerants” and “Sixtiers” Academies, examined in comparison. The novelty of the article is in that the figurative and stylistic features of the artistic pedagogical practices of the 1960s have been compared with the similar processes in the late 19th century. The article accentuates the influence of artists’ creative system on formation of their students’ artistic style. There are defined the concepts of normative and authorial approaches to teaching.

Key words: artistic pedagogy, academic education, methodological principles, educational experience, the Itinerants, the Sixtiers, authorial approach, artistic tendencies.

Citation: Samoylova O.A. Academic Artistic Education Methods as a Wave Process (the Normative and Authorial Systems), *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 225–232.

About author

Olga Andreevna Samoylova,

Moscow State Pedagogical University,
Department of Drawing,
Post-Graduate Student

e-mail: olya_kustova1990@mail.ru
1/1 Malaya Pirogovskaya St.,
Moscow, 119991, Russia

References

1. Dubova O.B. *Mimesis i poiesis: Antichnaya kontseptsiya “podrazhaniya” i zarozhdenie khudozhestvennogo tvorchestva* [Mimesis and poiesis: Antique concept of “imitation” and the emergence of art]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2001, 296 p.
2. Gavrilachenko S.A. *Istoriya reform «akademicheskogo» khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii* [The history of reform “academic” art education in Russia], *Perspektivy razvitiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossii* [Prospects of development of art education in Russia]. Kazan, Tsentr innovatsionnykh tekhnologii Publ., 2009, 100 p.
3. Moleva N. M., Belyutin E.M. *Russkaya khudozhestvennaya shkola vtoroi poloviny 19 – nachala 20 veka* [Russian school of art of the second half of the 19th – early 20th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 564 p.
4. *Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev*. Minneapolis. Raising TMOBA Publ., 2007, 98 p.
5. Interv'yu P.F. Nikonova *Radio Ekho Moskvy*. Available at: <http://www.echo.msk.ru/programs/tretiakovka/55575/> (accessed 14.10.2015)
6. *Akademiya Khudozhestv SSSR. Chetvertaya sessiya 3–8 fevralya 1950 g. Itogi perestroiki khudozhestvennogo obrazovaniya. Doklady, preniya i postanovleniya* [USSR Academy of Arts. The fourth session of 3–8 February 1950. The Results of the Restructuring of Arts Education. The Reports, Debates and Resolutions]. Moscow, USSR Academy of Arts Publ., 1950, 205 p.
7. *Akademiya Khudozhestv SSSR. Vos'maya sessiya 26–31 marta 1957 g. Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniya. Doklady, preniya i postanovleniya* [USSR Academy of Arts. The eighth session of 26–31 March 1957 of arts education. The reports, debates and resolutions]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 156 p.
8. *Vladimir Andreevich Favorskii. Vospominaniya o khudozhnike* [Vladimir Andreevich Favorskii Memoires about the Artist]. Moscow, Kniga Publ., 1991, 355 p.



ДРУЗЬЯ,

Вы можете выбрать
любой электронный номер
в подарок, и мы пришлем
его на Ваш e-mail

Напишите нам:

ART@ISKUSSTVO-INFO.RU

ИСКУССТВО

Библиотекосведение

ВЫПУСКАЕТСЯ с 1952 года

«Библиотекосведение» — научно-практический журнал о библиотечном и книжном деле в пространстве информационной культуры

Подписной индекс: 87322
(по объединенному каталогу «Пресса России»).
6 номеров в год



Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук».

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5,
Российская государственная библиотека, Отдел периодических изданий
Тел.: +7 (495) 695-79-47 E-mail: bvpress@rsl.ru <http://bibliotekovedenie.rsl.ru>



Научно-образовательному культурологическому обществу — 10 лет

Научно-образовательное культурологическое общество (НОКО) — общественная организация, объединяющая культурологов России — было основано в 2006 году. Однако еще в 1990-х и начале 2000-х годов с идеей необходимости создания культурологической ассоциации неоднократно выступали М.С. Каган, Э.С. Маркарян и другие известные ученые.

Идея создания профессиональной ассоциации культурологов была поддержана значительным числом участников Первого Российского культурологического конгресса (25—29 августа 2006 г., Санкт-Петербург), в рамках которого состоялось Учредительное собрание Российского культурологического общества. Через три года Общество было официально зарегистрировано в Министерстве юстиции РФ как некоммерческое партнерство под названием «*Научно-образовательное культурологическое общество*».

Основными задачами Общества являются:

а) активизация просветительской работы по распространению культурологического знания в обществе, объединение усилий с деятелями науки и культуры, общественными организациями, содействующими развитию культурологии и культурологического знания;

б) создание единого информационного пространства для специалистов, связанных с изучением, преподаванием и распространением культурологического знания, с целью содействия широкому междисциплинарному взаимодействию и продвижению передовых научно-методических технологий;

в) содействие разработке новейших образовательных технологий и совершенствованию образовательных стандартов в области преподавания культурологии;

г) привлечение средств массовой информации к освещению работы специалистов-культурологов по охране и развитию духовного потенциала российского общества, по проблемам развития духовной жизни России;

д) взаимодействие с государственными структурами Российской Федерации и российскими общественными организациями с целью совершенствования государственной политики в области воспитания толерантности и сохранения и развития культур.

Президентом Общества со дня его основания является С.А. Гончаров — доктор филологических наук, профессор, первый проректор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, заслуженный деятель науки РФ. Вице-президентами НОКО в разные годы являлись Д.П. Бак, Д.К. Богатырев, К.Э. Разлогов.

В Обществе работает Научная коллегия, целью которой является осуществление руководства научной, методической и экспертной деятельностью Общества. С 2008 по 2012 г. научную коллегию возглавляли А.Я. Флиер и Л.М. Мосолова. С 2012 г. председателем научной коллегии стал И.В. Кондаков, один из крупнейших современных специалистов в области культурфилософии и истории русской культуры.

Представители региональных отделений общества, члены Научной коллегии НОКО разрабатывают и координируют разные направления культурологических исследований. Например, председатель Ярославского культурологического общества доктор философских наук, профессор Т.С. Злотникова курирует работу научного направления «индивидуальное творчество и массовое сознание в условиях социодинамики культуры российской провинции». О.Н. Астафьева — председатель Московского культурологического общества — ведет направление «теоретические основания культурной политики и регулирования социокультурных процессов, экспертно-аналитической деятельности» и т. д.

На сегодняшний день Общество объединяет представителей почти всех регионов России: Алтая, Башкортостана, Вологды, Волгограда, Комсомольска-на-Амуре, Красноярска, Курска, Москвы, Мурманска, Новосибирска, Ростова-на-Дону, Рязани, Самары, Санкт-Петербурга, Саратова, Саха, Сыктывкара, Ярославля и т. д.

В начале каждого календарного года Оргкомитет НОКО составляет Сетевой план работы Общества на год. В него включаются мероприятия: конференции, семинары, конкурсы, телемосты и т. д., которые проводятся под эгидой Общества в разных регионах России. НОКО является одним из основных организаторов Российских культурологических конгрессов. Общество постоянно расширяет сферу своей деятельности. Научно-образовательное культурологическое общество реализует проекты, поддержанные грантами научных фондов России; активно расширяет научные связи культурологов России, в то же время открыто к всестороннему международному сотрудничеству.

В настоящее время НОКО продолжает большую работу по консолидации ученых России в деле развития наук о культуре, культурологического образования и просвещения в стране.

УДК 130.2
ББК 71.0

О.Н. АСТАФЬЕВА

НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ КАК ОТКРЫТАЯ КОММУНИКАЦИЯ: М.С. КАГАН В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ

Ольга Николаевна Астафьева,

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ,
Институт государственной службы и управления,
Научно-образовательный центр «Гражданское
общество и социальные коммуникации»,
директор, доктор философских наук, профессор
e-mail: onastafieva@mail.ru
Вернадского просп., д. 82, стр. 1, Москва, 119571, Россия

В основе статьи — размышления автора, выступившего ведущим презентации, посвященной значительному событию в культурной и научной жизни страны, — выходу в свет семитомного издания избранных трудов известного философа и культуролога Моисея Самойловича Кагана. Автор анализирует вклад М.С. Кагана в развитие отечественных наук о культуре, раскрывая тематическую и методологическую направленность его работ, формирующих содержательное ядро каждого из изданных томов, высоко оценивая значение исследователя для развития эстетики, искусствоведения, философии (и философии культуры в том числе), а также истории культуры и культурологии. Особый интерес представляют

приводимые в тексте идеи и высказывания участников презентации — признанных исследователей, лично знавших М.С. Кагана: В.М. Межуева, И.В. Кондакова, Н.А. Хренова, О.Н. Астафьевой, И.М. Быховской, М.М. Шибяевой, А.Б. Ройфе и других, которыми отмечается значимость для гуманитарной науки издания избранных работ М.С. Кагана. Участниками презентации подчеркивается роль заслуженного деятеля науки Российской Федерации — почетного профессора Санкт-Петербургского государственного университета М.С. Кагана, которому 18 мая 2016 г. исполнилось бы 95 лет со дня рождения — в формировании одной из отечественных научных школ о культуре, успешно развивающейся и в настоящее время.

Ключевые слова: М.С. Каган, науки о культуре, философия культуры, культурология, гуманитарное знание, системный подход к культуре, системно-синергетический подход, избранные труды М.С. Кагана.

Для цитирования: Астафьева О.Н. Научно-издательский проект как открытая коммуникация: М.С. Каган в отечественном гуманитарном знании // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 234—239.

Сообщение о том, что в авторском зале 17-й Международной ярмарки интеллектуальной литературы NON/FICTION в Центральном доме художника в Москве издательский дом «Петрополис» представит семитомное издание избранных сочинений выдающегося ученого и философа М.С. Кагана¹, вызвало неподдельный интерес в научных кругах России. Событие оказалось значимым не только как презентация известных работ отечественного исследователя, получивших широкое признание в философии и науке, но и как редчайший факт сегодняшнего дня — появление на свет многотомного издания выдающегося эстетика, философа, культуролога, своими идеями и концепциями внесшего значительный вклад в развитие современного знания.

Чем больше проходит времени с того момента, как М.С. Каган ушел из жизни, тем больше внимания уделяется его трудам, тем очевиднее становятся масштабы его научной деятельности, последовательно «захватывавшей» в орбиту своего таланта все новые и новые области познания. Обладая уникальным чутьем на новое, особой творческой интуицией, ведущей его к авторским открытиям, М.С. Каган бросал вызов устаревшему и не отвечающему современной ситуации знанию, тем самым сумев сказать свое собственное слово в эстетике и искусствоведении, философии культуры и культурологии, междисциплинарных исследованиях.

Глубина постановки актуальных, и для теории, и для практики, проблем, инновационность предлагаемых методологических решений, особый исследовательский дар и творческая самоотдача, энциклопедичность ума и желание разобраться в сложнейших вопросах бытия человека в культуре в полной мере нашли свое отражение в изданных в разные годы трудах — «Морфология искусства» (1972), «Философия культуры» (1996), «Эстетика как философская наука» (1997), «Философская теория ценностей» (1997), «Се Человек» (2002), «Град Петров» (1996, 1-е изд.; 2006, 2-е изд.), «Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении» (2006) и многих других, где выкристаллизовывались идеи в той или иной степени воплощенные и в масштабном произведении — «Введение в историю мировой культуры» (2001–2003). Работы М.С. Кагана стали заметными вехами на определенных этапах становления

философской мысли и культурологической науки в течение последних 50 лет.

«Издание избранных работ заняло около 10 лет, — рассказала на презентации генеральный директор издательского дома «Петрополис» Е.Г. Павлова, — ведь чтобы систематизировать материал и не упустить ни одной работы, наиболее значимой для наших современников, потребовалась помощь многих специалистов, его коллег и его семьи. В итоге, как нам представляется, издание всесторонне охватывает творчество Моисея Самойловича Кагана, раскрывая его перед нашими современниками и как выдающегося ученого и философа, и как личность, чья гражданская позиция всегда вызывала глубокое уважение. В издательском проекте — от составления плана, выбора книг и статей для каждого из томов до утверждения макета первого тома Моисей Самойлович участвовал лично, посвятив этому последние месяцы своей жизни».

Семь книг, вобравших избранные труды М.С. Кагана, охватывают разные научные направления, предметные и междисциплинарные области знания, раскрывают проблемы методологии (Т. I), теоретические проблемы философии (Т. II), проблемы теории культуры (Т. III), теоретического искусствознания и эстетики (Т. IV, Т. V), истории мировой культуры и философско-эстетической мысли (Т. VI). В том седьмой включены труды, интервью, обращения ученого, активно откликающегося на актуальные социально-культурные вопросы [1–8].

Перед участниками презентации «Избранных трудов...» стояла сложнейшая задача — раскрыть мир идей ученого, представленный в этом многотомном издании².

Давая оценку времени, когда имя М.С. Кагана прочно вошло в отечественную гуманитарную науку (1960–1970-е гг.), известный философ культуры В.М. Межуев подчеркнул, что лучше всех о себе и людях своего времени М.С. Каган рассказал в одной из своих книг [10, с. 403–642]. «Хотя нас с ним многое различает — принадлежность к разным поколениям и разный социальный опыт, расхождение в подходах к пониманию культуры и стиль гуманитарного мышления, выявить значение М.С. Кагана — как ученого, и как личности, — считает В.М. Межуев, — невозможно без учета социокультурного контекста, в котором создавал свои концепции М.С. Каган. Только тогда можно понять и только тогда становится очевидным, как его мысль “выкарабкивалась” из тисков догматики “теории от-



М.С. Каган

ражения», идя от эстетики — к теории деятельности. Одновременно в это же время Э.В. Ильенков также искал возможность преодоления устаревших идей, но шел по иному пути — от теории познания».

«Когда люди будут изучать нашу эпоху, то они смогут это сделать по книгам Кагана. Его работы не всегда принимались однозначно, какие-то идеи вызвали непонимание, однако именно в процессе доказательств складывалась научная школа Моисея Самойловича Кагана. Сегодня любят изображать советский период как пропуск в сознании людей, как пропуск мысли, однако это далеко не так, поскольку в духовном плане советская школа была очень интересна по степени накала проблематики, страстей и дискуссий. Именно это время стало временем рождения социологии и культурологии. А в отечественной теории культуры сложилось несколько научных школ, связанных с конкретными именами: школа Э.С. Маркаряна, который шел к культуре от социологии; школа В.С. Библера, пытавшегося соединить идеи М.М. Бахтина о диалоге культур с гегелевской диалектикой; школа Ю.М. Лотмана — семиотическая. И была школа М.С. Кагана, где основным стал системный подход к культуре. Более полного охвата целостности культуры, чем у М.С. Кагана, я не знаю. Никто не превзошел его в этом», — считает В.М. Межуев. Как оказалось, потребовалось значительное время для переосмысления прежних парадигм и принятия понимания культуры как сложной системы другими исследователями.

Многообразие идей и мыслей, в котором проявилось умение концептуализации и теоретического моделирования М.С. Кагана, опровергает какие-либо утверждения о неспособности носителей одной системы взглядов понимать и принимать как «старое», так и «новое» знание. Талант М.С. Кагана — в преодолении риска полного «разрыва», в способности продвигаться к новой парадигме через принятие языка объяснения, произрастающего из ранее созданной и раскрытой концептуальной системы. Так в течение почти двух последних десятилетий его научной творческой жизни совершался переход с обоснованного и концептуализированного системного подхода в гуманитарном знании к системно-синергетическому подходу: переход от одного уровня рациональности к другому уровню — новой рациональности.

Осознание важности системного подхода и потребности в его проективной реализации на сферу искусства способствовало осуществлению задуманного не только в создании М.С. Каганом научной монографии «Морфология искусства», но и в разработке программы «гуманитаризации» системного мышления в целом. Мы можем судить об этом по многочисленным статьям, включенным в раздел «Становление методологии современного гуманитарного исследования» первого тома: «Системность и целостность», «Наследие Л. фон Берталанфи и

проблемы применения системного подхода в сфере гуманитарного знания» и другим [1, с. 2–165]. Предлагаемая М.С. Каганом концепция системного подхода не принималась однозначно и «адаптировалась» к языку философского описания в течение длительного времени.

Динамичность мыслительного процесса М.С. Кагана привела его к идее расширения гуманитарной парадигмы — более эффективному, по мысли М.С. Кагана, аналитическому системно-синергетическому методу, который позволил не только провести типологию антропо-социо-культурных систем на новых основаниях [11, с. 212–227], но и далее применить этот метод к изучению истории культуры, раскрыть сложность мира культуры. Во втором разделе «Системный подход и синергетика» первого тома опубликованы статьи, в которых раскрывается суть методологии синергетики, вызвавшей не меньше дискуссий, чем десятилетия назад — системного подхода («Синергетическая парадигма — диалектика общего и особенного в методологии познания разных форм бытия», «О синергетическом подходе к построению современной онтологии» и др. [1, с. 166–294]).

Осмысливая значение разработанного методологического инструментария для исследований теории и истории культуры, которые М.С. Каган провел в последнее десятилетие своей жизни, можно говорить о том, что он занял особое место в разработке социокультурной синергетики [12, с. 470–481; 13, с. 255–278]. К этой теме неоднократно будут возвращаться исследователи, поскольку, на наш взгляд, сегодня сложилась та ситуация в научном познании, когда оценка предлагаемой методологической системы дается не на основе перспектив изменения в объяснительных моделях мира культуры, а исходя из тиражируемых схематизаций. То есть «опирается на не очень явные представления о “сущности” описываемой программы, оставляя вне поля зрения некоторые важные смыслы, содержащиеся в ней, но выраженные косвенно, неявно» [14, с. 214]. Тем не менее, это не мешает другим исследователям, обращающимся к методу, выявить предполагаемое содержание вполне успешно, когда оно становится актуальным [14, с. 214].

Когда в 2005 г. в серии научно-методологических семинаров «Культура и культурная политика» в Российской академии государственной службы при Президенте РФ (ныне — РАНХиГС) состоялась масштабная конференция, посвященная синергетической концепции М.С. Кагана, на которой обсуждалось «Введение в историю мировой культуры» [15], одним из первых выступающих в дискуссии был профессор Н.А. Хренов. Не случайно, по прошествии десяти лет на нынешней презентации он вспомнил об этом событии и начал свою оценку издания с характеристики научного стиля и мышления исследователя, который каждый раз по-новому раскрывался

для него на протяжении всего времени их знакомства. При этом, заметил Н.А. Хренов, стиль выступления и статей ученого всегда отличался методологической глубиной, логикой и продуманностью.

«Мы заново возвращаемся к мыслям М.С. Кагана и, перечитывая их, пытаемся еще раз проанализировать и понять, что держало внимание наших современников не одно десятилетие. Мне пришлось вступать в спор с М.С. Каганом относительно недооценки роли Востока в истории мировой культуры и, мне кажется, он отнесся внимательно к моим критическим замечаниям. <...> Очень жаль, — подчеркнул Н.А. Хренов, — что не было возможности записать великолепные по содержанию и драматургии выступления и лекции петербургского профессора».

В жизни М.С. Кагана присутствовала особая «волевая напряженность» по продвижению новых идей, которые, по выражению самого исследователя, всегда были для него преодолением «примитивного рационализма и однобокого гносеологизма». Отсюда горькая нота трагизма и недопонимания, которая звучала в выступлениях М.С. Кагана, считает профессор И.В. Кондаков, а ведь большинством своих трудов он закладывал новые методологические решения сложнейших междисциплинарных проблем. «Несомненно, что включив эстетику в культурологию и философию культуры как составную часть, М.С. Каган кардинальным образом изменил гуманитарное знание. Когда все различные аспекты культуры были сведены им в одной точке, сложилось системное видение культуры, и это огромная заслуга М. Кагана перед всей нашей гуманитарной наукой. Согласитесь, издание собрания его сочинений — также очень важный факт. Семь томов трудов М.С. Кагана дополняют единичные известные издания наших классиков — Вяч. Иванова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана».

«Избранные труды М.С. Кагана — это труды именно классика культурологии и отечественной гуманитарной науки в целом, — подчеркнула профессор И.М. Быховская, — потому что им задана модель изучения культуры; можно не соглашаться с какими-то положениями теоретических построений, но без его работ невозможно понять феномен культуры и его многоаспектность. Это тот исследователь, труды которого позволяют сформировать гуманитарный стиль мышления у любого человека, независимо от его профессиональной принадлежности; наконец, это педагог, чьи работы востребованы в силу ответственности автора за будущие поколения».

На презентации была дана всесторонняя оценка и других сторон творчества М.С. Кагана: о его искусствоведческих изысканиях и встречах с удивительной «артистической индивидуальностью», человеком безукоризненного художественного и эстетического вкуса, М.С. Каганом, который «либо наедине, либо с актерами» умел дать точную оцен-

ку любому театральному спектаклю известнейших режиссеров современности, своими впечатлениями поделились профессор М.М. Шибаева и другие. В обсуждении приняли участие ученики и коллеги ученого (А. Ройфе, Л. Гозман, М. Щадрин и др.), его сын Михаил Каган, члены редакции журнала «Обсерватория культуры», научные работники, преподаватели и студенты вузов Москвы.

В мае 2016 г. М.С. Кагану — одному из основоположников отечественной культурологии, теории искусства и эстетики, философу культуры исполнилось бы 95 лет. Все присутствующие единодушно поддержали предложение посвятить этому событию, помимо ежегодно проводимых Кагановских научных чтений, круглый стол, продолжив обсуждение идей, с которыми теперь можно ознакомиться, благодаря выходу в свет семитомного издания избранных трудов ученого, перекидывающего мостик для будущих исследований культуры.

На наш взгляд, особенностью коммуникативной модели М.С. Кагана — этого смелого инициатора методологических изменений, открывающего мир своих идей для научного сообщества, — является не «поиск ради поиска» максимально новаторского решения, а построение объяснительного текста усложняющегося мира культуры. Его последовательная познавательная деятельность в области теории и методологии исследований культуры объединена общим внутренним вектором — оформить в языке свои представления, свободные от давления устоявшихся познавательных парадигм, при этом «не изживая» марксизм из своих представлений, сторонником которого он являлся, но сохраняя его базовые основания. Это позволяло ученому быть свободным от возможных обвинений в «иррационализме», устраняло любые «подозрения» в не объективности его теоретических представлений.

Открытость будущим поколениям и ответственность перед ними звучит почти в каждой работе М.С. Кагана: его волновало и состояние экологии, и давление глобализации, и угрозы генной инженерии, и разрастающийся терроризм — поэтому достижение единства человечества на основе диалога разных культур виделось им как цель развития.

Общеизвестно, что тексты каждого исследователя открывают читателю его трудов мир мыслей и представлений автора. Таковы научные и философские работы М.С. Кагана, приглашающие к открытой научной коммуникации, в которую верил ученый, оставляя потомкам свое собрание сочинений. Постигание их глубины, по сути, бесконечно и ждет своих новых исследователей.

Примечания

- ¹ 27 ноября 2015 г. в рамках работы 17-й Международной ярмарки интеллектуальной литературы NON/FICTION в Центральном доме художника в

Москве состоялась презентация семитомного издания избранных сочинений выдающегося ученого и философа М.С. Кагана (1921–2006), в организации которой приняли участие издательский дом «Петрополис», Московское научно-образовательное культурологическое общество, Институт государственной службы и управления РАНХиГС, агентство «ИнтерМедиаКом», журнал «Обсерватория культуры», а также коллеги, друзья и родные исследователя. В статье используются материалы стенограммы выступлений, прозвучавших на презентации.

² Издательским домом «Петрополис» в 2011 г. к 90-летию со дня рождения М.С. Кагана опубликован том восьмой, дополняющий издание избранных трудов. В него включены воспоминания учеников, коллег и друзей, научные статьи о творчестве М.С. Кагана [9].

Список источников

1. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2006. Т. I. Проблемы методологии. 356 с.
2. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2006. Т. II. Теоретические проблемы философии. 660 с.
3. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2007. Т. III. Труды по проблемам теории культуры. 756 с.
4. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2012. Т. IV. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. 636 с.
5. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2008. Т. V. Кн. 1. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. 408 с.
6. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2008. Т. V. Кн. 2. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. 897 с.
7. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. VI. Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли. 692 с.
8. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. VII. Последние труды, интервью, обращения. 756 с.
9. Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2011. Т. VIII. Дополнительный. Моисей Каган. Во времени и в пространстве. 450 с.
10. Каган М.С. О времени, о людях и о себе // Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. VII. Последние труды, интервью, обращения. С. 403–642.
11. Каган М.С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв. ред. О.Н. Астафьева. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. Т. III. С. 212–227.
12. Астафьева О.Н. Социокультурная синергетика: предметная область, история и перспективы // Синергетическая парадигма. Синергетика образования / отв. ред. В.Г. Буданов. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 470–481.
13. Астафьева О.Н. Мир и личность М.С. Кагана: путь к системно-синергетическому пониманию культуры // Каган М.С. Избранные труды в 7 томах. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2013. Т. VIII. Дополнительный. Последние труды, интервью, обращения. С. 255–278.
14. Гусев С.С. Метафизика текста: коммуникативная логика. Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная академия», 2008. 352 с.
15. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры : в 2-х кн. Кн. 1. Санкт-Петербург : ООО Издательство «Петрополис», 2001. 383 с. ; Кн. 2. Санкт-Петербург : ООО Издательство «Петрополис», 2003. 320 с.

O.N. ASTAFIEVA

SCIENTIFIC PUBLISHING PROJECT AS AN OPEN COMMUNICATION: M.S. KAGAN IN THE RUSSIAN HUMANITIES

The article introduces the thoughts of the author, who was the presenter of the ceremony dedicated to a considerable event in the cultural and scientific life of the country – the publication of the seven-volume edition of the selected works of the philosopher and culturologist Moisey Samoilovich Kagan. The author analyzes the contribution of M.S. Kagan in the development of national cultural sciences, reveals the thematic and methodological orientation of his works which form an informative core of

each of the published volumes, and highly praises the researcher's importance for the development of aesthetics, art history, philosophy (and philosophy of culture, in particular), as well as the history of culture and culturology. Given in the article, the ideas and opinions of the participants of the presentation are of particular interest. Among the participants, there are the well-known researchers acquainted with M.S. Kagan: V.M. Mezhuiev, I.V. Kondakov, N.A. Khrenov, O.N. Astafieva, I.M. Bykhovskaya, M.M. Shibaeva, A.B. Roife and others, who emphasize the importance for the humanities of the publication of M.S. Kagan's selected works. The participants of the presentation highlight the role of this Honored Scientist of the Russian Federation, Honorary Professor of the Saint Petersburg State University, M.S. Kagan, who would become 95 years old on the 18th May 2016, in the formation

of one of the Russian research cultural schools, successfully developing in our days.

Key words: M.S. Kagan, cultural sciences, culture, philosophy of culture, the humanities, system approach in culture, system-synergetic approach, selected works of M.S. Kagan.

Citation: Astafieva O.N. Scientific Publishing Project as an Open Communication: M.S. Kagan in the Russian Humanities, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 234–239.

About author

Olga Nikolayevna Astafieva,

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,

Institute of Public Administration and Management, Research Educational Center “Civil Society and Social Communications”, Director,

Doctor of Philosophical Sciences, Professor

e-mail: onastafieva@mail.ru

82-1 Vernadsky Av.,

Moscow, 119571, Russia

References

1. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2006, vol. I: Problemy metodologii, 356 p.
2. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2006, vol. II: Teoreticheskie problemy filosofii, 660 p.
3. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2007, vol. III: Trudy po problemam teorii kul'tury, 756 p.
4. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2012, vol. IV: Problemy teoreticheskogo iskusstvoznaniya i estetiki, 636 p.
5. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008, vol. V, book 1: Problemy teoreticheskogo iskusstvoznaniya i estetiki, 408 p.
6. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008, vol. V, book 2: Problemy teoreticheskogo iskusstvoznaniya i estetiki, 897 p.
7. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. Vol. VI: *Iz istorii mirovoi kul'tury i filosofsko-esteticheskoi mysli*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013. 692 p.
8. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013, vol. VII: *Poslednie trudy, interv'yu, obrashcheniya*, 756 p.
9. Kagan M.S. *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011, vol. VIII: *Dopolnitel'nyi. Moisei Kagan. Vo vremeni i v prostranstve*, 450 p.
10. Kagan M.S. O vremeni, o lyudyakh i o sebe, *Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013, vol. VII: *Poslednie trudy, interv'yu, obrashcheniya*, pp. 403–642.
11. Kagan M.S. Formirovanie lichnosti kak sinergeticheskii protsess. *Sinergeticheskaya paradigma. Chelovek i obshchestvo v usloviyakh nestabil'nosti*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2003, vol. III, pp. 212–227.
12. Astaf'eva O.N. Sotsiokul'turnaya sinergetika: predmetnaya oblast', istoriya i perspektivy. *Sinergeticheskaya paradigma. Sinergetika obrazovaniya*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2007, pp. 470–481.
13. Astaf'eva O.N. Mir i lichnost' M.S. Kagana: put' k sistemno-sinergeticheskomu ponimaniyu kul'tury, *Kagan M.S. Izbrannye trudy v 7 tomakh* [Kagan M.S. Selected Works in 7 vol.]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2013, vol. VIII: *Dopolnitel'nyi. Poslednie trudy, interv'yu, obrashcheniya*. pp. 255–278.
14. Gusev S.S. *Metafizika teksta: kommunikativnaya logika*. St. Petersburg, Gumanitarnaya akademiya Publ., 2008. 352 p.
15. Kagan M.S. *Vvedenie v istoriyu mirovoi kul'tury (in 2 books)*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2001, book 1, 383 p.; St. Petersburg, Petropolis Publ., 2003, book 2, 320 p.

УДК 792.2(470+57)"199"
ББК 85.334.3(2)6

А.К. ФЛОРКОВСКАЯ

НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1970-Х: ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЖИВОПИСНОЙ СЕКЦИИ МОСКОВСКОГО ГОРКОМА ГРАФИКОВ

Анна Константиновна Флорковская,
Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,
факультет теории и истории искусств,
заведующая кафедрой,
член-корреспондент Российской академии художеств,
кандидат искусствоведения
e-mail: florkovskaja@yandex.ru
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

Статья посвящена возникновению одной из самых значительных организаций художников неофициального искусства, возникшей по инициативе официальных властей. Генезис организационных структур неофициального искусства в контексте динамики неофициальной художественной жизни (квартирные выставки, подпольные галереи) и политической конъюнктуры (международные соглашения, подписанные СССР в рамках Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе 1975 г.) ранее не рассматривался как самостоя-

тельная проблема. На рубеже 1960–1970-х гг. формируется «Новая московская школа», куда входят представители нескольких поколений неофициальных художников, различных по своим творческим установкам, большинство из которых позже стали членами живописной секции при Московском объединенном комитете художников-графиков (МОКХГ). Они принимали участие в зарубежных и московских выставках неконформистского искусства (Бульдозерная, Измайловская, «Пчеловодство», «Дом культуры»). Активизация подпольной художественной жизни совпала с определенными политическими событиями, результатом которых стала организация живописной секции.

Ключевые слова: неофициальное искусство, 1970-е гг., горком графиков, живописная секция, хельсинкские соглашения.

Для цитирования: Флорковская А.К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции московского горкома графиков // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 240–247.

Возникновение живописной секции Московского объединенного комитета профсоюза художников-графиков (МОКХГ) с выставочным залом на Малой Грузинской улице д. 28 было вызвано рядом причин художественно-культурного и политического характера. Одна из главных — динамика развития неофициального искусства, деятельность лидеров шестидесятников, лианозовцев О. Рабина и В. Немухина, с середины 1960-х гг. направленная на вхождение неофициальных художников в публичное художественное пространство. На рубеже 1960—1970-х гг. в неофициальное искусство Москвы пришло новое поколение так называемых семидесятников, ориентированное на активную коммуникацию с широким зрителем, завоевание публичного статуса при сохранении свободы творческого высказывания.

Эти обстоятельства и процессы совпали с рядом политических факторов, подстегнувших стремление властей упорядочить и взять под контроль деятельность неофициальных художников, чья беспокойная для власти активность постоянно усиливалась. С конца 1960-х гг. в мире началась «разрядка» — снижение противостояния капиталистического и социалистического блоков, важным моментом которой стало подписание в 1975 г. в Хельсинки Заключительного акта по безопасности и сотрудничеству в Европе. Его результаты потребовали от СССР соблюдения целого ряда договоренностей, в том числе и касающихся художественной жизни.

Живописная секция при МОКХГ, создание которой было компромиссом между властью и художниками, возникла на перекрестке политики и искусства. Комитет художников-графиков при московском горкоме профсоюзов существовал с начала 1930-х гг. и в основном объединял книжных оформителей и дизайнеров (промграфиков) книги — художников, стоявших на низших ступенях советской художественной иерархии, первые места которой традиционно занимали живописцы и скульпторы. Именно к этому художественному объединению, довольно скромному, было решено «прикрепить» художников-вольнодумцев. Горком графиков носил характер профсоюза, а не творческого объединения, поэтому членство в нем принесло вступившим прежде всего практические преимущества: их не могли обвинять в тунеядстве (что с 1961 по 1991 г. предполагало в СССР уголовную ответственность), они могли гарантированно дважды в год участвовать на сезонных выставках секции, сохраняя относительную (по сравнению с выставками Союза художников СССР и

Московского областного союза художников) свободу творчества. Но членство в секции предполагало и контроль — административный и идеологический. Границы разрешенного в творческом плане были определены, но менялись год от года: так, к примеру, работы с религиозной тематикой были запрещены к показу (как и везде в Советском Союзе) на одной из первых выставок секции в 1978 г., а к 1981 г. они уже были разрешены. Феномен живописной секции и ее выставок представляет собой характерное явление позднесоветского времени, полного противоречий, многовекторности развития и усложнения художественной жизни. Какова же история возникновения живописной секции?

С 1968 г. в названиях зарубежных выставок отечественных художников все чаще фигурировало понятие «Новая московская школа»: так, к примеру, назывались выставки, прошедшие в Чехословакии («Nova Moskevská Skola») [1, с. 148], Италии («Nuova Scuola di Mosca») [1, с. 155–156] и ФРГ («Neue Schule von Moskau», Франкфурт-на-Майне [1, с. 157]

Подпольное искусство почти за два десятилетия создало альтернативную структуру: выставки, салоны, коллекционеры.

и Штуттгарт [1, с. 171]). В них приняли участие представители нескольких поколений и содружеств нонконформистов: художники-лианозовцы О. Рабин, Н. Вечтомов, В. Немухин, Л. Кропивницкий, художники «Сретенского бульвара» — И. Кабаков, Ю. Соболев, Ю. Соостер и живописцы более младшего поколения — С. Блезе, В. Казьмин, В. Калинин. Все они впоследствии были связаны с живописной секцией горкома графиков и на этих зарубежных выставках впервые выставлялись вместе. В 1970 г. «Новая московская школа» была представлена на выставке в Лугано (Швейцария) [1, с. 169], где участвовало 58 художников, здесь доля будущих членов живописной секции еще более возросла.

Подпольное искусство почти за два десятилетия своего существования создало альтернативную структуру: выставки, салоны, коллекционеры. К началу 1970-х гг. неофициальная культура была уже настолько структурированным явлением, что смогла создать негосударственный «Музей современного независимого искусства»: в начале 1970-х гг. такой неофициальный статус приобрела коллекция А. Глезера. По воспоминаниям Ю. Штерна, врача и фотохудожника, волей судьбы соприкасавшегося в 1970-е гг. с Глезером и кругом неофициальных художников, «собственно квартиру, в которой

обитал тогда Саша Глезер, в полном смысле квартирой называть было нельзя. Привычная стандартная квадратно-гнездовая планировка московской девятиэтажной “хрущобы”. Нет, все на месте: окна, двери, туалет, ванная, кухня, спальня, гостиная. Все это было. Не было только признаков жилья. Стены с обшарпанными, свисающими клочьями обоев, во всех трех комнатах от пола до потолка были увешаны прижатыми друг к другу встык картинами Немухина, Жарких, Рабина, Штейнберга, Свешникова, Вечтомова» [2].

К 1974 г. ситуация вокруг неофициального искусства обострилась. Этому способствовали обстоятельства, напрямую не связанные с художественной сферой — внутриэкономические и политические. В 1971 г. академик А.Д. Сахаров пишет «Памятную записку» советскому правительству о кризисном положении дел в стране. Определенной «точкой кипения» стал 1974 г.: в феврале из страны был выслан А. Солженицын. В сентябре 1974 г. возникла одна из первых подпольных леворадикальных организаций «Неокоммунистическая партия СССР», идеологи которой критиковали современное устройство СССР с иных позиций, нежели диссиденты, но и они выступали прежде всего против власти правящей бюрократии [3]. С 1972 г. по инициативе СССР, проявившейся на рубеже 1950–1960-х гг., шла подготовка к совещанию по безопасности и сотрудничеству в Европе, призванному утвердить положение страны на мировой арене через принятие мировым сообществом послевоенного передела Европы и создания «восточного блока» — содружества социалистических стран Восточной Европы. Этот процесс, крайне важный для внешней политики СССР, растянулся на несколько лет и нашел отражение в политике внутренней, в том числе и культурной [4]. В июле 1972 г. прошло итоговое совещание представителей коммунистических партий стран Варшавского договора, а в сентябре — начались первые консультации в Хельсинки между представителями социалистических и капиталистических стран. Решения Совещания принимались на основе консенсуса, что было принципиальной предпосылкой для равноправного представительства всех участников конференции, согласования всех решений, вплоть до каждой запятой, с каждой страной-участником, какой бы малой или молодой она ни была. Опыт согласования любого решения был опытом сотрудничества и диалога, в котором принимал участие и СССР. Этот факт рифмуется с постепенным и медленным, но все же начавшимся процессом утверждения принципов плюрализма и диалога, апологетом которого выступало, в том числе, альтернативное художественное движение.

В сентябре 1974 г. произошло событие, призванное, по мнению его организаторов-художников,

изменить положение неофициального искусства — Бульдозерная выставка. В связи с событиями, развернувшимися вокруг выставки на пустыре в Беляево, власть неожиданно оказалась в позиции оправдывающейся стороны: во время разгона несанкционированной выставки неофициального искусства пострадали не только художники, но и многочисленные иностранные корреспонденты, прибывшие освещать это событие. Благодаря им оно получило огласку в зарубежной прессе: с сообщениями о произошедшем вышли газеты «The New York Times», «The Times», «Le Monde» и другие.

Корреспондент «The New York Times» в Москве К. Рен, бывший очевидцем события, писал в газетном репортаже: «Толпа людей, состоящая из нескольких сотен, среди которых художники, западные корреспонденты, дипломаты и живущие неподалеку любопытствующие, была разогнана поливальными машинами и надвигавшимися на людей бульдозерами, было пресечено то, что художники называли первой осенней выставкой на открытом воздухе в Советском Союзе. Две поливальные машины, обычно употребляемые для поливания улиц, преследовали убегающую толпу. Трое американских корреспондентов, среди которых двое мужчин и одна женщина, были избиты молодчиками. Несколько милиционеров в форме спокойно наблюдали и ничего не предпринимали, чтобы остановить насилие. Молодые люди рвали, топтали и швыряли в самосвал, наполненный глиной, десятки картин, которые увозились в неизвестном направлении. Позднее, один из зрителей, член МОСХа, герой Советского Союза Алексей Тяпушкин, сообщил, что милиция говорила ему о сожжении конфискованных картин. 13 организаторов выставки послали протест в Политбюро ЦК КПСС против беззакония, произвола, против нарушения прав, гарантированных Конституцией. Они требовали разбирательства этого дела, возвращения их работ и наказания виновных в происшедшем. Человек в рабочей одежде, наблюдавший операцию, назвал себя работником Исполкома юго-западного района Москвы. Он объяснил, что выставка была разогнана потому, что рабочие должны были провести здесь воскресник, чтобы превратить пустырь в “парк культуры”. Он сказал, что его имя Иван Иванович Иванов. Однако, после того, как выставка была разогнана, никаких работ на этом месте не производилось» [5, с. 1]. Корреспондент отметил, что на выставке попытались показать свои работы художники не только из Москвы, но и из Ленинграда, Пскова и Владимира. Некоторые из присутствующих художников уже выставлялись в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Лондоне, Париже и Риме, но им никогда не разрешали выставляться здесь, им не было места в Московском Союзе художников, так как их

стиль не соответствовал официальному искусству. «Однако многие из этих художников, — писал К. Рен, — хорошо известны зрителям как модернисты, абстракционисты, сюрреалисты и поп-артисты» [5, с. 10].

Во время Бульдозерной выставки было избито несколько американских корреспондентов: агентства The Press Associated, газеты «Baltimore Sun» и других. В связи с этим первый протест произошел в Москве уже на следующий день, 16 сентября. 18 сентября США заявили, уже вторично, протест Советскому правительству по поводу нападения на американских корреспондентов — он был сделан в устной форме советнику Советского посольства Ю. Воронцову.

В это время, со второй половины 1973 г. в Женеве шли совещания по выработке общих положений конференции, в которой участвовало более 500 дипломатов из разных стран. Работало три комиссии: по безопасности, по вопросам сотрудничества в области экономики, науки и техники и окружающей среды, по вопросам сотрудничества в гуманитарных и других областях. Таким образом, вопросы культуры и искусства, свободы творческого высказывания оказывались неразрывно связанными с вопросами прав человека и гуманитарными ценностями. Указание в западной печати на расхождение между гарантиями соблюдения прав человека и свободы творчества, которые были даны во время совещаний по безопасности в Европе, и реальным положением дел, как это произошло во время Бульдозерной выставки, поставило представителей советской власти в неловкое положение.

Власти попытались справиться с ситуацией и мятежными художниками, однако были вынуждены вернуть картины авторам. В своих воспоминаниях О. Рабин говорит о Бульдозерной выставке как об акции, спланированной КГБ и ставшей результатом межведомственного конфликта между КГБ и МВД [6, с. 585]. Комментарии ТАСС осудили выставку как «дешевую провокацию» малоизвестных и эксцентричных художников, намеренных привлечь публику, чтобы завоевать признание.

Однако 28 сентября 1974 г. состоялась пресс-конференция в Доме журналистов, материалы которой были опубликованы в газете «Московская правда» 29 сентября [1, с. 201], для представителей советской и иностранной печати, на которой секретарь исполкома Моссовета Н.Я. Сычев изложил официальную версию случившегося: «Мы не придаем происшедшему большого значения», — сказал Сычев; в западной печати события 15 сентября были, по его словам, извращены, это была

попытка ряда граждан привлечь внимание к своей персоне. Ранее, во время подачи заявки о проведении выставки в Моссовет, этим гражданам было разъяснено, что сентябрь в Москве — время работ по благоустройству города. Произошло столкновение между участниками воскресника и художниками, в которое вынуждена была вмешаться милиция. «Совершенно ясно, — сказал Сычев, — что лишены всякого основания домыслы о “разгроме выставки”» [1, с. 201]. Однако Главному управлению культуры было поручено согласовать с художниками возможность проведения еще одной выставки. Давление внешнеполитических обстоятельств подтолкнуло власть к тому, чтобы разрешить проведение свободной выставки.

Переговоры между представителями Моссовета и художниками были проведены уже на следующий день, 29 сентября 1974 г., в лесопарке «Измайлово»,

Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания неподцензурного власти искусства и осуществили его выход к широкой публике.

где состоялась выставка работ. Наряду с Бульдозерной это были первые безцензурные выставки после нескольких десятилетий строгой цензуры.

Измайловская выставка превзошла Бульдозерную по числу участников (65) и зрителей, показав, что свободное искусство «левых» художников интересно зрителю. Критика этой выставки осуществлялась аккуратно, ничем не напоминая разгромные кампании в прессе 1930–1940-х гг. или резко негативную реакцию руководителя страны Н.С. Хрущева в 1962 г. на выставке в Манеже. Теперь критика, публикуемая в советской прессе, носила, по большей части, характер «частного мнения». Такой была статья Н. Рыбальченко «Как рассеялся мираж» в газете «Вечерняя Москва», опубликованная спустя почти месяц, 23 октября 1974 года.

Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания неподцензурного власти искусства и осуществили его выход к широкой публике. Этот процесс был столь значительным, что власти оказались лицом к лицу с совершенно новой ситуацией: ни художников, ни зрителей не устраивала больше ситуация «подполья».

После окончания Измайловской выставки для художников начались «суровые будни». Коллекционер Л. Талочкин вспоминал: «начались будни, и с ними месь участникам просмотра: неприятности на работе, вызовы в психдиспансеры, в военкоматы и милицию по поводу трудоустройства и туне-

ядства. Но помимо мести и расправы за поражение начальство начало думать о том, как организовать и поставить под контроль неизвестно откуда взявшихся и столь мощно заявивших о своем существовании художников. Поскольку Союз художников откестился от них, заявив, что он таких не знает и знать не хочет, то обратились к городскому профсоюзному комитету художников-графиков, которому можно было и приказать, тем более, что кое-кто из художников, участвовавших в битвах

искусства не только для московских художников, но и для художников из других городов.

Результатом этого письма стала выставка на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство», проходившая с 19 по 22 февраля 1975 года. В ней приняли участие 20 художников: П. Беленок, Н. Вечтомов, Э. Дробицкий, А. Зверев, В. Калинин, О. Кандауров, Д. Краснопевцев, В. Кропивницкая, Л. Мастеркова, В. Немухин, Д. Плавинский, О. Рабин, И. Снегур, А. Тяпушкин, А. Харитонов, О. Целков, Э. Штейнберг, А. Юликов, В. Яковлев, В. Янкилевский. Все они были москвичами, иногородних участников на выставку так и не допустили. Таким образом, выставка в павильоне «Пчеловодство» не решила всех стоящих проблем. Попытки вести переговоры с Главным управлением культуры о проведении «Всесоюзной выставки» результатов не дали, поэтому было решено провести се-

С середины 1970-х гг. начинают деятельность «квартирные салоны» — примеры первых в Советском Союзе негосударственных галерей.

сентября, был уже членом этой организации¹, подрабатывая книжной графикой, а главное — имея над головой профсоюзную крышу, защищающую от обвинений в тунеядстве» [1, с. 202].

«Первый пробный шар был пущен уже в ноябре 1974 г. на ежегодной выставке горкома, которая проходила в Центральном доме работников искусства. В экспозицию были включены живописные работы шести художников: О. Рабина, В. Немухина, Л. Мастерковой, Д. Плавинского, О. Кандаурова, В. Ждан. И ничего страшного не произошло, не считая того, что толпа зрителей сломала чугунные перила на лестнице и доступ желающих попасть на выставку пришлось ограничить», — вспоминал Л. Талочкин [1, с. 202].

Эмиграция А. Глезера в феврале 1975 г. и создание им в январе 1976 г. «Музея современного русского искусства в изгнании» в пригороде Парижа Манжероне, где получило муниципальное жилье большинство эмигрантов из СССР третьей волны, сделали возможной, начиная с 1975 г., серию экспозиций неофициальных московских художников, ядром которой была вывезенная из СССР коллекция Глезера. Выставки прошли в 1975–1976 гг. в Вене, Брауншвейге, Фрайбурге, Западном Берлине. Все они именовались выставками русских художников-нонконформистов. Кульминацией стала Венецианская Биеннале 1977 г., где отдельная экспозиция «Новое советское искусство» наряду с советским павильоном представляла неофициальное искусство из СССР.

В самом СССР художники не оставляли попыток проведения масштабных выставок свободного искусства. В феврале 1975 г. они отправили открытое письмо министру культуры П.Н. Демичеву о необходимости устроить выставку современного

искусства не только для московских художников, но и для художников из других городов.

Квартирные выставки как форма экспонирования существовали с начала становления альтернативного искусства [7]. На протяжении двух десятилетий, с 1956 по 1976 г., они пережили несколько этапов развития. Возникнув на волне «оттепели», после доклада Н.С. Хрущева на XX съезде КПСС в 1956 г., эта форма выставочной деятельности активизировалась перед выставкой в Манеже в 1961–1962 годах. 1970-е гг., особенно после Бульдозерной выставки, можно назвать расцветом жанра квартирных выставок, что связано с обострением конфликта между художниками и властью. В это время типология квартирных выставок расширяется: это уже ставшие традиционными в среде «другого искусства» просмотры «для своих», и экспозиции, специально предназначенные для более широкой публики — такими были «предварительные просмотры» к предполагаемой, но так и не состоявшейся «Всесоюзной выставке», призванной расширить географию «другого искусства» за пределы Москвы и Ленинграда и сплотить ряды нонконформистов по всей стране. В 1975 г. они проходили в два этапа — в марте и апреле на квартирах О. Рабина, И. Киблицкого, К. Нагапетьяна, Н. Андриевича, Р. Гордницкой, М. Одноралова и других. Всего открылись выставки в 8 квартирах, они пользовались у публики большим успехом: чтобы попасть на некоторые, нужно было стоять по часу в очереди.

С середины 1970-х гг. начинают деятельность «квартирные салоны» — примеры первых в Советском Союзе негосударственных галерей, где художники могли выставлять и продавать свои рабо-

ты, куда целенаправленно приходили покупатели, в основном иностранцы. Таким был, к примеру, салон В. и А. Сычевых, располагавшийся в их квартире на Трубной площади. В начале 1970-х гг. салоны выполняли коммерческие и коммуникативные функции галерей, и многие художники сегодня вспоминают это время как самое свободное: властям все труднее было контролировать художников. Одновременно художники проводили выставки в своих мастерских, коллекционеры организовывали выставки в своих квартирах. Важную роль в системе подпольного художественного рынка играл покупатель-коллекционер. Чаще всего это был иностранец: работник посольства, журналист, сотрудник одной из фирм, имевших представительство в Москве.

Для западного зрителя и покупателя неофициальное советское искусство воспринималось сквозь призму западной контркультуры, с характерными для нее интонациями «протестности». Контркультура сложилась на Западе после парижских событий мая 1968 г., когда город на несколько дней был парализован студенческими волнениями и выступлениями «левых». Контркультура на Западе создала прецедент возникновения альтернативных художественных пространств почти одновременно с процессами формирования искусства нонконформизма в СССР. 1970-е гг. продолжили протестные настроения «мятежных 60-х»: идет борьба за права женщин, национальных и иных меньшинств. Подобные настроения поддерживают не только левые, но и правые — консерваторы, и так происходит по всему миру, в том числе и в СССР. Поэтому «новое искусство» из СССР на Западе воспринималось не только как искусство, противостоящее коммунистической идеологии, но и как аналог собственного альтернативного искусства. 1970-е гг. были наполнены конфликтами между обществом и властью не только в СССР, где действовали диссиденты, но и на Западе, особенно в США, в связи с войной во Вьетнаме. Поэтому «нонконформист», «независимый художник» — слова из лексикона, знакомого не только в СССР, но и на Западе.

Специфика отечественной ситуации заключалась в том, что в СССР любое не санкционированное и не одобренное властью искусство, пусть и весьма далекое от политики, автоматически переходило в разряд альтернативного, нонконформистского. Именно поэтому существуют трудности с определением неофициального искусства с точки зрения художественного языка и стадийного развития: диапазон советского неофициального искусства простирается от позднего символизма до неоавангарда и постмодернизма, включая большой свод течений и направлений,

вычеркнутых идеологией из реестра «дозволенного», оставлявшего вплоть до второй половины 1980-х гг. табуированные зоны искусства, которых, впрочем, становилось все меньше и меньше.

30 июля 1975 г. в Хельсинки начался последний — третий — этап совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе и 1 августа 1975 г. 32 европейских государства, и среди них СССР, а также США и Канада, подписали Заключительный акт конференции по безопасности и сотрудничеству в Европе. От имени Советского Союза Заключительный акт подписал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л.И. Брежнев. Наряду с документами, подтверждающими признание в Европе порядка, установленного после войны, СССР подписал статьи о защите прав человека, свободе информации и передвижения. В перечень так называемой «Третьей гуманитарной корзины» входило право на свободу творчества. Обязательная публикация текста Хельсинкских соглашений в центральной прессе была общим решением для всех стран, подписавших Заключительный акт, поэтому его полный текст был опубликован в газетах «Правда» и «Известия» от 2 августа 1975 г. и издан отдельной брошюрой «Во имя мира, безопасности и сотрудничества. К итогам Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе, состоявшегося в Хельсинки 30 июля — 1 августа 1975 г.» [8].

Новые обязательства открывали больше возможностей для доступа в СССР западной культуры: музыки, литературы, изобразительного искусства. Хельсинкские соглашения вынудили советские власти легализовать «инакомыслящее» искусство, и в том числе побудили к созданию живописной секции при горкоме графиков.

Подписание заключительного акта Хельсинкских соглашений побудило к созданию живописной секции при горкоме графиков.

Вопрос о том, что делать с художниками, решался на уровне Московского комитета партии и ЦК партии. Вспоминает искусствовед М.П. Лазарев: «Спустя некоторое время после Бульдозерной выставки в Правление Союза художников СССР (на Гоголевском бульваре) пришел инструктор отдела культуры ЦК КПСС Олег Тимофеевич Иванов, и мы уединились втроем — он, ответственный секретарь правления СХ СССР В.И. Володин и я, работавший тогда в СХ СССР начальником отдела пропаганды и выставок (будучи беспартийным). Иванов прямо спросил, как мы считаем, нужно ли неофициальное искусство

во по-прежнему запрещать или нужно показывать. Несмотря на полярную разницу в наших взглядах на искусство — Володин по своей должности был образцовым борцом с формализмом (в отличие от меня, и мы на этой почве враждовали) — Иванов об этом знал, поэтому он рассчитывал услышать разные мнения, — мы буквально в один голос сказали: “Конечно, показывать!”. Как уже спустя годы Иванов рассказывал мне, он шел к нам с визитом со своим готовым мнением — то есть за показ — мы были ему нужны для отчета перед своим начальством (дескать, “художественная общественность” считает так-то и так-то). Затем было поручение от ЦК КПСС в МГК КПСС, а там организация “свободного искусства” была поручена инструктору отдела культуры МГК КПСС Владимиру Александровичу Набатчикову (будущему директору Музея Восточных культур). В его распоряжение был отдан отдел культуры УКГБ. И дело завертелось. Представители КГБ постоянно присутствовали на Малой Грузинской, как в милицейской форме, так и в штатском. <...> Интересно, чем бы все кончилось, если бы Володин и я сказали, что и дальше надо давить этих диссидентов. Такой ответ Иванов наверняка бы получил, если бы пошел в СХ РСФСР... Или же, если бы на месте Иванова был другой человек, а он был либерал»².

Тем временем, по воспоминаниям Л. Талочкина, после проведения квартирных просмотров, продемонстрировавших единство художников, продолжились переговоры с администрацией по поводу проведения всесоюзной выставки, которые шли с мая по конец августа. Наконец, 29 августа 1975 года было получено разрешение от Главного управления культуры исполкома Моссовета на проведение выставки, правда, только московских художников, в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ с 20 по 30 сентября 1975 года. В ней мог принять участие каждый желающий, если только он имел московскую прописку, и его работы «не нарушали нормы Уголовного кодекса РСФСР». Участвовать в выставке решили 164 художника со 145 работами. В отличие от выставки в павильоне «Пчеловодство» (февраль 1975 г.), проходившей исключительно под эгидой Главного управления культуры, эта выставка имела уже непосредственное отношение к Московскому объединенному комитету профсоюза художников-графиков.

Выставка в «Доме культуры» стала первой столь масштабной по числу участников выставкой независимого искусства, на которой был представлен широкий спектр творческих поисков того времени: от старшего поколения нонконформистов — лианозовской группы, до акционистов группы «Гнездо». После выставки в жизни московского андеграунда начался новый этап — «Горкома» или «Малой Грузинской». 26–28 мая 1976 г. была организована живописная секция при МОКХГ.

Собрав независимых художников в живописной секции горкома графиков, власти в результате облегчили жизнь не только себе, но и коллекционерам и зрителям. Долгое время в Москве «не было такого места, куда можно было бы придти и легко увидеть великое множество художников», — пишет Н. Додж, крупнейший американский коллекционер «другого искусства» [9]. Такая возможность появилась на выставке в павильоне «Пчеловодство» в 1975 г., и «на периодических выставках в союзе Московских художников графиков, где также можно было быть уверенным в удаче. Я посещал эти большие выставки. Они были всегда очень посещаемыми зрителями, которые часами простаивали в очередях. К досаде партийного руководства, публика жаждала нового и соревновательного культурного эксперимента, по-прежнему остающегося неутоленным» [9].

Примечания

- ¹ Членами горкома к этому времени были В. Немухин, О. Рабин, В. Янкилевский, Д. Плавинский, Э. Дробницкий, О. Кандауров, Ф. Инфанте, Э. Штейнберг, А. Юликов.
- ² Интервью с М.П. Лазаревым / записала А.К. Флорковская. 13 марта 2008.

Список источников

1. «Другое искусство». Москва, 1956–1988. Москва : Галарт ; ГЦСИ, 2005. 431 с.
2. Штерн Ю. «Проявитель и фотопленка» // Ю. Штерн. Сквозь июни. Москва, 2007. С. 157.
3. Тарасов А.Н., Черкасов Г.Ю., Шавшукова Т.В. Левые в России: от умеренных до экстремистов. Москва : Институт экспериментальной социологии, 1997. 232 с.
4. Совещание по безопасности и сотрудничеству в Европе. Заключительный акт. Хельсинки, 1975. URL: <http://www.osce.org/ru/mc/39505> (дата обращения: 13.07.2015).
5. Wren C.S. Russian Disrupt Modern Art Show with Bulldozers // The New York Times. 16 Sept. 1974.
6. Ерофеев А. Русское искусство 1960–1970 годов в воспоминаниях художников и свидетельствах очевидцев. Серия интервью. Интервью с Оскаром Рабиным // Вопросы искусствознания. 1996. № 2 (IX). С. 569–598.
7. Саркисян О., Лебедева Ю. Квартальные выставки. 1956–1979 / Музейный центр РГГУ ; музей «Другое искусство». Москва : РГГУ, 2005. 24 с.
8. Ефимова М. Третья корзина в действии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/27160394.html> (дата обращения: 30.07.2015).
9. From Gulag To Glasnost. Non-conformist Art from the Soviet Union // The Norton Dodge and Nancy Dodge Collection. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. New York : Thames and Hudson, 1995. P. 16.

A.K. FLORKOVSKAYA

UNOFFICIAL ART OF THE 1970-s: RISE OF THE PICTORIAL SECTION OF THE MOSCOW GORKOM (CITI COMMITTEE) OF GRAPHIC ARTISTS

The article is devoted to the creation of one of the most considerable organizations of unofficial art which arose on the initiative of the government officials. The genesis of organizational structures of unofficial art in the context of unofficial artistic life's dynamics (residential exhibitions, underground galleries) and of political environment (international agreements signed by the USSR within the framework of the Conference for Security and Cooperation in Europe in 1975) has never been considered as a separate issue. At the cusp of the 1960-s–1970-s, the concept of “New Moscow School” was formed, the School included certain unofficial artists of several generations, different in their creative directions; later most of them became members of the Pictorial Section at the Moscow Joint Committee of Graphic Artists (MOKHG). They participated in foreign and Moscow exhibitions of nonconformist art (Buldozernaya, Izmaylovsky, “Beekeeping”, “Recreation Center”). The activation of the underground art life coincided with certain political events, which resulted in foundation of the Pictorial Section.

Key words: unofficial art, the 1970-s, the Gorkom of Graphic Artists, Pictorial Section, Helsinki agreements.

Citation: Florkovskaya A.K. Unofficial Art of the 1970-s: Rise of the Pictorial Section of the Moscow Gorkom (City Committee) of Graphic Artists, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 240–247.

About author:

Anna Konstantinovna Florkovskaya,

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute,
Head of the Department of Theory and History
of Fine Arts,
Candidate of Art Studies,
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts
e-mail: florkovskaja@yandex.ru
30 Tovarishesky Lane,
Moscow, 109004, Russia

References

1. “Drugoe iskusstvo”. Moskva, 1956–1988. Moscow, Galart, GTsSI, 2005. 431 p.
2. Shtern Yu. “Proyavitel’ i fotoplenka”. *Skvoz’ iyuni*. Moscow, 2007, p. 157.
3. Tarasov A.N., Cherkasov G.Yu., Shavshukova T.V. *Levye v Rossii: ot umerennykh do ekstremistov*. Moscow, Institut eksperimental’noi sotsiologii Publ., 1997, 232 p.
4. Soveshchanie po bezopasnosti i sotrudnichestvu v Evrope. Zaklyuchitel’nyi akt. [Conference for Security and Co-Operation in Europe. Final Act]. Available at: <http://www.osce.org/ru/mc/39505> (accessed 13.07.2015).
5. Wren C.S. Russian Disrupt Modern Art Show with Bulldozers. *The New York Times*. 16 Sept. 1974.
6. Erofeev A. Russkoe iskusstvo 1960–1970 godov v vospominaniyakh khudozhnikov i svidetel’stvakh ochevidtsev. *Seriya interv’yu. Interv’yu s Oskarom Rabinym. Voprosy iskusstvovedeniya*, 1996, no. 2 (IX), pp. 569–598.
7. Sarkisyan O., Lebedeva Yu. *Kvartirnye vystavki. 1956–1979*. Moscow, RSHU Publ., 2005. 24 p.
8. Efimova M. Tret’ya korzina v deistvii. Available at: <http://www.svoboda.org/content/article/27160394.html> (accessed 30.07.2015).
9. From Gulag To Glasnost. Non-conformist Art from the Soviet Union. *The Norton Dodge and Nancy Dodge Collection. The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey*. New York, Thames and Hudson, 1995, p. 16.

Д.М. МОСИЕНКО

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОГО БАЛЕТА

Дина Маратовна Мосиенко,

Российская академия музыки им. Гнесиных, аспирант,
Поварская ул., д. 30, Москва, 121069, Россия

Казахский национальный университет искусств,
кафедра музыковедения, преподаватель
Тауелсыздык пр., д. 50, Астана, 010000, Казахстан
e-mail: dinamosienko@mail.ru

Созданный в 1930-е гг. музыкальный театр стал важной органической составляющей казахской культуры. Приоритетное место в ней занимала опера, неоднократно становившаяся предметом изучения ученых. Однако нельзя игнорировать и исторический путь казахского балета. Этот жанр в аспекте его исторического функционирования еще не привлекал внимание музыковедов.

В статье определяются основные тенденции развития казахского балета. Для работы привлекаются как опубликованные труды балетоведов и хореографов (Л.П. Сарыновой, Г.Т. Жумасеитовой, Д.Т. Абирова, Б.Г. Аюханова), так и неопубликованные материалы из архивохранилищ Казахстана и России.

В исследовании делается вывод о том, что отсутствие широкого распространения танцевальной культуры у казахов сказалось на развитии жанра, и, хотя поиски хореографов были весьма разнообразными, национальный балет находится в перманентном кризисе. Несмотря на успех, сопутствующий премьерным постановкам, ни один из балетов не задержался в репертуаре театра. Самыми значительными из созданного национальной хореографией для театра являются танцевальные сцены в операх «Кыз-Жибек» (Е.Г. Брусиловский), «Биржан и Сара» (М.Т. Тулебаев) и «Абай» (А.К. Жубанов и Л.А. Хамиди), высоко оцененные критиками еще во время Первой и Второй декад казахского искусства и литературы в Москве.

Ключевые слова: казахский балет, премьера, спектакль, архивные документы.

Для цитирования: Мосиенко Д.М. Основные тенденции развития казахского балета // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1. № 2. С. 248–255.

Исторически танец у казахов существовал, но не был повсеместно распространенным явлением. Главная причина отсутствия широкого бытования национальной танцевальной культуры, как считают некоторые исследователи — кочевой образ жизни [1, 2]. Казахами-кочевниками была принята Музыка, связанная со Словом. Отсюда, как пишут этномузыковеды, в казахских кюях «...подчиненная, вторичная роль тех сторон, которые связаны с танцем, жестом, шагом (шире — с физическим движением), столь развитых, а порой и доминирующих в традиционных инструментальных культурах многих народов» [3, с. 119]. Композитор Евгений Григорьевич Брусиловский при знакомстве с казахской музыкой также заметил, что из-за отсутствия широкого распространения танца «из всех видов ритмических формул только шестидольный, тарантельный, прерывистый ритм конской скачки можно считать национальным ритмом в казахском быту. Впрочем, сюда можно отнести речитативные ритмы терме и толгау...» [4, с. 57].

В 1926 г. при открытии Казахского государственного театра возникли острые дискуссии о присутствии танца на сцене. Одни считали, что если у казахов не было такого широкого бытования танца, как, например, у соседей-узбеков, необходимости появления его сценического варианта нет. Казахский писатель и драматург Мухтар Омарханович Ауэзов, заведующий литературной частью театра, напротив, был активным сторонником введения танца.

В итоге все же было принято решение ввести сценический танец. Специально для создания танцевальных номеров в музыкальной пьесе «Айман — Шолпан» (авторы музыки И.В. Коцык и С.И. Шабельский) были приглашены руководитель узбекского этнографического ансамбля «Гор-

ные орлы» Али Ардобус Ибрагимов и танцовщица Тамара Ханум (Т.А. Петросян). Всего для «Айман — Шолпан» были поставлены 3 «национальных» танца: «Каражорга», «Коян-би» и «Келеншек». Эти танцевальные номера представляли собой интересное сочетание узбекских движений и элементов казахских игр и трудовых занятий (конного состязания, соколиной охоты). Опасения авторов и артистов, что зритель не примет их, оказались напрасными. Именно эти танцы приобрели большую популярность у казахов и впоследствии стали исполняться вне музыкальной пьесы (примечателен и факт включения «Каражорга» Игорем Моисеевым в репертуар «Ансамбля народного танца СССР»).

Для постановок танцев в музыкальной драме «Шуга» (И.В. Коцык, С.И. Шабельский) и опере «Кыз-Жибек» (Е.Г. Брусиловский) был приглашен профессиональный московский балетмейстер Александр Александров — путь казахского балетного искусства мыслился как синтез национального танца и классического балета. Хореограф специально выезжал в аулы и наблюдал за работой казахов — кошмокатанием, ткачеством, вышиванием и др. В новых оригинальных сценических танцах элементы игр и трудовых процессов из казахского быта были соединены с танцевальными движениями классического балета.

Для танцоров оперы был также создан хореографический костюм, который повторял покррой, фактуру, цвета, головной убор и украшения женского национального костюма, но выполненный из более легких тканей. Пуанты заменяли легкие мягкие сапожки ичиги. Мужской хореографический костюм состоял из яркой рубашки (нередко и камзола), шароваров, цветной атласной косынки и ичиг.

Во время Декады казахского искусства и литературы в 1936 г. критики высоко оценивали танцы в опере. Так, И.И. Соллертинский писал, что танцевальные номера стали «нервом спектакля, его пульсом... начинаясь в самый напряженный момент, насыщенные содержанием, никогда не выпадали из драматического действия» [5, с. 44].

А вот как описывали танец «Кошмокатание»: «Все исполнители... сидят, ноги неподвижны, но зато быстро, в такт музыке, двигаются руки. Это не примитивная имитация производственного процесса, не натуралистическое его копирование. В этом танце трудовой процесс рождает игру, и та в свою очередь приближается к искусству. Это еще не танец, но уже и не игра. Во всяком случае, здесь больше сходства с танцем, чем даже с пантомимой, которой многие из наших балетмейстеров не прочь подменить танец и тем лишить хореографию ее природной специфики» [6, с. 58].

Первый балет в Казахстане был поставлен в 1937 г., и здесь необходимо подчеркнуть роль коллектива созданного русского театра (в Центральном государственном архиве Республики Казахстан (ЦГА РК) удалось обнаружить несколько докумен-

тов по его организации). Постановление Совета народных комиссаров (СНК) Казахской ССР № 736 «Об организации Казахского Государственного театра русской оперы и балета» от 4 июля 1935 г. гласило: «...Организовать Казахский Государственный театр русской оперы и балета на базе передвижного театра оперы и балета Куйбышевского края»¹.

Буквально через 12 дней вышло очередное постановление — на этот раз об объединении русского и казахского секторов под руководством одного директора, но с разными художественными руководителями. Национальная труппа в документах получила название «Казахский сектор» (или «Казахская опера»), русская — «Русский сектор» (или «Русская опера»)².

Коллективу русского сектора было поручено ставить 24 театральные постановки в год (казахскому — 12). Благодаря документам, хранящимся в Российском государственном архиве литературы и искусств (РГАЛИ), удалось установить, что первый поставленный балет — «Коппелия» Л. Делиба. Балетные премьеры новой театральной труппы появлялись регулярно, но значительно реже, чем оперы. В репертуаре театра были зарубежные и русские классические балеты (см. Приложение).

Премьера балета казахского коллектива состоялась в 1938 году. Музыку «Калкаман и Мамыр» писал В.В. Великанов на либретто М.О. Ауэзова. Однако задуманный балетмейстером Л.А. Жуковым синтез национального и классического танцев не осуществился, не хватало технического мастерства и танцорам [5, с. 64]. После 1939 г. балет более не ставился.

Неудача постигла и следующий казахский балет «Весна» И.К. Надирова (балетмейстер А. Чекрыгин). «...В общем вальсе девушек первого акта... чувствуется печальная и покорная приветливость танца гейш, а в вариациях Айдара много мелких движений, поз, положений рук явно китайского стиля», — писали критики, разочарованные отсутствием в балете национальной хореографии [5, с. 69]. Балет продержался в репертуаре всего два года.

В военные годы знаковым событием для деятельности театра стал приезд Галины Улановой и других известных российских балетных работников. Состоялись премьеры балетов «Лауренсия» А. Крейна, «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Асафьева, «Жизель» А. Адана и других. Творческие поиски продолжились и в национальной хореографии, но спектакль «Казахская танцевальная сюита» И.К. Надирова и Е.Н. Манаева (балетмейстеры Г.А. Березова и А. Исмаилов) вновь прошел всего дважды.

Новшеством военных лет должна была стать постановка советского балета. Так, обнаруженный в РГАЛИ приказ № 121 Главного управления театром комитетом по делам искусств при СНК СССР от 17 марта 1944 г. гласил: «Рекомендовать руководству театра заменить заключенный в план балет “Дон-

Кихот” балетом советского композитора (“Гаяне”, “Алые паруса”, “Лола” и т. д.)). Была запланирована и национальная премьера «Жез-Бырнак». Однако большинство задуманных спектаклей были поставлены только в 1950-е годы [8].

Новый балет — «Камбар и Назым» В.В. Великанова и балетмейстера М.Ф. Моисеева (1950) — был признан более удачным в плане синтеза национального и классического танца. Но и этот спектакль продержался в репертуаре всего два сезона: балет был снят после обвинения художественного руководства в «идеализации феодального прошлого». Театр «может выполнить свою важную роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если он будет активно пропагандировать политику Советского государства», — такова была жесткая директива партии [9, с. 403].

Череда неудач в постановке национальных балетов привела к оживленным дискуссиям о пути национального балета и о задачах казахской и русской трупп. Например, в протоколе № 2 Художественного совета Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) им. Абая от 19 октября 1955 г., который хранится в ЦГА РК, зафиксировано:

«Ауэзов. <...> Балет также следует разделить. Русский балет — классический, казахский — характерный.

Абиров. Не согласен с разделением балета на две труппы. Классический балет — это развитие хореографического искусства в целом. Оно отшлифовано веками. Не разделять балетные труппы, а наоборот, объединять национальную и русскую...» [10].

В итоге казахская и русская балетная труппы были объединены, что позволило включить в репертуар новые спектакли. «Юность» М.И. Чулаки, «Берег счастья» А.Э. Спадавецкиа, «Шурале» Ф.Г. Яруллина, «Красный цветок» и «Медный всадник» Р.М. Глиэра — эти премьеры проходили в казахском музыкальном театре нередко всего через год — два после показов в Кировском и Большом театрах. Выпускник знаменитой Вагановки Д.Т. Абиров формировал репертуар, ориентируясь на ведущие театры Ленинграда и Москвы.

В 1940—1950-е гг. в прессе и театрах проходили дискуссии о воплощении современной темы на сцене. Однако интереснейшие открытия и завоевания в советском балете в этот период не свершились, так как главным для режиссеров и балетмейстеров стало «правдоподобие» и эффектность, зрелищность спектаклей, воплощение всех сюжетных перипетий в ущерб танцу и нередко музыке [9, с. 403].

Свой вклад в развитие современной темы на сцене внесли и казахстанские авторы (композитор Л.К. Степанов и хореограф Ю.П. Ковалев), которые создали в 1957 г. балет «Джунгарские ворота» — произведение с запутанной фабулой. Столкновение казахских колхозников с басмачами, тяжелое ранение советского патриота Джанака, пленение казахских

женщин с детьми противниками советской власти и заступничество китайского богача Фун-дзе, шпионаж одной из главных героинь Джамилы за американским адъютантом и казнь через яд после обнаружения ее предательства китайского правителя, любовь выросших в плену детей Куролай и Сабира, освобождение оставшихся в живых пленников китайской народно-освободительной армией и строительство железной дороги, соединяющей Китай и Казахстан (демонстрация счастливого современного времени) — таковы далеко не все сюжетные повороты балета [11].

Главенство фабулы и бытоописательности, отсутствие действенного танца и его замена мимическими и пантомимными сценами сыграли свою отрицательную роль. Многие события не переводились на язык танца, музыке же оставалась прикладная, иллюстративная функция. Балет был переработан и в новой редакции и с другим названием — «Дорогой дружбы» — был представлен во время Декады казахского искусства в 1958 году.

Во время обсуждения итогов Декады балет «Дорогой дружбы» подвергся серьезной всесторонней критике: музыку Н.Г. Жиганов посчитал пестрой и лишенной цельного драматургического замысла, а хореографию — неинтересной, чересчур иллюстративной [12, с. 53]. «Во время текущей декады казахского искусства мы не получили обширных знаний по казахскому танцу, так как казахская танцевальная культура складывается только сейчас», — добавил Н.И. Эльяш [13, с. 38].

В то же время балетные сцены в национальных операх (так же как и балет «Бахчисарайский фонтан») были признаны несомненной удачей национального хореографического коллектива. Критик А. Леонов отмечал, например, что в «Абае» (А.К. Жубанов и Л.А. Хамиди) танцы поставлены со вкусом, а в «Биржан и Сара» (М.Т. Тулебаев) хореографические сцены стали украшением спектакля [14].

В 1960-е гг. в ГАТОБ им. Абая акцент был сделан на постановку классических спектаклей: «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П.И. Чайковского, «Жизель» А. Адана и «Дон Кихот» Л. Минкуса, которые проходили с неизменным успехом у казахского зрителя. Выступая в прессе, М.О. Ауэзов подчеркивал: «Особого внимания заслуживают достижения казахского хореографического искусства. У нас почти не было в прошлом народных танцев, и поэтому, меньше задерживаясь на этнографии, на характерных танцах эклектического свойства, театр осваивает высокое искусство классического балета» [15, с. 13].

Очередные поиски в области национальной хореографии приходятся на середину 1960-х — начало 1970-х гг.: в этот период к жанру балета обратились талантливые казахстанские композиторы и среди них — Е.Г. Брусиловский, Г.А. Жубанова и К.Х. Кужамьяров. Хореографический язык новых произве-

дений строился главным образом на лексике классического балета с элементами национального танца (казахского, уйгурского). Постановки спектаклей «Легенда о белой птице» (Г.А. Жубанова, 1966), «Чин-Томур» (К.Х. Кужамьяров, 1968) и «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» (Е.Г. Брусиловский, 1971) стали значительным явлением в театральной жизни Казахстана, но и эти балеты имели недолгую сценическую жизнь.

В балете «Легенда о белой птице» существовал большой разрыв между музыкальной и хореографической драматургией. «Несоответствие природы симфонической музыки балета природе хореографического действия явилось главным противоречием и причиной неудачи постановки спектакля», — писали о спектакле Жубановой [5, с. 124]. «...Хореография спектакля, его лексическая основа не так четко выразили ту форму исторически сложившегося уйгурского танца, как это сумел сделать композитор в музыке балета», — писали критики о «Чин-Томуре» [5, с. 131].

Предположим, что казахские хореографы не были готовы к воплощению в балете сложных симфонических образов, созданных композиторами. Не случайно один из ведущих балетмейстеров Булат Аюханов в своей книге «Мой балет» писал: «Композиторы Казахстана работают над созданием балетов, обращаясь к традиционным сюжетам из эпоса. В своем музыкальном творчестве они стараются избежать прямого цитирования народных мелодий и используют их только как вспомогательный материал. Меня же, как постановщика, привлекает именно народная мелодия как таковая, но аранжированная для балета. <...> Но вот беда — мало кто из профессиональных композиторов имеет желание заниматься оркестровкой песен. <...> Современная симфоническая музыка наших композиторов сложна для создания народных танцев, в ней много ритмических нагрузок» [16, с. 70].

Национальный балетный жанр переживал острый кризис. Некоторым хореографам, например Б.Г. Аюханову, новый спасительный путь виделся в создании хореографических миниатюр или одноактных балетов. Созданный им «Молодой балет Алматы» (1967) неоднократно гастролировал по многим городам Казахстана, регулярно выступал в Ленинграде и Москве. В постановках программных балетов Аюханова, как правило, звучала самая разнообразная музыка — П.И. Чайковского, Я. Сибелиуса, Дж. Верди, А.Н. Скрябина и др. Из казахской — ранние произведения Е.Г. Брусиловского и В.В. Великанова. Запись музыки, цветная фотопроекция вместо декораций — в тот исторический период одно оформление выступлений коллектива уже создавало впечатление оригинального эксперимента.

Другим хореографам путь к обновлению балета виделся в синтезе жанров музыкального театра. Так, в 1982 г. в содружестве композитора А.Е. Серкебаева и хореографа М.Т. Тлеубаева появился рок-

опера-балет «Брат мой, Маугли». 1980-е гг. отмечены и другими постановками национальных балетов: «Фрески» Т.К. Мынбаева (балетмейстер З.М. Райбаев), «Вечный огонь» С.Ж. Еркимбекова (балетмейстер М.Ж. Тлеубаев), «Три поросенка» С. Кибировой (балетмейстер М.Т. Тлеубаев). Однако, несмотря на успех, сопутствующий премьерам, ни один из этих балетов не задержался в репертуаре театра.

В 1990-е гг. знаковой постановкой в театральной жизни Казахстана стал спектакль «Карагоз» композитора Г.А. Жубановой и хореографа Г.Д. Алексидзе. Одноименная пьеса М.О. Ауэзова шла с неизменным успехом в Казахском академическом театре драмы, и внимание общественности к воплощению этого сюжета в балете было огромным. Музыку Г. Жубановой критики описывали как яркую, самобытную и внутренне родственную образам пьесы М. Ауэзова [17, с. 30]. Но хореографическое решение спектакля вновь было признано неудачным: «...Постановщик Г.Д. Алексидзе, вопреки музыке, вопреки драме талантливейшего казахского драматурга, внешне усложняет спектакль, придает характерам героев произвольные черты. <...> Пластическая окраска явно не казахская, как в сольных танцах, так и в массовых», — считали балетоведы [17, с. 30]. Ожидания многих зрителей и критиков увидеть национальный спектакль не оправдались.

В первые десятилетия XXI в. ставились балеты «Калкаман и Мамыр» (композитор Б.Б. Кыдырбек, хореограф Д.К. Нуркалиев, 2007) и «Тлеп и Сарыкыз» (композитор А. Серкебаев, хореограф М. Саппингтон, 2009), однако и они не имели долгой сценической жизни. Так, существенным недостатком оперы-балета Кыдырбека, по мнению некоторых исследователей, явилась слабость драматургии спектакля, которая выразилась в дублировке сюжетных ситуаций средствами оперы и балета (к примеру, бегство влюбленных, их поимка и казнь показывается не один раз). Это придавало механичность и шаблонность спектаклю и не способствовало его зрелищности [2, с. 71–72]. В балете «Тлеп и Сарыкыз» хореография, музыка и сценография, как посчитали критики, не сложились в единое целое: «...Есть интересная, разнообразная хореография, современная профессиональная музыка, лаконичная и выразительная сценография. Но все они хороши как отдельные компоненты балетного представления. А вместе, в синтезе, они почему-то не соприкасаются» [18, с. 47].

Сегодня репертуар казахского музыкального театра по-прежнему формируется на основе классического наследия русского и зарубежного балета. Продолжается и активное сотрудничество с российскими хореографами: так, в театре «Астана Опера» в 2013 и 2014 г. состоялись премьеры «Спящей красавицы» и «Спартака» в постановке Ю.И. Григоровича, и «Родена» — Б.Я. Эйфмана. С 2015 г. в Астане

работает А. Асылмуратова, народная артистка России, бывшая солистка Мариинского театра и художественный руководитель Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. Ею уже поставлен балет «Баядерка» (хореография М. Петипа в редакции В. Пономарева и В. Чабукиани). Однако поиски образа национального балета не так активны — за последние десять лет осуществлены всего три балетные премьеры казахстанских авторов³. Сказанные в начале столетия слова: «Приходится констатировать следующий факт: для казахских балетмейстеров краеугольным камнем был и остается национальный спектакль» — актуальны и сейчас [17, с. 31]⁴.

Итак, отсутствие широкого распространения танцевальной культуры у казахов сказалось, на наш взгляд, на развитии жанра. И, хотя поиски хореографов были весьма разнообразными (от идеи соединения узбекских танцев с движениями, основанными на казахских играх и обрядах, до их сочетания с классическим танцем, создания хореографиче-

ских миниатюр, балетов на современную тематику и жанровых гибридов), тем не менее национальный балет, по мнению балетоведов, находится в перманентном кризисе. Несмотря на успех, сопутствующий премьерным постановкам, ни один из балетов не задержался в репертуаре театра надолго.

Пожалуй, следует признать, что самыми интересными из созданного национальной хореографией для театра остаются танцевальные сцены в операх «Кыз-Жибек», «Биржан и Сара» и «Абай», высоко оцененные критиками еще во время Первой и Второй декад казахского искусства и литературы в Москве. Популярность этих сцен у казахского зрителя подтверждается и жизнью этих танцев вне спектакля — они нередко включаются как самостоятельные номера в концертные программы. Так, 11 августа 2014 г. на телеканале «Mezzo» демонстрировались фрагменты из концертов и опер «Астана Опера». Единственным показанным хореографическим номером был танец из «Биржан и Сара».

Приложение

Премьерные постановки казахского и русского коллективов (1934–1948)

№	Название произведения	Композитор	Коллектив	Год постановки
1	«Кыз Жибек»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1934
2	«Жалбыр»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1935
3	«Ер-Таргын»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1936
4	«Кармен»	Ж. Бизе	Русский сектор	1936
5	«Флория Тоска»	Дж. Пуччини	Русский сектор	1936
6	«Паяцы»	Р. Леонкавалло	Русский сектор	1936
7	«Половецкий стан»	А.П. Бородин	Русский сектор	1936
8	«Евгений Онегин»	П.И. Чайковский	Русский сектор	1936
9	«Пиковая дама»	П.И. Чайковский	Русский сектор	1937
10	«Фауст»	Ш. Гуно	Русский сектор	1937
11	«Аида»	Дж. Верди	Русский сектор	1937
12	«Коппелия»	Л. Делиб	Русский сектор	1937
13	«Демон»	Н.Г. Рубинштейн	Русский сектор	1937
14	«Айман-Шолпан»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1938
15	«Калкаман и Мамыр»	В.В. Великанов	Казахский сектор	1938
16	«Лебединое озеро»	П.И. Чайковский	Русский сектор	1938
17	«Севильский цирюльник»	Дж. Россини	Русский сектор	1938
18	«Русалка»	А.С. Даргомыжский	Русский сектор	1938
19	«Тихий Дон»	И.И. Держинский	Русский сектор	1938
20	«Чио-Чио-Сан»	Дж. Пуччини	Русский сектор	1938
21	«Терен-Куль»	И.К. Надиров	Казахский сектор	1939
22	«Туткын-Кыз»	В.В. Великанов	Казахский сектор	1939
23	«Князь Игорь»	А.П. Бородин	Русский сектор	1939
24	«Борис Годунов»	М.П. Мусоргский	Русский сектор	1939
25	«Конек Горбунук»	Ц. Пуни	Русский сектор	1939
26	«Поднятая целина»	И.И. Держинский	Русский сектор	1939

№	Название произведения	Композитор	Коллектив	Год постановки
27	«Дубровский»	Э.Ф. Направник	Русский сектор	1939
28	«Травиата»	Дж. Верди	Русский сектор	1939
29	«Раймонда»	А.К. Глазунов	Русский сектор	1939
30	«Бекет»	Л.А. Зильбер	Казахский сектор	1940
31	«Весна»	И.К. Надиров	Казахский сектор	1940
32	«Алтын Астык»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1940
33	«Царская невеста»	Н.А. Римский-Корсаков	Русский сектор	1940
34	«В бурю»	Т.Н. Хренников	Русский сектор	1940
35	«Черевички»	П.И. Чайковский	Русский сектор	1940
36	«Трильби» (предположим, что этот балет имеет другое название — «Сильфида» Ж. Шнейцхоффера)		Русский сектор	1940
37	«Бахчисарайский фонтан»	Б.В. Асафьев	Русский сектор	1940
38	«Нергиз» (на каз. яз.)	М.М. Магомаев	Казахский сектор	1941
39	«Мазепа»	П.И. Чайковский	Русский сектор	1941
40	«Запорожец за Дунаем»	С.С. Гулак-Артемовский	Русский сектор	1941
41	«Гвардия Алга»	Е.Г. Брусиловский	Казахский сектор	1942
42	«Иван Сусанин»	М.И. Глинка	Русский сектор	1942
43	«Даиси» (на каз. и грузинском языках)	З.П. Палиашвили	Казахский сектор	1943
44	«Суворов»	С.Н. Василенко	Русский сектор	1943
45	«Отелло»	Дж. Верди	Русский сектор	1943
46	«Жизель»	А. Адан	Русский сектор	1943
47	«Чио-Чио-Сан» (на каз. яз.)	Дж. Пуччини	Казахский сектор	1944
48	«Абай»	А.К. Жубанов, Л.А. Хамиди	Казахский сектор	1944
49	«ФраДиаволо»	Д. Обер	Русский сектор	1944
50	«Лауренсия»	А.А. Крейн	Русский сектор	1944
51	«Амангельды»	Е.Г. Брусиловский, М.Т. Тулебаев	Казахский сектор	1945
52	«Снегурочка»	Н.А. Римский-Корсаков	Русский сектор	1945
53	«Дон Кихот»	Л. Минкус	Русский сектор	1946
54	«Евгений Онегин» (на каз. яз.)	П.И. Чайковский	Казахский сектор	1946
55	«Биржан и Сара»	М.Т. Тулебаев	Казахский сектор	1946
56	«Демон» (на каз. яз.)	Н.Г. Рубинштейн	Казахский сектор	1947
57	«Тулеген Тохтаров»	А.К. Жубанов, Л.А. Хамиди	Казахский сектор	1947
58	«Лакме»	Л. Делиб	Русский сектор	1947
59	«Кармен» (на каз. яз.)	Ж. Бизе	Казахский сектор	1948
60	«Алтын Чач»	Н.Г. Жиганов	Казахский сектор	1948
61	«Майская ночь»	Н.А. Римский-Корсаков	Русский сектор	1948
62	«Богема»	Дж. Пуччини	Русский сектор	1948
63	«Самсон и Далила»	К. Сен-Санс	Русский сектор	1948
64	«Корневильские колокола»	Р. Планкетт	Русский сектор	1948

Данная систематизация осуществляется автором впервые. При составлении таблицы использовались документы, хранящиеся в РГАЛИ: Ф. 962. Оп. 11. Ед. хр. 511.

Примечания

- ¹ И далее: «Расходную смету на содержание театра оперы и балета до конца бюджетного года утвердить в сумме 650 тыс. рублей, в том числе фонд зарплаты — 350 тыс. руб., соцстрах и содержание МК — 40 тыс. руб. (расчет на остальные расходы прилагается)» [7].
- ² Постановление Совета народных комиссаров Казахской ССР № 1226 от 23 ноября 1937 г. «О казахском и русском государственных театрах оперы и балета»: «1. Ввиду нахождения казахского и русского оперных театров в одном помещении и наличии ряда объектов, объединяющих работу этих театров (общий оркестр, общие театральные производственные мастерские, технический и обслуживающий персонал, руководящие работники, совмещающие работу в обоих театрах и т. д.) ОСТАВИТЬ их объединенным государственным театром оперы и балета. Объединенную дирекцию театра в составе: директора и двух заместителей директора (одного по казахской опере и другого по русской) сохранить. Управлению п/д искусств при СНК КАЗССР установить права и обязанности как дирекции Объединенного Театра, так и заместителей по русской и казахской опере. Для правильной организации художественно-производственной работы обоих театров установить должность художественного руководителя объединенного театра. <...> 3. Обязать дирекцию Объединенного Театра Оперы и Балета сохранить самостоятельность каждого театра с отдельными бюджетами и хозяйством» [7, л. 26].
- ³ Здесь мы имеем в виду произведения, задуманные композиторами как балеты. Одна из последних премьер — «Карагоз» Г.А. Жубановой, поставленная 5 декабря 2014 г. в театре «Астана Опера». См. о спектакле: Е. Долинская. Триумфальный успех казахского балета [19].
- ⁴ И далее: «За шестьдесят лет развития казахского балетного искусства на его сцене так и не появился полноценный национальный балет, который мог бы претендовать на определенное место в золотом фонде национальной культуры» [17, с. 31].
3. Мухамбетова А. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы : Дайк-Пресс, 2002. С. 119.
4. Брусиловский Е. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. 1997. № 9. С. 50–75.
5. Сарынова Л.П. Балетное искусство Казахстана. Алма-Ата : Наука КазССР, 1976. 176 с.
6. Варшавский Л. Шара // Шара ; сост. К. Дияровой. Алматы : Өнер, 2005. С. 56–60.
7. Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГА РК). Ф. 1841. Оп. 1. Д. 1. 229 л.
8. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962. Оп. 11. Ед. хр. 511. 6 л.
9. История современной отечественной музыки : учеб. / ред. М. Тараканов. Москва : Музыка, 1999. 477 с.
10. Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГА РК). Ф. 1841. Оп. 1. Д. 224. 106 л.
11. Либретто оперных и балетных спектаклей композиторов республики Казахстан / авт.-сост. И. Генералова. Алматы, 1995. 126 с.
12. Обсуждение итогов декады в Союзе композиторов СССР. 25 декабря 1958 года // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 / сост. В. Горский, Н. Ровенский. Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. С. 53–56.
13. Эльяш Н. Казахский балет // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958 / сост. В. Горский, Н. Ровенский. Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. С. 37–42.
14. Леонов Б. На спектаклях казахского театра // Советская музыка. 1959. № 2. С. 62–67.
15. Ауэзов М.О. В цветущем саду // Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. Декабрь 1958. Алма-Ата : Казгослитиздат, 1961. С. 12–13.
16. Аюханов Б.Г. Мой балет. Алма-Ата : Өнер, 1988. 200 с.
17. Жумасеитова Г. Страницы казахского балета. Астана : Елорда, 2001. 144 с.
18. Жумасеитова Г. Хореография Казахстана. Период независимости. Алматы : Жибек жолы, 2010. 220 с.
19. Долинская Е. Триумфальный успех казахского балета [Электронный ресурс] // Казахстанская правда. 2015. 11 декабря. URL: <http://www.kazpravda.kz/fresh/view/triumfalnii-uspeh-kazahskogo-baleta> (дата обращения: 03.10.2015).

Список источников

1. Абилов Д.Т. История казахского танца : учеб. пособ. Алматы : Санат, 1997. 160 с.
2. Бакаева И.А. Балетные сцены в опере : монография. Астана : АФ АО «НЦ НТИ», 2011. 200 с.

D.M. MOSIYENKO

MAIN TENDENCIES OF THE KAZAKH BALLET DEVELOPMENT

Created in the 1930s, the musical theater has become an important organic component of the Kazakh culture. The opera is of high-priority in this theatre; it has repeatedly become the subject of study for scientists. However, the historical way of the Kazakh ballet should not be ignored either. In the context of its historical functioning, this genre has not yet attracted the attention of musicologists.

The article defines the main trends of development of the Kazakh ballet. It includes both published works of balletologists and choreographers (L.P. Sarynova, G.T. Zhumaseitova, D.T. Abirov, B.G. Ayukhanov) and unpublished material from the archives of Kazakhstan and Russia.

This study comes to conclusion that the absence of a widespread dance culture in Kazakhstan has impacted on the genre's development, and, though the choreographers' search has been really various, the national ballet is still in permanent crisis. Despite the success of the premiere performances, none of the ballets has ever stayed in the theater's repertoire. The most significant dance scenes created by the national choreography for the theater are those in the operas "Kyz-Zhibek" (E.G. Brusilovskiy), "Birzhan and Sara" (M.T. Tulebaev) and "Abay" (A.K. Zhubanov and L.A. Khamidi), highly appreciated by critics during the First and Second Ten-Day Festivals of the Kazakh Art and Literature in Moscow.

Key words: the Kazakh ballet, premiere, performance, archival documents.

Citation: Mosiyenko D.M. Main Tendencies of the Kazakh Ballet Development, *Observatory of Culture*, 2016, vol. 1, no. 2, pp. 248–255.

About author

Dina Maratovna Mosiyenko,

Gnessin Russian Academy of Music,
Post-Graduate Student

30 Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia

Kazakh National University of Arts,
Department of Musicology, Lecturer

50 Tauelsyzdyk Av.,

Astana, 010000, the Republic of Kazakhstan

e-mail: dinamosienko@mail.ru

References

1. Abirov D.T. *Istoriya kazahskogo tantsa* [The history of the Kazakh dance]. Almaty, Sanat Publ., 1997, 160 p.
2. Bakaeva I.A. *Baletnie stseny v opere* [Ballet scene in the opera]. Astana, NTs NTI Publ., 2011, 200 p.
3. Muhambetova A. [Genesis and evolution of the Kazakh kuy (types of software)], *Kazahskaya traditsionnaya muzika i XX vek* [Kazakh traditional music and the 20-th century]. Almaty, Dayk-Press, 2002, pp. 119–152.
4. Brusilovskiy E. Pyat tetradey. Vospominaniya [Five copy-books. Memories], *Prostor* [Scope], 1997, no. 9, pp. 50–75.
5. Sarynova L.P. *Baletnoe iskusstvo Kazahstana* [Ballet Art of Kazakhstan]. Alma-Ata, Nauka KazSSR Publ., 1976, 176 p.
6. Varshavsky L. Shara Diyarova K. (ed.) *Shara*. Almaty, Oner Publ., 2005, pp. 56–60.
7. *Central State Archive of the Republic of Kazakhstan*, coll. 1841, aids 1, fol. 1, 229 p.
8. *Russian State Archive of Literature and Art*, coll. 962, aids 11, fol. 511, 6 p.
9. Tarakanov M. (ed.) *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki* [The history of modern Russian music]. Moscow, Muzyka Publ., 1999, 477 p.
10. *Central State Archive of the Republic of Kazakhstan*, coll. 1841, aids 1, fol. 224, 106 p.
11. Generalova I. (ed.) *Libretto opernykh i baletnykh spektaklei kompozitorov respubliki Kazakhstan* [Libretto opera and ballet performances of composers of Kazakhstan]. Almaty, 1995, 126 p.
12. Gorsky V., Rovenskiy N. (ed.) [Discussion of the results of decades in the Union of Soviet Composers. December 25, 1958], *Desyat nezabyvaemykh dney. Dekada kazahskogo iskusstva i literatury v Moskve. Dekabr 1958* [Ten unforgettable days. A decade of Kazakh art and literature in Moscow. December 1958]. Alma-Ata, Kazgoslitizdat, 1961, pp. 53–56.
13. Elyash N. *Kazahskiy balet* [Kazakh ballet], *Desyat nezabyvaemykh dney. Dekada kazahskogo iskusstva i literatury v Moskve. Dekabr 1958* [Ten unforgettable days. A decade of Kazakh art and literature in Moscow. December 1958]. Alma-Ata, Kazgoslitizdat [Kazgoslitizdat], 1961, pp. 37–42.
14. Leonov B. [On the Kazakh theater performances], *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 1959, no. 2, pp. 62–67.
15. Auezov M.O. V tsvetushchem sadu [In the lush garden], *Desyat nezabyvaemykh dney. Dekada kazahskogo iskusstva i literatury v Moskve. Dekabr 1958* [Ten unforgettable days. A decade of Kazakh art and literature in Moscow. December 1958]. Alma-Ata, Kazgoslitizdat, 1961, pp. 12–13.
16. Ayukhanov B.G. *Moy balet* [My ballet]. Alma-Ata, Oner Publ., 1988, 200 p.
17. Zhumaseitova G. *Stranitsy kazahskogo baleta* [Pages of Kazakh ballet]. Astana, Elorda Publ., 2001, 144 p.
18. Zhumaseitova G. *Horeografiya Kazahstana. Period nezavisimosti* [Choreography of Kazakhstan. The period of independence]. Almaty, Jibek joly Publ., 2010, 220 p.
19. Dolinskaya E. [The triumphal success of the Kazakh ballet], *Kazhstanskaya Pravda*, 11.12.2015. Available at: <http://www.kazpravda.kz/fresh/view/triumfalnii-uspeh-kazahskogo-baleta> (accessed 03.10.2015).

ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется по электронной почте на адрес **observatoria@rsl.ru** в формате Microsoft Word.

Весь текст набирается шрифтом Times New Roman Cyr, кеглем 12 pt, с полуторным междустрочным интервалом. Объем статьи — от 18 до 30 тысяч знаков с пробелами (с учетом реферата, ключевых слов, примечаний, списка источников).

СТРУКТУРА ТЕКСТА:

Сведения об авторе/авторах — имя, отчество, фамилия, место работы (в именительном падеже), подразделение, должность, ученая степень, ученое звание, адрес электронной почты, почтовый адрес организации, — размещаются перед названием статьи в указанной выше последовательности.

Индексы УДК и ББК, раскрывающие тематическое содержание статьи.

Название статьи.

Реферат — краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем — 100—200 слов. Размещается после названия статьи.

Ключевые слова по содержанию статьи (8—10 слов) размещаются после реферата.

Основной текст статьи желательно разбить на подразделы (с подзаголовками).

Список источников оформляется в соответствии с принятыми стандартами (ГОСТ 7.0.5-2008), выносится в конец статьи. Источники даются в порядке упоминания в статье. Отсылки к списку в основном тексте даются в квадратных скобках [номер источника в списке, страница]. При оформлении списка источников автоматическая нумерация текстового редактора не используется.

Примечания нумеруются арабскими цифрами, оформляются как сноски в конце статьи. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

Подписуточные подписи оформляются по схеме: название/номер файла иллюстрации — пояснения к ней (что/кто изображен, где; для изображений обложек книг и их содержимого — библиографическое описание; и т. п.). Имена файлов в списке должны соответствовать названиям/номерам предоставляемых фотоматериалов.

Иллюстративные материалы предоставляются в электронной форме отдельными файлами в форматах TIFF/JPG разрешением не менее 400 dpi, не допускается предоставление иллюстраций, импортированных в Microsoft Word, а также их ксерокопий.

Материалы на английском языке — информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) — в отдельном файле MS Word по электронной почте. Журнал также публикует список источников на английском языке (и/или в транслитерации) в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала или направляются по запросу автора.

Предоставляя свои статьи в журнал, авторы гарантируют, что они обладают исключительными правами на передаваемый для публикации материал, который является их оригинальным, нигде ранее не публиковавшимся произведением. Правовые вопросы, связанные с публикацией в журнале, включая обязательства сторон (автора и издателя), регулируются на основе Публичной оферты и подписанного автором Акцепта.

Полная версия Требований опубликована на сайте журнала: <http://observatoria.rsl.ru/ru/s3/s17/s364/treb/>

Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.

Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории. Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

ул. Воздвиженка, 3/5, 1 подъезд.

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

ул. Воздвиженка, д. 1 (вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: **+7 (499) 557-04-70, доб. 10-64**

e-mail: **bvdogovor@rsl.ru**

ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141.

◆ Подписку на журнал можно оформить через любое подписное агентство, работающее в Вашем регионе.

В ЦИФРОВОЙ ФОРМЕ

Платная полнотекстовая версия журнала «Обсерватория культуры» (в цифровой форме) доступна на сайтах агентств-распространителей. У некоторых есть возможность не только подписки, но и приобретения и последующего скачивания отдельных номеров журналов или статей:

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <http://ebiblioteka.ru/browse/publication/32347>

◆ Агентство «Книга-Сервис»: «Пресса по подписке» <http://www.akc.ru/rucont/itm/279322/>

◆ Национальный цифровой ресурс Руконт <http://rucont.ru/efd/279322>

Редакция журнала ОТДЕЛ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Главный редактор

Никонова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

**Заместитель главного редактора —
ответственный секретарь**

Шибанова Екатерина Александровна

**Заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Михайлова Т.М.,
Рыжкова Н.О., Солдаткина О.П.,
Старых М.Д.

Художественный редактор

Меланьин И.И.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.

Начальник отдела предпечатной подготовки Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Набор: Медведева М.А., Подоляк Н.В.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Дедова Н.В.,
Коршунова Г.В., Макаров А.Н.

Индексирование статей
Адаменко А.С.

Перевод и транслитерация:

Зуев А.Е., Руденко Д.В.

Маркетинг и реклама: Амелина М.Н.,
Кувшинова А.О.

Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий
ул. Воздвиженка, д. 3/5,
Москва, 119019, Россия
тел./факс: +7(495)695-94-82
e-mail: observatoria@rsl.ru
<http://observatoria.rsl.ru>

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации

ПИ № 77С16687 от 10 ноября 2003 г.
Издается с 2004 г.

Учредитель и издатель

ФГБУ «Российская государственная библиотека»

Подписано в печать 15.04.2016

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 500 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакция не всегда разделяет мнения авторов статей и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Все права защищены, перепечатка статей (полная или частичная) допускается при условии письменного разрешения редакции.

ISSN 2072-3156

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 1

2/2016

OBSERVATORY
OF CULTURE

РОССИЙСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА

