

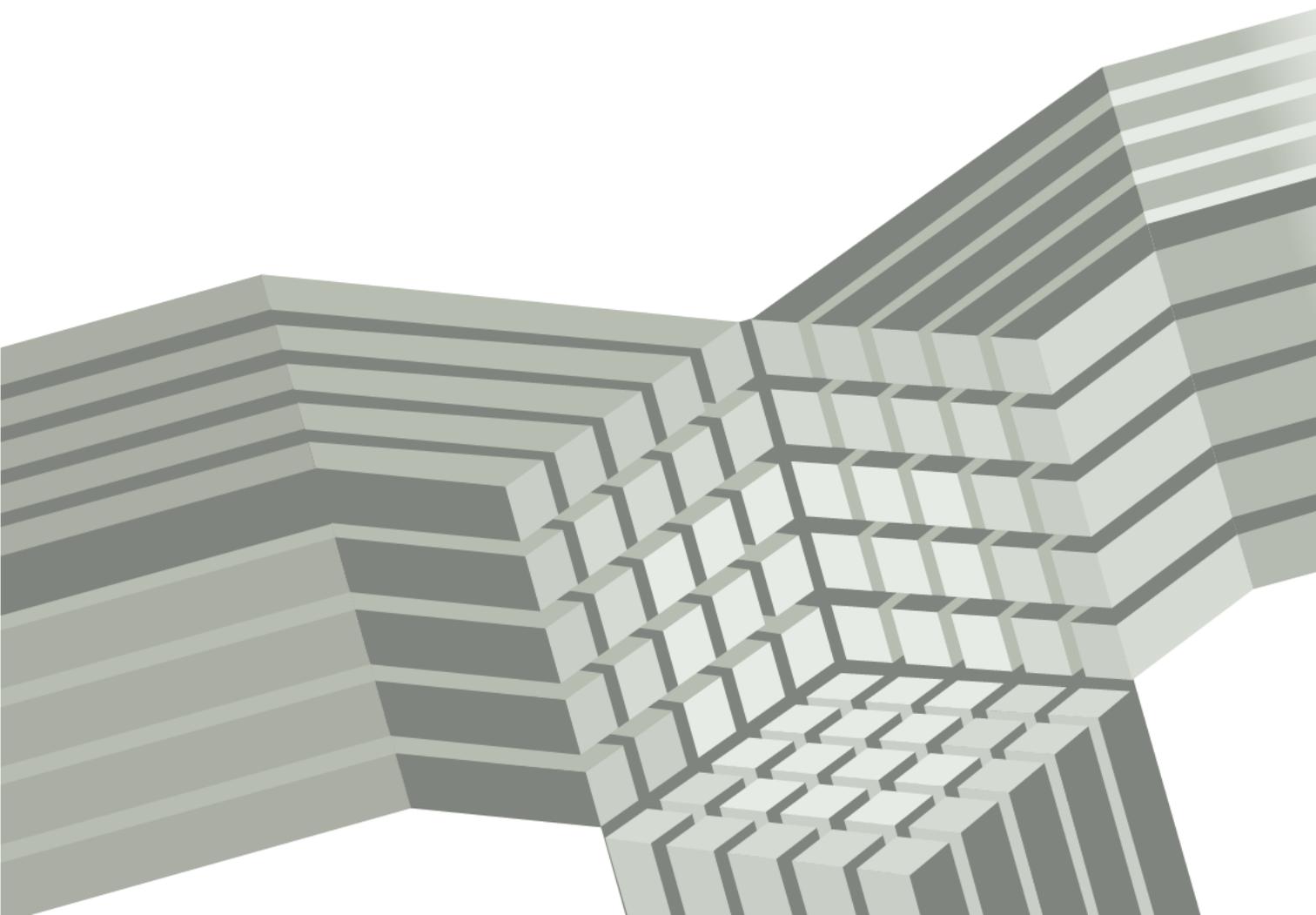
ISSN 2072-3156

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

2/2017

OBSERVATORY  
OF CULTURE



**РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА**

Отдел периодических изданий  
Российской государственной библиотеки

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор

**Шибяева Екатерина Александровна**,  
заместитель главного редактора —  
ответственный секретарь

**Гаджиева Анна Аркадьевна**,  
заместитель заведующей отделом  
периодических изданий — заместитель  
главного редактора

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Федоров Виктор Васильевич**,  
председатель Редакционного совета, кан-  
дидат 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, Госу-  
дарственный институт искусствознания  
(Москва)

**Егоров Владимир Константинович**,  
доктор философских наук, кандидат  
исторических наук, профессор, заслу-  
женный деятель науки Российской Феде-  
рации, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва)

**Зверева Галина Ивановна**,  
доктор исторических наук, профессор,  
Российский государственный гуманитар-  
ный университет (Москва)

**Любимов Борис Николаевич**,  
кандидат искусствоведения, заслужен-  
ный деятель искусств Российской Феде-  
рации, профессор, Высшее театральное  
училище (институт) им. М.С. Щепкина  
(Москва)

**Никонорова Екатерина Васильевна**,  
главный редактор, доктор философских  
наук, профессор, Российская государст-  
венная библиотека (Москва)

**Разлогов Кирилл Эмильевич**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Всероссийский государственный универ-  
ситет кинематографии им. С.А. Герасимо-  
ва (Москва)

**Рубинштейн Александр Яковлевич**,  
доктор философских наук, кандидат эко-  
номических наук, профессор, заслужен-  
ный деятель науки Российской Федера-  
ции, 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, Эдин-  
бургский университет (Великобритания)

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

**Сиповская Наталия Владимировна**,  
доктор искусствоведения, Государствен-  
ный институт искусствознания (Москва)

**Фёрингер Маргарет**,  
PhD по истории искусств, Центр лите-  
ратурных и культурных исследований  
(Берлин, Германия)

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

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

**Хромов Олег Ростиславович**,  
доктор искусствоведения,  
действительный член Российской  
академии художеств, Московский  
государственный академический художе-  
ственный институт им. В.И. Сурикова  
(Москва)

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

**НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ НОМЕРА**

**Шлыкова Ольга Владимировна**,  
доктор культурологии, профессор,  
Арктический государственный институт  
культуры и искусств (Москва, Якутск)

**АДРЕС РЕДАКЦИИ:**

Отдел периодических изданий  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия  
тел.: +7 (499) 557-04-70  
доб. 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
http://observatoria.rsl.ru

**EDITORIAL BOARD**

**Editor in Chief**

Ekaterina V. Nikonorova,  
Doctor of Philosophical Sciences

**Deputy Editors in Chief**

Ekaterina A. Shibaeva  
Anna A. Gadzhieva

**EDITORIAL COUNCIL**

Victor V. Fedorov (Moscow)  
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)  
Evgeny V. Dukov (Moscow)  
Vladimir K. Egorov (Moscow)  
Galina I. Zvereva (Moscow)  
Boris N. Lyubimov (Moscow)  
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)  
Kirill E. Razlogov (Moscow)  
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)  
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)  
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)  
Aleksandr Yu. Samarina (Moscow)  
Natalia V. Sipovaly (Moscow)  
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)  
Andrei Ya. Flier (Moscow)  
Olga N. Astafieva (Moscow)  
Oleg R. Khromov (Moscow)  
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

**SCIENTIFIC CONSULTANT  
OF THE ISSUE**

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

**Certificate of the mass information media  
registration**

ПИ № 77-16687, date 10.11.2003  
Published since 2004

**Founder and Publisher**

Russian State Library

**Address**

Journal Publishing Department  
Vozdvizhenka St., 3/5  
Moscow, 119019, Russia  
tel.: +7 (499) 557-04-70, ext 11-75  
e-mail: observatoria@rsl.ru  
http://observatoria.rsl.ru/en/

ISSN 2072 - 3156

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 14

2/2017

OBSERVATORY  
OF CULTURE

**Ж**урнал издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2017 год является 14-м годом выхода издания, что отражается в номере тома.

«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. входит 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» Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации.

Включен в Российский индекс научного цитирования и публикует в открытом доступе метадаанные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

The Observatory of Culture has been published by the Russian State Library since 2004. In 2016, the journal started to be issued in volumes with continuous page numbering. The 2017 is the 14th year of the journal's publishing, which is indicated in the number of volume.

The Editorial Staff accepts only original research papers and other research materials on culture and arts, which have never been published elsewhere and comply with the main subject sections. The main researching areas of the journal are:

- ◆ Philosophical Science;
- ◆ Art Studies;
- ◆ Cultural Science.

For more information, see the official site of the Journal:  
<http://observatoria.rsl.ru/en/>

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫТОМ 14  
2/2017 OBSERVATORY  
OF CULTURE

## КОНТЕКСТ

- Севостьянов Д.А., Гайнанова А.Р.**  
Символическая природа ценностей .....132

## КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Политов А.В.** Хронотоп отечественной  
городской культуры второй половины  
XX века .....140
- Ушкарев А.А.** Типология досугового  
поведения .....148
- Культурная политика*
- Карцева Е.А.** Современное искусство  
в контексте государственной культурной  
политики. Опыт Китая и России .....157
- Управление в сфере культуры,  
образования и науки.  
Магистерская программа РАНХиГС..... 167

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Журкова Д.А.** Песни о вещной любви:  
аура потребления в современной российской  
поп-музыке.....168
- Антипова Ю.В.** Этнический компонент  
в российской массовой музыке.....177
- VI Всероссийский смотр-конкурс библиотек  
на лучшее электронное издание по культуре  
и искусству .....183

## НАСЛЕДИЕ

- Квашнин К.А.** Музыкальное интонирование  
на духовых инструментах  
в эпоху Античности.....184

- Чубаков А.В.** Традиции копирования  
в Императорской академии художеств.....192

## ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Максимова А.Е.** Русский сюжет в балетном  
творчестве Катерино Кавоса .....198
- Филиппова А.А.** Творчество художника  
А.И. Шарлеманя .....208
- Глобалистика – 2017 .....217

## КАФЕДРА

- Ходанович М.А.** Наука о культуре в структуре  
Библиотечно-библиографической  
классификации .....218

## ORBIS LITTERARUM

- Бабичева М.Е.** Книжная серия  
«Воспоминания соловецких узников»  
как феномен отечественной  
мемуаристики ..... 224

## СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Жущиховская И.С.** Традиции прошлого  
в современном гончарстве Японии .....232
- Кузюрин Е.М.** Архитектура Народной Польши  
как отражение политических идей.....240
- Флорковская А.К.** Наследие Серебряного века  
в творчестве представителей секции живописи  
московского горкома графиков  
(1970–1980-е гг.)..... 247
- МГАХИ им. В.И. Сурикова приглашает  
абитуриентов .....253

*К сведению авторов*

- Этика научных публикаций в журнале  
«Обсерватория культуры» .....254
- Требования к информации и статьям,  
предоставляемым для публикации в журнале  
«Обсерватория культуры» .....256

OBSERVATORY  
of CULTURE

VOL. 14

2/2017

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ

## CONTEXT

- Sevostyanov D.A., Gainanova A.R.** The Symbolic Nature of Values.....132

## CULTURAL REALITY

- Politov A.V.** Chronotope of the National Urban Culture of the Second Half of the 20th Century .....140
- Ushkarev A.A.** Typology of Leisure Behavior .....148
- Cultural Policy**
- Kartseva E.A.** Contemporary Art in the Context of State Cultural Policy. The Russian and Chinese Experience .....157
- Administration in the Sphere of Culture, Education and Science. The RANEPА Master Program .....167

IN SPACE OF ART  
AND CULTURAL LIFE

- Zhurkova D.A.** Songs about Material Love: the Aura of Consumption in the Modern Russian Pop Music.....168
- Antipova Yu.V.** The Ethnic Component in the Russian Mass Music .....177
- The 6th All-Russian Contest of Libraries for Best Electronic Publication on Culture and Arts .....183

## HERITAGE

- Kvashnin K.A.** Musical Intonation on Wind Instruments in Antiquity.....184

- Chubakov A.V.** Traditions of Copying in the Imperial Academy of Arts .....192

## NAMES. PORTRAITS

- Maksimova A.E.** The Russian Subject in the Ballet Works of Catterino Cavos .....198
- Filippova A.A.** Creative Activity of Adolf Charlemagne .....208
- Globalistics – 2017 .....217

## CURRICULUM

- Khodanovich M.A.** The Science of Culture in the Structure of Library-Bibliographical Classification .....218

## ORBIS LITTERARUM

- Babicheva M.E.** The Book Series “Memories of Solovki Prisoners” as a Phenomenon of the Russian Memoiristics .....224

## JOINT OF TIME

- Zhushchikhovskaya I.S.** The Traditions of the Past in the Contemporary Pottery of Japan.....232
- Kuzyurina E.M.** Architecture of the Polish People’s Republic as a Reflection of Political Ideas.....240
- Florkovskaya A.K.** Legacy of the Silver Age in the Artistic Works of the Painting Section of the Moscow City Committee of Graphic Artists (1970s–1980s) .....247
- V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute invites students.....253

*Information for Authors*

- Publication Ethics of “Observatory of Culture” Journal.....254
- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in “Observatory of Culture” Journal.....256



От того, каким образом мы определимся с нашей структурой ценностей, зависит характер дальнейшего человеческого развития. Человечество переживает период существования, в котором противоречия между технологическими достижениями и архаизмами социальной организации общества чрезвычайно обострились. Требования к адекватному формированию модели желаемого будущего многократно возросли. Представления о сути ценностей важны теперь, как никогда прежде. Для того чтобы определиться с этой сутью, требуется как анализ текущего положения дел в данной области, так и весьма глубокие ретроспекции.

Начнем, по традиции, со словарных определений; по ним можно получить представление о том, какую проработку получило в обозримом прошлом понятие «ценность». Так, в знаменитом словаре В.И. Даля слово «ценность» еще не встречается вовсе. Словарь русского языка С.И. Ожегова трактует «ценность» просто как «ценный предмет, явление» [1, с. 809]. Толковый словарь русского языка Д.Н. Ушакова представляет ценность как «явление, предмет, имеющий то или иное значение, важный, существенный в каком-нибудь отношении» [2, с. 747–748]. Философский энциклопедический словарь (1989) трактует понятие ценности достаточно подробно; в нем подразделяются предметные ценности и субъектные ценности [3, с. 732–733]. Согласно определению, приведенному в Новейшем философском словаре под редакцией А.А. Грицанова (1998), термин «ценность» применяется для указания на человеческое, социальное и культурное значение определенных объектов и явлений, отсылающий к миру должного, целевого, смысловому основанию, Абсолюту [4]. Наконец, Философский словарь под редакцией А.А. Ивина (2004) представляет ценность как отношение между субъективным представлением о том, каким должен быть тот или иной объект, и самим этим объектом (т. е. отображение позиции должностования). Согласно этой концепции, объект считается хорошим (позитивно ценным) тогда, когда он соответствует предъявляемым к нему требованиям, т. е. является таким, каким он и должен быть. Негативно ценным (плохим) становится объект, который этим требованиям не соответствует [5].

На основании того, что уже написано и сказано о ценностях, возникают два вопроса, которые, хотя они и тесно связаны один с другим, надлежит разрешить порознь:

1. Какова сущность философского понятия ценности как целостного явления?

2. Какова структура ценностей, исходя из их множественного (многокомпонентного) характера?

Первоначально обратимся к сущности ценностей.

По представлению видного отечественного философа М.С. Кагана, основа философского понятия

«ценность» лежит в субъект-объектных отношениях, и потому, например, гедонистическое понимание ценности (как результат чувственного контакта с предметами окружающего мира) не может считаться удовлетворительным: выступая в гедонистическом качестве, человек представляет собой объект, а не субъект (например, объект манипуляций), и его связи с природой, окружающим миром становятся объект-объектными [6]. И так, понятие ценности неотделимо от деятельности субъекта, от осмысления им реальности, т. е. от процессов мышления. Данный посыл заставляет нас попытаться раскрыть глубинную, сущностную связь между ценностями и мышлением, а также обратиться к проблеме возникновения ценностей в историческом (а вернее — в доисторическом) контексте.

Если само существование ценностей, как утверждал М.С. Каган, предполагает наличие осмысления (а следовательно, и самой способности мыслить), то верно ли обратное? Предполагает ли наличие мышления также и возможность оперировать с ценностями? Очевидно, это так, ибо у ценностного сознания и у мышления общие онтологические корни.

Мышление прежде всего предполагает операции с символами. Но что есть символ? Символ — это объект, наделенный некоторым особым смыслом, не тождественный сам себе, а служащий указанием на нечто иное (и — в познавательном отношении — большее, более значимое), нежели он сам [7–10]. Любой другой объект не является чем-то иным или большим, нежели он сам, и потому его рассмотрение не выходит за рамки той наличной ситуации, в которой данный объект пребывает, встречается нам в своем натуральном виде. Символ же приобретает способность *обозначать*, нести в себе означаемое, и потому его действие рамками наличной ситуации уже не ограничивается. Шаг от действий в наличной ситуации к операциям вне ее, собственно говоря, и знаменует собой появление человеческого мышления. Обозначение есть корень мышления. Но *обозначать* не значит *быть знаком*, и поэтому важно понимать различие между этими двумя понятиями.

Символ не тождественен знаку. В отличие от знака, он *не только* обладает функцией обозначения; ему присуще собственное, самостоятельное бытие, даже и вне контекста обозначений. Так, медведь является символом Летних Олимпийских игр в Москве (1980), а также Зимних Олимпийских игр в Сочи (2014), партии «Единая Россия», Ярославля и Берлина, Пермского края и др. Однако, кроме всего этого, медведь — это также просто животное. Если символ перестанет что-либо обозначать, он все равно сохранит свое первоначальное, предметное бытие. В противоположность символу, *знак*, у которого отобрано означаемое, пуст и бесплоден; он абсолютно бесполезен и никому не нужен. Например, буква есть знак; буква, не обозначающая

никакого звука — просто ни на что не годная закорючка на бумаге. Но может ли буква стать символом? Может: для этого, помимо обозначения звука, она должна приобрести некий дополнительный, особый смысл. Так, многие физические величины, подобно химическим элементам, обозначаются отдельными буквами — и тут они уже символы, а не знаки. Знак представляет собой превращенную форму символа. Нас окружают теперь и символы (в своем первоначальном смысле), и знаки — выхолощенные, упрощенные символы, для целей «чистого» обозначения, однако намного более удобные. Таким образом, в символе сочетаются (и в то же время независимо сосуществуют) исходное бытие объекта и обозначаемая им иная сущность. Впрочем, это не единственное возможное толкование отношений знаков и символов; согласно некоторым бытующим представлениям, знак, напротив, старше символа и сам послужил для него основой.

Сама возможность мыслить в собственном смысле этого слова, оперировать не наличными образами, а понятиями, выходящими в своей представленности за рамки наличной ситуации, связана с символическим характером *слов*. В мире, состоящем из бесчисленного количества всевозможных, природных и искусственных объектов мы ориентируемся при помощи достаточно большого, но все же ограниченного перечня слов и понятий. Данное противоречие разрешается просто: словесное обозначение получает лишь тот объект, который имеет какое-либо реальное значение для нас — а мы помним, что символ и есть объект, наделенный особым значением.

Что общего имеют между собой понятия «символ» и «ценность»? И в том, и в другом случае мы имеем дело с некоторым объектом, наделенным особым значением. Изначально любой объект, наделенный особым значением (т. е. представляющий собой *символ*) наделялся и особым *обозначением*, т. е. словом, и тем самым выделялся из первобытного хаоса окружающих предметов и явлений. Расхождение понятий «ценность» и «символ» произошло позднее, когда среди тогда уже огромного количества обособленных предметов, вещей и явлений следовало выделить не просто значимые, а *особо значимые*. Произошел переход от констатации наличия особого значения к выделению особой значимости как измеримого свойства: отныне значимость могла быть большей или меньшей.

А раз значимость может быть большей или меньшей, она может стать и *наибольшей*, превышающей все иные значимости, ни с чем не сравнимой, абсолютной. Таким образом, наряду с понятием «ценность» возникает понятие «священное», которое также подразумевает некоторое особое свойство рассматриваемого объекта. Это привносит в земное бытие данного объекта некий не просто особый,

но высший смысл, впервые реализованный в форме первобытного анимизма. Таким образом, и «священное», наряду с понятием ценности, имеет общие корни с символическими операциями, как с первоосновой мыслительной способности человека. Отсюда видно, что способность к мышлению в своем развитии неизбежно порождает тему сверхъестественного, божественного, откуда возникает первооснова всех религий — то, что Э.Б. Тайлер обозначал как «минимум религии» [11]. Божественна сама мысль, ибо в ней коренится исток всякой особенной значимости, а следовательно, и всякой святости. Это находит косвенное подтверждение в распространении религиозных верований; как известно, безрелигиозных народов, народов-атеистов не существует вовсе.

Здесь следует сделать важное замечание. Священное, будучи *абсолютно* ценным, выходит тем самым за рамки всякой количественной измеримости и изменчивости. Священное не может стать «более священным» или «менее священным». Оно может быть только целиком упразднено — либо тогда, когда отрицается какой-либо вариант священного, а на его место воздвигается новая святость — либо при попытке совершенно упразднить саму идею святости, что, пока мы остаемся мыслящими существами, невыполнимо в принципе.

Появление самой способности к символическим операциям не означало еще, конечно, единовременного появления всех наличных символов. Символическое мышление развивалось сравнительно медленно, по мере того как смысловое пространство вокруг человека насыщалось символами. Из нерасчлененного потока ощущений постепенно выделялись, вычленились особо значимые объекты, что сопровождалось появлением множества «очагов кристаллизации» смыслов. Эти «очаги кристаллизации» были, по всей видимости, относительно автономны, возникали в течение протяженного времени, и лишь позднее сплетались в единую ткань языка; вероятно, поэтому языки народов относительно примитивных морфологически гораздо сложнее, чем языки так называемых цивилизованных народов.

Известно, что первобытному человеку было свойственно синкретическое мышление, недоступное уже современным людям, привыкшим мыслить аналитически. Термин «синкретизм» означает состояние первоначальной слитности, нерасчлененности смыслов на ранней стадии развития. Однако ввиду того, что возникновение отдельных символических конструкций не было одновременным, совершенной, полной и всеобъемлющей формы первобытного синкретизма, видимо, не существовало никогда.

Первобытный синкретизм проявлялся, в частности, в первоначальном смысловом единстве символа (знака), ценности и священного. Еще для древнего грека наличие божеств не было чем-то отдельным

от реальности; обособление и позднее раздельное рассмотрение и изучение символов, ценностей и священного появилось позднее. Но в целом ценность есть переработанный, достигший определенной степени конкретности символ, и потому само существование ценностей неотделимо от мышления и сознания человека. В цепочке понятий «символ (знак) — ценность — священное» несомненно просматриваются иерархические отношения: эти понятия различаются и по степени значимости, и по уровню конкретности, и по ряду других признаков (это пригодится нам в дальнейшем).

Обратимся ко второму интересующему нас вопросу — структуре ценностей. В работах психологов и философов ценности рассматриваются в качестве понятия, содержащего ряд структурных подразделений. Внутри понятия «ценность», таким образом, выявляется собственная иерархическая система. Д.А. Леонтьев писал о трех формах существования ценностей, переходящих одна в другую: во-первых, это общественные идеалы как обобщенные представления о совершенстве в различных жизненных сферах; во-вторых, это материальное (предметное) воплощение таких представлений в поступках (деяниях) и произведениях конкретных людей; в-третьих, ценности в мотивационных структурах личности [12].

Л.Б. Эрштейн обозначает понятие ценности, как существующее в трех ипостасях:

1) ценность как значимость (как обозначение большей или меньшей значимости (цены) элементов реальности);

2) ценность как выбор цели, представление о желаемом;

3) ценность как понятие, характеризующееся набором определенных свойств (немногочисленность, системность, социальная природа ценностей, а также их влияние практически на все значимые социальные феномены) [13].

Этот же автор отмечает, что, во-первых, человек проявляет ценностное отношение практически ко всем явлениям реальности (отсюда — свойство всеохватности ценностей); во-вторых, ценности всегда принадлежат кому-то и потому всегда субъективны; в-третьих, ценности измеримы; в-четвертых, они изменчивы. Сам же автор сводит ценности к тем или иным формам запретов на определенное действие либо, наоборот, бездействие (к чему также предстоит вернуться позднее).

Если рассматривать ценности как субъектные и предметные, то необходимо признать за ценностями еще одно свойство: они всегда социальные. Ценности признаются (или отвергаются) обществом и тем самым являют собой общественное явление. Социальное качество ценностей прямо связано и с их описанным выше происхождением; язык, ставший порождением способности к символиче-

ским операциям, не только инструмент мышления, но всегда равным образом и инструмент общения, и он ни в какой мере не является лишь индивидуальным достоянием говорящего и мыслящего субъекта. Ценность, происходящая из этой же способности, также социальна по своей сути.

Социальная роль ценностей реализуется и в связях между поколениями, в обучении и воспитании. Исторически это приобретало разные формы. М. Мид, проанализировав культурное развитие человечества в контексте сохранения или создания нового, выделила три вида культур: постфигуративную, основанную на том, что подрастающее поколение перенимает опыт у старших; кофигуративную, где и дети и взрослые учатся не только у старших, но и у сверстников; префигуративную, в которой не только дети учатся у родителей, но и родителям приходится учиться у своих детей [14].

Итак, будучи измеримы и, следовательно, сравнимы друг с другом, отдельные ценности образуют иерархию. Для каждого субъекта (и в каждой совокупности субъектов, в каждом обществе) есть более и менее значимые ценности. Кроме индивидуальной (личной, или, если угодно, субъектной) значимости, ценности имеют значимость общественную, которая способствует сохранению общественных отношений (либо, напротив, направлена на разрушение общественных отношений и атомизацию общества). Кроме того, ценности могут быть представлены в различных сферах жизни человека: в профессиональной, семейной, общественной, в сфере обучения и образования, в сфере увлечений, и это создает еще одно основание для их иерархического соподчинения. Наконец, принадлежность ценностей к социальной категории «отцов» или «детей», как это показано в концепции М. Мид, также позволяет говорить об иерархических отношениях.

Всякая иерархия строится на основании некоторых организационных принципов, определяющих, почему ее элементы занимают именно это положение в данной системе. Если все эти принципы действуют в одном направлении, то в иерархии сохраняется изначальная, упорядоченная форма отношений (т. е. отношения ордера). Но в некоторых случаях один организационный принцип начинает противоречить другому; тогда некоторый элемент, будучи в подчиненном положении согласно одному организационному принципу, оказался бы на ведущей, главенствующей позиции благодаря другому такому принципу. Это состояние представляет собой инверсию в иерархической системе; наличие и распространение подобных инверсий свидетельствует о том, что данная система находится на пороге распада либо существенной трансформации.

Так, применительно к вышесказанному, один организационный принцип (конституциональный, т. е. обеспечивающий сохранение всех необходимых

для существования общества установлений) позволяет помещать выше те ценности, которые способствуют сохранению и развитию общественных отношений. Но другой принцип (мажоритарный, т. е. показывающий, каких ценностей придерживается большинство) может действовать и в противоположном направлении, если наибольшее распространение приобрели, например, ценности гедонистические, связанные с сугубо личным наслаждением и потребительством. Применительно к социальному характеру ценностей, в этом нет противоречия: социальная значимость ценностей вполне может проявляться и в их антисоциальной направленности [15]. В результате инверсии, когда целостность общества поддерживают одни ценности, а большинством этого общества разделяются ценности другие, обществу угрожает атомизация, аномия, распад. Эти антисоциальные ценности еще и постольку являются ценностями низшего порядка, поскольку, как указывал М.С. Каган, возвращают человека к объект-объектным отношениям. Но несмотря на это, они не могут быть изъяты из ценностной иерархии и рассматриваться вне ее.

Представленные выше элементы — символ, с одной стороны, и священное — с другой, образующие наряду с ценностями единую, целостную систему, также создают тем самым иерархические отношения. Эта иерархия, по отношению к ценностям, образует своего рода метасистему (систему высшего порядка).

Для того чтобы вполне оценить целесообразность анализа инверсивных отношений в ценностной иерархии, следует для сравнения рассмотреть принятые в настоящее время классификационные подходы к ценностям. Согласно взглядам М. Рокича, ценности могут быть подразделены на терминальные и инструментальные [16]. Инструментальные ценности важны «для чего-то», а терминальные ценности важны сами по себе. Но не всегда ясно, какие ценности могут считаться терминальными, какие — инструментальными. Так, ценность «здоровье» в трактовке М. Рокича — терминальная. Многие люди, в особенности — медики, называют здоровье высшей ценностью. Но представим себе ситуацию, в которой оказались легендарные 28 панфиловцев под Москвой. Могли кто-то из них заявить, что для него здоровье — это и есть наивысшая, главная ценность? Вероятно, такой воин был бы воспринят окружающими как трус и дезертир. Высшей, терминальной ценностью для этих людей было Отечество. Здоровье тоже являлось для них ценностью, но как раз инструментальной: его надлежало содержать в порядке, как и свое оружие, чтобы оно не подвело в решающий момент боя. Таким образом, деление ценностей на терминальные и инструментальные технически удобно, но абсолютным и окончательным оно не является. Эта относительность терминального или инструментального ха-

рактера ценностей заставляет нас вновь обратиться к инверсивным отношениям в ценностной иерархии.

Запретная теория ценностей, представленная в упомянутой ранее работе Л.Б. Эрштейна [13], представляет ценности как систему запретов на определенные действия или на какое-либо бездействие. Безусловно, наличие культурных запретов представляет собой важнейший аспект ценностного отношения к миру. Но на одних только отрицаниях и запретах реальную систему ценностей выстроить невозможно. Сугубо отрицательные установления составляют лишь одно «плечо» ценностного сознания; необходимо и другое, содержащее не отрицание, а некое положительное утверждение.

Никто не может отрицать значимости культурных запретов (таких, как запрет на инцест, запрет на поедание себе подобных, и т. д.). Однако, оставаясь в рамках ценностей, представленных в запретной теории, мы можем самое большее сохранять статус-кво, но лишены всякой перспективы дальнейшего развития и даже просто адекватного реагирования на вновь возникающие проблемы и вызовы. Конечно, никакие запреты не вечны; они отмирают со временем. Изменения ценностной иерархии, ограничивающиеся только отменой ранее введенных запретов и нагромождением новых, означают не общественное развитие, а общественную деградацию. Для того чтобы развитие было возможным, требуются некоторые позитивные ценности. Что же служит их источником?

В нашей жизни случаются деяния, представляющие собой нечто сверхнормативное. Они не вписываются в понятие нормы, и их неисполнение не карается посредством запретов на некую бездеятельность; следовательно, целеполагание действий подобного рода не может быть описано в понятийном кругу запретной теории ценности. К таким действиям, как это еще столетие тому назад определил Питирим Сорокин в своих ранних социологических этюдах, относятся *услуга* и *подвиг* [17].

Услуга, будучи сверхнормативной по отношению к обусловленному общественными нормами поведению, не подразумевает никакого поступка, превышающего обычные возможности человека, или же сопряженного с особым риском (либо самопожертвованием) для него. В свою очередь, такое явление, составляющее деяние высшего порядка, принято называть уже не услугой, а *подвигом*.

Известны разные подвиги: подвиги веры; подвиги, совершенные во всякого рода чрезвычайных ситуациях; существуют военные, спортивные, трудовые и даже интеллектуальные подвиги. Их объединяет одно. Будучи не только сверхнормативным, но и выходящим за пределы обычного порядка вещей, подвиг порождает категорию священного и сам становится священным. Он теряет измеримость, и как все священное, становится абсолютным. Вот

почему за подвиги не платят деньгами, как за услугу. Любая форма оплаты, монетизации подвига все равно будет выглядеть черной неблагодарностью: благодарность за услугу упраздняется после оплаты, а благодарность за подвиг должна быть незабываемой, вечной. Нельзя сказать герою: ты уже получил свою награду, мир более тебе ничего не должен. Напротив, награда есть всего лишь знак того, что деяния данного человека приобрели сакральный характер и заняли заслуженную позицию высшей ценности.

Роль подвига — созидательна; запреты носят охранительный характер. В связи с этим следует подчеркнуть, что и подвиги, и запреты формируют систему ценностей, встраиваясь в ее иерархию. Что важнее, созидательная или стабилизирующая роль — вероятно, спорить глупо. Прибегнем к аналогии. В автомобиле необходим двигатель, без которого он не сдвинется с места, но нужны и тормоза, ибо без них неизбежна авария. Необходимо и то, и другое; но все же автомобиль по определению является транспортным средством, имеющим мотор, а не тележкой, снабженной тормозами. Если охранительная функция выйдет на первое место, это будет означать ценностную инверсию.

Высшая роль священного в иерархии составляет залог всякого развития (однако при этом следует помнить, что священное вовсе не обязательно носит именно религиозный характер, в узком смысле этого слова, т. е. в плане принадлежности к какой-либо ныне действующей религиозной конфессии). В то же время попытки упразднения священного как института порождают, в свою очередь, инверсию в фундаментальной метасистеме, которая чревата весьма неприятными последствиями. Эти последствия носят по природе своей преходящий характер, ибо никакому, даже самому заблуждающемуся субъекту не суждено, что называется, выпрыгнуть из собственной человеческой природы. Триада «символ (знак) — ценность — священное» все равно останется в ней. Но в сам период развития подобных инверсий общество погружается в ситуацию ценностного кризиса и аномии, что всегда приводит к колоссальным материальным и человеческим потерям (как это было в России в 1917 и в 1985–1991 годах).

Священное как институт в итоге никуда не исчезает, лишь меняя свою внешнюю оболочку. Этот механизм прекрасно показан в описании действий нигилиста, которое Г. Лебон в свое время позаимствовал у Ф.М. Достоевского: «Озаренный в один прекрасный день светом разума, этот нигилист разбил изображения божества и святых, украшавшие алтарь его часовни, потушил восковые свечи и, не теряя ни минуты, заменил уничтоженные изображения творениями философов-атеистов, таких как Бюхнер и Молешотт, и снова благоговейно зажег свечи» [18, с. 200–201]. У того же Г. Лебона мож-

но найти и такое высказывание: «Якобинцы времен террора были так же глубоко религиозны, как и католики времен инквизиции, и их свирепая пылкость вытекала из одного и того же источника» [18, с. 198]. Известно, что коммунисты в нашей стране весьма серьезно боролись с религией, но тело своего вождя возвели в достоинство святыни, в каком оно и пребывает до сих пор. То же самое мы наблюдаем и теперь в деятельности современных неоллибералов. Так, величайшей завоеванной ценностью они полагают «право на богохульство», на публичное попрание чужих святынь. Ликвидировался ли от этого, хотя бы в их собственных головах, институт священного? Ничуть не бывало: когда 7 января 2015 г. была расстреляна редакция журнала *Charlie Hebdo*, как раз и занимавшегося (и занимающегося до сих пор) в основном богохульствами, эти жертвы немедленно сами были подвергнуты фактической сакрализации.

Представленные здесь примеры позволяют нам сделать два вывода: во-первых, эти примеры показывают нам, насколько тесна взаимосвязь между понятиями «символ», «ценность» и «священное» — они образуют совместную, целостную иерархическую систему; во-вторых, в иерархических системах, в том числе и в ценностной иерархии, существенную роль играют инверсивные отношения, и анализ этих отношений представляется весьма эффективным познавательным инструментом, без которого, очевидно, невозможно составить сколько-нибудь адекватное представление об этих системах.

#### Список источников

1. Ожегов С.И. Словарь русского языка: 52 000 слов / сост. С.И. Ожегов. Москва : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1952. 848 с.
2. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка [100 000 слов и словосочетаний]. Москва : Аделант, 2013. 799 с.
3. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. 2-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 815 с.
4. Новейший философский словарь / под ред. А.А. Грицанова. Минск : Изд-во В.М. Скакун, 1998. 878 с.
5. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. Москва : Гардарики, 2004. 1072 с.
6. Казан М.С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 204 с.
7. Аверинцев С.С. Символ художественный // София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. Киев : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
8. Косиченко Е.Ф. Понятие имени-символа в свете категории культурных ценностей // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 610. С. 167–178.

9. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва : Искусство, 1995. 320 с.
10. Первушина Н.А. Феномен символа: концептуальные проблемы исследования // Вестник ТГПУ. 2011. № 11 (113). С. 187–191.
11. Тайлер Э.Б. Первобытная культура. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.
12. Леонтьев Д.А. Ценностные представления в индивидуальном и групповом сознании: виды, детерминанты и изменения во времени [Электронный ресурс]. URL: <http://www.follow.ru/article/344> (дата обращения: 16.12.2016).
13. Эрнштейн Л.Б. Запретная теория ценностей: психологические и социологические следствия представления ценностей как динамических запретов. Санкт-Петербург, 2008. 122 с.
14. Мид М. Культура и мир детства. Москва : Наука, Главная редакция восточной литературы, 1988. 429 с.
15. Дружинин В.И. Символы и ценности культуры как философская переоценка ценностей // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 111–120.
16. Психологические тесты для профессионалов / авт.-сост Н.Ф. Гребень. Минск : Современная школа, 2007. 496 с.
17. Сорокин П.А. Человек, цивилизация, общество. Москва : Политиздат, 1992. 543 с.
18. Лебон Г. Психология масс. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. 320 с.

---

---

## THE SYMBOLIC NATURE OF VALUES

DMITRY A. SEVOSTYANOV<sup>1\*</sup>,  
ALISA R. GAINANOVA<sup>2\*\*</sup>

<sup>1</sup> Novosibirsk State Agricultural University, 160, Dobrolyubova St., Novosibirsk, 630039, Russia

<sup>2</sup> Siberian State Transport University, 191, Dusi Kovalchuk St., Novosibirsk, 630049, Russia  
E-mail: \* dimasev@ngs.ru, \*\* gainanova@bk.ru

**Abstract.** *This article discusses the concepts of values and symbol, reveals their ontological connection. A symbol is an object with some special value. This relationship has not been clearly marked so far. However, the value can be considered as an object that has some special significance. The author analyzes the hierarchical value system and the possibility of inversions in this hierarchy.*

*The inversions in a hierarchical system represent some contradictions between the organizational principles. The inversions in the structure of values are caused by the contradiction between the constitutional and majority principles. The constitutional principle means that the highest position in the hierarchy belongs to prosocial values. According to the majority principle, the highest position in the hierarchy should take those values that are acceptable to the greatest number of people. The prosocial values should be acceptable for most people. If the majority adheres only to individual, anti-social values, such a society is threatened by disintegration.*

*The article shows the relationship between the concepts “symbol” and “sacred” through the concept of “value”. It is also shown that these three concepts form a coherent hierarchical system. The separation of the “sacred” is a necessary stage of the development of human thinking. For this reason, the concept of “sacred” can be transformed, but cannot disappear from the mass consciousness.*

**Key words:** value, symbol, sacred, hierarchy, inversion.

**Citation:** Sevostyanov D.A., Gainanova A.R. The Symbolic Nature of Values, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 132–139.

### References

1. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka: 52 000 slov* [Dictionary of the Russian Language: 52 000 Words]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannykh i Natsional'nykh Slovari Publ., 1952, 848 p.
2. Ushakov D.N. *Tolkovyyi slovar' sovremennogo russkogo yazyka* [Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Moscow, Adelant Publ., 2013, 799 p.
3. Averintsev S.S., Arab-Ogly E.A., Ilyichov L.F. (eds). *Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1989, 815 p.
4. Gritsanov A.A. (ed.) *Noveishii filosofskii slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk, V.M. Skakun Publ., 1998, 878 p.
5. Ivin A.A. (ed.) *Filosofiya: Entsiklopedicheskii slovar'* [Philosophy: The Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Gardariki Publ., 2004, 1072 p.
6. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennosti* [Philosophical Theory of Value]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1997, 204 p.
7. Averintsev S.S. Simvol Khudozhestvennyi [Symbol], *Sofiya-Logos. Slovar'* [Sofia-Logos. Dictionary]. Kiev, Dukh i Litera Publ., 2001, pp. 155–161.
8. Kosichenko E.F. Ponyatie imeni-simvola v svete kategorii kul'turnykh tsennostei [Symbolic Names in the Light of Cultural Values], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Bulletin of the Moscow State Linguistic University], 2011, no. 610, pp. 167–178.
9. Losev A.F. *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo* [The Problem of Symbol and the Realistic Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, 320 p.
10. Pervushina N.A. Fenomen simvola: kontseptual'nye problemy issledovaniya [Phenomenon of Symbol: Conceptual

- al Problems of Research], *Vestnik TGPU* [TSPU Bulletin], 2011, no. 11 (113), pp. 187–191.
11. Tylor E.B. *Pervobytnaya kul'tura* [Primitive Culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1989, 573 p.
  12. Leontyev D.A. *Tsennochnye predstavleniya v individual'nom i gruppovom soznanii: vidy, determinanty i izmeneniya vo vremeni* [Conceptions of Value in Individual and Group Consciousness: the Types, Determinants, and Change over Time]. Available at: <http://www.follow.ru/article/344> (accessed 16.12.2016).
  13. Ershtein L.B. *Zapretnaya teoriya tsennosti: psikhologicheskie i sotsiologicheskie sledstviya predstavleniya tsennosti kak dinamicheskikh zapretov* [Prohibited Value Theory: the Psychological and Sociological Consequences of Representation of Values as Dynamic Prohibitions]. St. Petersburg, 2008, 122 p.
  14. Mead M. *Kul'tura i mir detstva* [Culture and the World of Childhood]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya Redaktsiya Vostochnoi Literaturny Publ., 1988, 429 p.
  15. Druzhinin V.I. *Simvoly i tsennosti kul'tury kak filosofskaya pereotsenka tsennosti* [Symbols and Cultural Values as Philosophical Re-Evaluation of Values], *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Tula State University. Humanities], 2011, no. 2, pp. 111–120.
  16. Greben N.F. (ed.) *Psikhologicheskie testy dlya professionalov* [Psychological Tests for Professionals]. Minsk, Sovremennaya Shkola Publ., 2007, 496 p.
  17. Sorokin P.A. *Chelovek, tsivilizatsiya, obshchestvo* [Human, Civilization, Society]. Moscow, Politizdat Publ., 1992, 543 p.
  18. Le Bon G. *Psikhologiya mass* [Psychology of Crowds]. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2000, 320 p.

### III МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЛИВАДИЙСКИЙ ФОРУМ

5-6 июня 2017 г. Ялта

#### «Русский мир и русский язык: исторические корни, направления развития»

Тематика Форума – поддержка русского языка, языков народов России, повышение роли русского языка в развитии интеграционных процессов на постсоветском пространстве, развитии общего культурного и гуманитарного пространства.

Открывая заседание Оргкомитета по проведению Форума, Председатель Совета Федерации Федерального Собрания РФ В.И. Матвиенко уточнила, что русский язык является вторым по распространенности в сети Интернет, его изучают в школах и вузах более чем 40 стран мира. Он остается языком межнационального общения на постсоветском пространстве. Русский язык – главное объединяющее начало для народов России. Глава СФ считает, что Международный фестиваль «Великое русское слово», в рамках которого проводится Форум, и сам Форум уже перешли границы Крыма и стали значимыми событиями в России, получили широкий международный резонанс. «Мы решили поднять статус Форума и проводить его под эгидой Совета Федерации».

В.И. Матвиенко считает, что Форум зарекомендовал себя как ведущая площадка для профессионального обсуждения проблем и перспектив Русского мира. «Актуальность этой темы обусловлена и углублением интеграционных процессов, возрастающим интересом мирового сообщества к интеллектуальному и культурному потенциалу нашей страны».

Форум приурочен ко Дню русского языка в России и Дню рождения Александра Сергеевича Пушкина. В связи с этим предполагается, что в ходе Форума будут организованы телемосты с другими субъектами РФ, где будут праздноваться эти события.

В рамках Форума будут работать три секции:

- ◆ «Концепция Русского мира: поворотные моменты истории. Крымская весна»;
- ◆ «Русский язык: образовательные и правовые аспекты»;
- ◆ «Литература – культурный символ России. Крымская муза».

Подробнее: [http://www.council.gov.ru/activity/activities/livadia\\_forum\\_3/](http://www.council.gov.ru/activity/activities/livadia_forum_3/)

УДК 115.4:911.375  
ББК 71.084.2

А.В. ПОЛИТОВ

## ХРОНОТОП ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

---

---

**Андрей Викторович Политов,**

Пермский национальный исследовательский политехнический университет,  
гуманитарный факультет,  
кафедра философии и права,  
старший преподаватель  
Комсомольский просп., д. 29, Пермь, 614990, Россия

кандидат философских наук  
E-mail: ulbricht2013@ya.ru

---

---

**Реферат.** Советский и постсоветский город выступает особым феноменом отечественной культуры. Пространственно-временная структура крупного городского поселения сложилась в результате сложных культурных, социальных, экономических и политических трансформаций, произошедших во второй половине XX века: массовое жилищное строительство, начавшееся в конце пятидесятых годов и масштабно развернувшееся в 1960–1970-х гг., сформировало пространственный облик отечественного мегаполиса, сохранившийся и функционирующий по настоящее время. Городская среда тесным образом переплелась с судьбой горожанина, став сценой становления человеческого существования, сферой развертывания жизненного мира личности. Индивидуальное бытие городского жителя приобрело имманентную связь с окружающим пространственно-временным городским целым. Эта естественная культурно-историческая включенность индивидуальной жизни человека

в окружающую городскую среду, будучи актуальной и в настоящем конкретно-историческом периоде, является обоснованием нашего научного интереса к данной проблематике и обращения к исследованию пространственно-временной структуры советского и постсоветского города как культурно-исторического феномена, находящего свое отражение в различного рода литературных источниках. Теоретическое и методологическое основание и научная новизна работы аргументируются использованием в качестве системообразующего для всего исследования понятия хронотопа А.А. Ухтомского и М.М. Бахтина, понимаемого в качестве универсальной общеполитической и культурологической категории, выражающей онтологическую структуру как всего мироздания в целом, так и любого культурно-исторического явления.

**Ключевые слова:** хронотоп, пространство, время, город, культура, история, эпоха.

**Для цитирования:** Политов А.В. Хронотоп отечественной городской культуры второй половины XX века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 140–147.

**Н**астоящая статья продолжает наши исследования, посвященные теории хронотопа [1, с. 8–13]. Под хронотопом понимается целостная пространственно-временная онтологическая структура, имеющая особое экзистенциальное значение, поскольку

хронотопичность выступает одним из важнейших атрибутов человеческого бытия. Ранее мы обращались к хронотопу русской деревенской [2, с. 121–127] и советской тоталитарной индустриальной культуры первой половины XX века [3, с. 33–46]. В данной статье сосредоточим внимание на советской и постсоветской культуре крупного городского поселения второй половины XX века (1960–1990-х годов). Задачей работы является раскрытие хронотопной онтологической структуры ряда культурно-исторических феноменов (отдельная квартира, подъезд в многоквартирном доме, здание общеобразовательной школы), входящих в целое отечественной пространственно-временной среды большого города и формирующих ее особое экзистенциальное значение для горожанина. Описание хронотопных культурно-исторических феноменов происходит посредством обращения и интерпретации литературных текстов — артефактов интересующего нас времени (второй половины XX в.), несущих в себе его значение и образ. Задействуя в качестве центральной для всего исследования категории понятие хронотопа, мы стремимся продемонстрировать и обосновать сущностный онтологический философский и культурологический смысл концепции хронотопа в целом, который первоначально был очерчен основателем данной теории А.А. Ухтомским в первой половине XX века [4, с. 68–70].

## ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МЕГАПОЛИСА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

**Е**сли советская культура 1950-х гг. — это культура высокого индустриального тоталитаризма, стремящегося к абсолютному господству над народными массами и миром в целом, то культура 1960–1970-х гг. представляет собой прямо противоположное явление. Пребывая в модусе относительно мирного геополитического сосуществования, советский тоталитаризм замкнулся в себе и выродился. Вырождение и закат отечественного тоталитаризма произошли в силу общего повышения качества и уровня жизни советского населения во второй половине 1950–1960-х гг., чем особенно гордились коммунистические пропагандисты: «Знаете, — продолжал директор, — мы у себя решили поднять культуру. Люди наши достойны, заслужили. Музыкальную школу построили... <...> Торговый центр открыли... <...> Так что уж вы по-

старайтесь! Поярче чтоб, понарядней!» [5, с. 304]. Увеличение уровня потребления материальных благ, повышение комфортности повседневного существования привели к индивидуализации человеческой жизни, приоритету частного интереса над общественной пользой, закреплению и доминированию приватного домашнего пространства. Идеиная пропаганда, тоталитарный голос общего слабеют и теряются в серой массе частных интересов, мощь тоталитарной индустрии нивелируется и стирается в незаметной текучести будней, непрерывной чередой дней, в которой проходит и исчезает человеческая жизнь. Советский тоталитаризм потерпел крушение не в результате мировой войны, но потонул в потоке повседневности, частных мелочных забот и дел.

Жизнь в пространстве крупного города-миллионника второй половины XX в. структурируется непрерывным потоком заботы, суетностью многочисленных дел, проблем, тревог, которые не оставляют места общему, вытесняя индустриальный тоталитаризм из сознания и жизни граждан. Разумеется, человек в своем бытии изначально погружен в заботу, растворен в потоке обыденности, но у современника 1930–1950-х гг., жившего в условиях сталинского варварского тоталитаризма, забот, тревог и трудностей было в несоизмеримой степени больше, чем у советского горожанина 1960–1980-х гг., что неизменно подчеркивалось в отечественной культурной традиции: «Я вот отцу <...> завидовал, он войну понюхал. <...> В эвакуации был, их бомбили... <...> Потом, после войны, тоже все было интересно. <...> Многие вещи у нас вообще не укладываются. <...> Просто жизнь была суровой. И подделочников было меньше» [6, с. 207–208]. Повседневные хлопоты и тревоги, страх репрессий и возникающая в силу этого деформация личности в условиях первобытного деспотического тоталитаризма и сонм мелочных обыденных проблем и дел, укорененных в спокойной текучести будней выродившегося тоталитаризма эпохи застоя, — явления категорически противоположные, выражающие собой *разные модусы заботы*.

В любую культурно-историческую эпоху забота повседневности поглощает и нивелирует индивидуальную жизнь, обезличивает человека, наделяет его социальной маской, деформирует его личностное Я. Поэтому сравнение жизни в разные временные периоды по критерию трудности или беззаботности ложно, неадекватно. Различия озабоченности человека в конкретные культурно-исторические эпохи продиктовано истоком заботы, лежащем в сущности времени, в характере того общего, что фундирует облик и суть эпохи. Варварский сталинский тоталитаризм есть озабоченность страхом, тревогой, надвигающимся мраком, гнетом молчания, близостью смерти: «Тревожит

меня одна мысль — я очень изоврался... Иногда я хожу близко около правды <...> но будто какой-то голос резко предостерегает меня: берегись! Не говори! А то пропадешь!» [7, с. 418]. Застойный вырожденческий тоталитаризм диктует относительно сытому и спокойному горожанину распорядок обычного будничного дня, в котором есть место личным мелочным заботам, но нет места сталинскому коллективному страху: «Шумел, бурлил, хохотал город... <...> В будние дни все это со страшной силой несется мимо нас, потому что мы несемся мимо — кто в школу, кто в институт, кто на работу, кто в магазин» [8, с. 102].

Городской житель второй половины XX в. оказывается погруженным в калейдоскоп индивидуальных дел и проблем. Мегаполис периода застойного тоталитаризма и постсоветской эпохи оказывается не центром всеобщего единения, массовости, коллективизма и торжества общего, как в эпоху сталинского тоталитаризма, но становится ареной развертывания личностного жизненного мира человека, *включается в хронотоп индивидуальной человеческой жизни*. Суть культурной модификации городской жизни второй половины XX в. по сравнению с его первой половиной заключается в том, что публичное пространство городской среды, оставаясь по своей сути отчужденным, обезличенным и внешним, воспринимается горожанином как свое собственное, осознается и ощущается в качестве места и точки развертывания его индивидуального бытия; временная же структура городской среды оказывается соотношенной с историей человеческой жизни, течение городской повседневности включается в становление и развертывание жизни личности. Урбаническая среда более не воспринимается в качестве чужеродной и опасной, но в качестве будничной и привычной: «Торопливо неслись по улице потоки серьезных людей, на перекрестке нервно газовали машины, переполненные автобусы, с трудом закрыв двери, тяжело отъезжали от остановок. Все как обычно» [9, с. 151]. Городская жизнь оказывается проникнутой не тоталитарным страхом и молчанием, а обычной заботливостью, сосредоточенной деловитостью, будничной размеренностью дней.

Сущность культурно-исторической трансформации пространственно-временной структуры отечественного крупного города, произошедшей при переходе от индустриального тоталитаризма первой половины XX в. к вырожденческому тоталитаризму второй его половины, заключается в смене отношения горожанина к городскому хронотопу, в котором проходит человеческая жизнь: если в первый обозначенный культурно-исторический период городское пространственно-временное целое воспринималось и понималось как «наше», то во второй временной промежуток и до настояще-

го момента оно ощущается прежде всего как «мое» и только уже во вторую очередь как общее. Это различие в восприятии человеком городского пространства диктует существенную противоположность вышеназванных конкретно-исторических периодов. Однако смена субъективного восприятия городского пространства не означает собой отмены объективных процессов отчуждения, существующих в современных крупных городах с миллионным населением.

## ХРОНОТОП КВАРТИРЫ

**П**ериод массового жилищного строительства второй половины XX в. породил новую сферу абсолютного отчуждения, воплощенного в жилых кварталах многоэтажных домов сплошной застройки: «Квартира, в которой я до сих пор живу, располагается в <...> девятиэтажке. Десять подъездов, огромный захламленный двор, всюду бродячие собаки... <...> Добираться туда общественным транспортом — дело нелегкое... <...> Я ненавижу свой дом, свой район и квартиру тоже ненавижу. Комната с видом на соседский дом — шедевр современной архитектуры, а к ней кухня и крохотная прихожая» [10, с. 7]. Во время советского вырожденческого тоталитаризма второй половины XX в. такое культурно-историческое явление, как собственная частная квартира обретает новое значение и место в социальной структуре. Переход от существования в условиях коммунальной квартиры, барака, заводского общежития к обустройству в отдельной квартире знаменует собой замещение приоритета общего ценностью частной жизни. Обособленная квартира предстает в качестве отдельного пространственно-временного образования — *хронотопа*: квадратные метры физического пространства служат материальным основанием приватного пространства человеческого бытия, история человеческой жизни структурируется согласно периодам проживания в том или ином жилище, переезде на другую квартиру. Время жизни в квартире становится основным модусом бытия человека в городской среде второй половины XX века. Пространство квартиры и период проживания в ней приобретают глубокие личностно-экзистенциальные черты, подлинную человеческую ценностную значимость.

Структура любого хронотопного образования состоит из двух уровней: в непосредственно-материальном, вещно-предметном основании, воплощенном в технической конструкции, конкретном сооружении проявляется ценностно-смысловой уровень, несущий в себе отпечаток человеческого бытия. В основе структуры хронотопа проявляет себя более глубинная изначальная онтологическая система —

платоновское соотношение материи (материальное основание сущего) и идеи (суть сущего, его смысловое выражение). *Структура хронотопа имеет крестообразное строение, образованное четверицей фундаментальных элементов, поскольку синтезируется не только единством временного и пространственного измерений, но и соотношением идеи и материи.* На то, что в пространственно-временной целокупности материального мира являет себя жизненный мир человеческих смыслов и ценностей, указывал один из основателей теории хронотопа М.М. Бахтин в сочинении «К философии поступка». Обращаясь к стихотворению А.С. Пушкина «Для берегов отчизны дальней...», Бахтин отмечает: «Берега отчизны лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини. <...> В ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится отчизной (в конкретно-ценностном смысле слова, в полноте смысла его), с ее единственностью соотнесено и событийно конкретизированное в “край чужой” пространство. И момент пространственного движения из чужбины в отчизну дан, событийно свершается в ее эмоционально-волевом тоне» [11, с. 62]. Хронотоп являет единство не только пространства и времени, но и имманентное, фундаментальное бытийное взаимодействие материального и идеального, сущность которого была показана Платоном. Хронотопичность относится к изначальным онтологическим атрибутам мироздания, поскольку включена в систему его предельных, наиболее общих соотношений.

Существенное отличие культурно-исторического облика городской среды второй половины XX в. заключается в том, что *пространственно-временное целое (хронотоп) квартиры становится жизненным миром человека*, местом его единственного успокоения среди отчужденного пространства крупного индустриального мегаполиса. Квартира выступает в качестве главной ценности для человека, самого дорогого приобретения в жизни, служит предметом неустанных забот и тревог. Благоустройство собственного жилища является неотъемлемой частью существования и навязчивой идеей отечественного горожанина второй половины XX в.: «Множество чужих звуков, громко отраженных пустотою квартиры, каждое утро роились... <...> кромсая вяло загасавший сон <...> и ввинчивающийся в мозг нарастающий вой дрели (это новоселы все улучшали и улучшали свое жилище). <...> Все это врывалось в сон, кромсало его на куски» [6, с. 307]. В советской и ранней постсоветской городской культуре в силу малого достатка большинства граждан благоустройство квартиры полностью ложилось на плечи ее обитателя; поэтому особое значение имели многочисленные пособия под однотипными названиями «Сделай сам», поясняющие обывателю, каким образом, используя подручные материалы и отжившие

век средства, обустроить место своего проживания, рассчитывая только на собственные достаточно ограниченные силы, материальные средства и способности: «Для того, чтобы обустроить свой быт, человек должен уметь выполнять самые разнообразные работы <...> для чего требуются многие материалы. Приобретение материалов представляет немаловажную проблему. Помните, что многие предметы и оборудование в доме и на даче можно сделать из деталей изделий, отслуживших свой срок. Поэтому не торопитесь выбрасывать, например, старую мебель... <...> Разберите старое изделие на детали» [12, с. 5–9].

С воцарением в стране капиталистических товарно-денежных отношений культура благоустройства дома существенным образом модифицировалась, поскольку освоившиеся в законах данного экономического уклада граждане получили возможность платить денежные средства за повышение комфортности и удобства своего жилища. Со второй половины 1990-х гг. и по настоящий момент благоустройство человеческого жилья все больше становится делом наемных рабочих. Само наличие ремонта и уровень обустройства быта является мерилем благосостояния и положения, занимаемого в рамках наличной социальной иерархии:

— Ух, какая у вас кухня красивая! Прямо картинка из журнала! <...>

— Да, мы тут недавно евроремонт сделали! <...> Еще в ванной и в уборной. А в комнатах на будущий год сделаем. <...>

— А это что?

— Посудомоечная машина! <...>

— Это я знаю, у нас тоже такая. А еще у нас хлебопечка японская есть. <...> А твоя мама кто?

— Заместитель генерального директора в американской телевизионной фирме [13, с. 10–15].

Те, кто не проявили должных деловых и приспособленческих качеств и не смогли освоиться в структуре товарно-денежной системы, в своем стремлении к благоустройству жизни по-прежнему, как и во времена советской культуры, могли рассчитывать только на свои собственные существенно ограниченные средства и возможности.

С течением времени, с обживанием частного домашнего пространства человеком последнее приобретает глубокую ценностно-личностную окраску. Хронотопное целое, на своем первоначальном уровне сформированное материальными структурами, обладает существенной человеческой компонентой. При заселении в новый дом человек не может знать особенностей своего места жительства, его прошлой истории. В процессе эксплуатации квартиры, в которой живет человек, являет ему свои ранее скрытые свойства. Неудачный переезд,

плохое место жительства деформируют человеческую душу, негативно влияя на всю жизнь личности в целом, оставляя глубокий отрицательный осадок: «Многоэтажки, серые, унылые, два чахлая деревца на сто квадратных метров... <...> Лифт, конечно, не работал. <...> Квартира смотрела волком, я ее не любила, и она меня тоже. <...> Не двор, а колодец» [10, с. 11–12]. Переезд на другую квартиру, получение квартиры «от государства» становится вехой, отмечающей новый период в семейной истории, обеспечивает переход семьи новоселов на следующую ступень социальной иерархии, повышая как самооценку, так и статус в глазах окружающих: «я раньше в другой школе училась... <...> А потом у нас дом сломали, и нам квартиру дали. Ой, такая квартира хорошая! Двухкомнатная!» [14, с. 11]. Однако улучшение жилищных условий в результате смены неблагоустроенного жилья на отдельную новую квартиру категорическим образом не означает обретения человеком свободы и избавления от забот. Негативное влияние общего, которое в предыдущие культурно-исторические периоды полностью поглощало индивидуальное мышление и поведение, начиная с середины XX в. и по настоящее время приобретает иную форму: неудачное соседство в условиях многоквартирного дома способно отравить, испортить человеческую жизнь. В отчужденном пространстве мегаполиса второй половины XX в. с его многоэтажными домами, плотной квартальной застройкой, тесными дворами отрицательный фон соседства тотален и неизбежен: «Корольков <...> даже испугался... <...> Оглушительный звук неся с улицы... <...> В доме напротив, этажом ниже, было распахнуто окно, а за ним, на полу, стояла огромная колонка... <...> Оттуда на весь двор гремел металлический крутяк» [15, с. 90–91]. Свобода человека оказывается ограниченной также и в пределах жизненного пространства самой квартиры, поскольку число отдельных жилых комнат не всегда соответствует числу проживающих в них людей. Совместное существование семьи в одной квартире определяет всю человеческую жизнь, влияет на склад личности. В ином виде предстает повседневность одиноко живущего человека, обустроивающего собственное жилище исходя исключительно из собственных личностных предпочтений: «Отец возился в кухне с чайниками, ничего особенно примечательного <...> кухня как кухня <...> скучноватая, словно казенный пищеблок, не оживленная женской рукой. <...> В комнате <...> на стенах между самодельными книжными полками и над тахтой <...> уютной <...> жесткой, как солдатская или уютная постель, — висели окантованные фотографии» [16, с. 263].

Хронотоп окружающего человека индустриального урбанистического пейзажа деформирует

личность, превращая ее жизненный мир в континуум железобетонных конструкций, проникнутый отчуждением от окружающих и одновременно абсолютной совместностью человеческого общежития: «Когда Корольковы жили в хрущевке, могли с полным правом назвать свою квартиру тихой. В старом доме и стены были толстыми, кирпичными... <...> сплошь одни пенсионеры. В новой же квартире постоянно присутствовала чужая жизнь... <...> То соседи снизу ругались и посуду били, то этажом выше кто-то в три часа ночи вопил в унисон с магнитофоном: “Казино, казино, казино...” <...> Дом — современный, панельный, звукоизоляции почти никакой. <...> За стеной была лестница, откуда Корольковы постоянно слышали топот, скрип лифта, хлопанье дверей» [15, с. 162–163]. Многоэтажный панельный дом культуры мегаполиса второй половины XX столетия бездушен по своей сущности и деформирует душу всякого, кто в нем поселился.

## ХРОНОТОП ПОДЪЕЗДА

Особым хронотопным образованием является подъезд многоквартирного жилого дома. В пространственном отношении он представляет собой шахтообразное сооружение с особыми звуковыми свойствами (своеобразной реверберацией), лестничными маршами и площадками, лифтовой шахтой, мусоропроводом. Временное измерение хронотопа подъезда образуется историей его существования, соотношенной с периодом функционирования дома в целом и жизненной судьбой обитателей квартир. По своему сущностному значению хронотоп подъезда представляет собой отчужденное от человека внешнее публичное пространство, не принадлежащее частной приватной сфере и потому брошенное на произвол судьбы, исключенное жильцами из круга заботы. Пренебрежительное, бесхозяйственное, равнодушное отношение жильцов к подъезду уравновешивается его обратным негативным влиянием: в отечественной городской культуре второй половины XX в. подъезд многоквартирного дома предстает в качестве отрицательного по своему значению, криминогенного пространства, пребывание в пределах которого характеризуется страхом, неприязнью, неуверенностью, являет неукорененность человека вне его приватного пространства. Поэтому, как правило, большинство жильцов дома стараются как можно быстрее пройти через подъезд к своему жилищу или выйти на улицу, покинуть отчужденное опасное публичное подъездное пространство, отгородиться от него дверью квартиры. Особенное значение в последнее десятилетие XX в. приобретают железные двери, замки, решетки,

засовы, отгороженные от остального подъезда запертые этажные «карманы», позволяющие обрести определенное чувство защиты от патологически негативной сферы общего подъездного пространства: «Чтобы попасть в подъезд, надо набрать код и открыть железную дверь. Затем нужно открыть еще одну обычную дверь. <...> Почтовые ящики поломаны. Стены облуплены и испещрены неприличными рисунками и словами. Лифт часто ломается. В квартире тоже железная дверь, помимо обычной» [17, с. 15].

Своеобразным посредником между отчужденным публичным пространством подъезда и приватной сферой квартиры выступает дверной глазок, позволяющий обитателю жилища увидеть, что происходит за пределами его частной собственности, и оценить, представляет ли происходящее в подъезде опасность или обычный празднично-бытовой интерес: «На лестничной площадке снова раздался шум. Что там такое творится? <...> Даше не хотелось вставать, но любопытство оказалось сильнее. Она <...> прильнула к глазку. <...> Понятно, новые соседи въезжают! Интересно, кто они такие?» [13, с. 5]. Одними из важнейших частей, образующих хронотопное целое подъезда, являются лифт и мусоропровод. Эти технические нововведения, призванные служить удобству и комфортности человеческой жизни, при эксплуатации в отечественных условиях приобретают существенное негативное значение: «Отломанная крышка мусоропроводного люка валялась на полу... <...> Из трубы мусоропровода <...> донесся шуршащий звук, что-то бумкнуло — парой этажей выше выбросили мусор» [15, с. 164–166]. В многоквартирном доме пространство подъезда, как правило, сообщается с подвалом и чердаком — помещениями, находящимися в общественной собственности, имеющими утилитарное значение и в силу этого пребывающими в большинстве своем в бесхозном, запущенном, брошенном состоянии: «В нашем доме был так называемый технический этаж... <...> На двери повесили огромный замок, который подростки почти сразу же сбили. Тогда врезали внутренний, но ключ <...> потеряли. <...> Из-за обильных весенних осадков потекла крыша, дверь взломали, и с тех пор ни внутренних, ни висячих замков не было вовсе» [10, с. 25].

## ХРОНОТОП ШКОЛЬНОГО ЗДАНИЯ

Средняя общеобразовательная школа выступает одним из наиболее значимых феноменов отечественной культуры. Задачей статьи не является рассмотрение школы как социально-феномена. Нашей целью выступает раскрытие

и описание ее как хронотопной структуры, воплощенной и выраженной в конкретной пространственно-временной форме, которая объединяет в себе и материальное основание (здание образовательного учреждения), и культурное значение. В сознании отечественного гражданина второй половины XX в. — ученика или работника учебного заведения — образ школы ассоциируется прежде всего *с видом здания*, в котором она располагается. Культурно-исторический феномен школы оказывается связанным с конкретно-географической, пространственно-материальной определенностью, овестьственностью школьного строения. У школы как хронотопного образования помимо временного измерения — истории ее существования и развития — оказывается и пространственное основание — конкретное место, в котором расположено здание образовательного учреждения. В хронотопе как целостной пространственно-временной структуре материальная основа (техническое сооружение, конструкция, строение) и само культурно-историческое явление находятся в имманентном естественном единстве.

Хронотоп школы, его пространственно-временное осуществление структурируется соответственно конструктивной воплощенности материального основания — инженерного сооружения, здания образовательного заведения: «С каждым этажом ребята все выросли, а большая перемена становилась все тише. На втором этаже носились, кричали, свистели и толкались самые лихие, самые буйные — пятые и шестые классы. На третьем этаже тоже шумели и бегали, но уже не дрались и не свистели. А уж на четвертом были тишина, спокойствие» [18, с. 10]. Как правило, советская и постсоветская школа представляет собой здание невысокой этажности (три или четыре этажа) с пристроенными к ней помещениями столовой и спортивного зала. Пространственная структура первого этажа школьного здания, образуемая входом, гардеробом, коридором, ведущим в мастерские, спортивный зал и столовую, фундаментально определяет и структурирует распорядок школьной жизни: «Он вошел в школу <...> прошел мимо раздевалки <...> где стояли вешалки, кренящиеся под тяжестью одежд... <...> Он стоял теперь в коридоре, рассматривая висящие на голубовато-серой стене портреты, плакаты, диаграммы. Все было так же, как и в его времена, и тот же был неистребимый запах свежeweымытых полов, хлорки, масляной краски... <...> Звонок прозвучал, как всегда, неожиданно <...> и уже накладывался на него шум, топот, общее движение... <...> Коридор пустел, затихал, закрывались двери классов» [6, с. 109–114].

На втором и третьем этаже, где было спокойнее и тише, располагались музыкальные классы, небольшие школьные музеи, медицинский и сто-

матологический кабинеты, а также своеобразный центр образовательной жизни — учительская, быт и обстановка которой отличались от остальных школьных помещений, поскольку учителя, желая отдохнуть от ученической суеты и шума хотя бы на непродолжительный период времени, ограничиваемый расписанием звонков, стремились к воссозданию подобия частного обособленного пространства: «Стоит большой длинный стол, а вокруг него стулья. Стол и стулья предназначены для заседаний педагогического совета. На столе часто можно увидеть стопочки тетрадей... <...> Лежат дневники... <...> Стоит и телефон... <...> В шкафу хранятся папки с личными делами учеников, тематические планы, методика, классные журналы. <...> Есть в учительской умывальник с полотенцем. Здесь учителя отмывают руки от мела. <...> Есть еще настенные часы» [19, с. 42–43]. Квазиприватное пространство учительской комнаты и директорского кабинета устанавливает строгую социальную иерархию, поскольку входение и пребывание в учительской школьников в большинстве случаев не приветствовалось и пресекалось.

Смысловое содержание культурно-исторического феномена структурируется и возникает на базе его материального основания (предметно-конкретное воплощение, тело), поскольку иначе идея не может пройти становление и осуществление; посредством каждого материального элемента выражает себя идеальная сущность явления. *Онтологическое соотношение идеи и материи обосновывает и диктует структуру хронотопной общности*: в любом материальном объекте выражает себя его значение, которое, как идея сущего, может осуществиться только на основе предметно-конкретно воплощенной вещи. Поэтому металлический каркас, бетонная труба, шахта лифта, подъезд, лестница, этаж, кирпичная стена выступают не только в качестве физических объектов, но прежде всего являются материальным основанием для выражения смысла, идеальной сущности сущего.

Описывая материальные объекты различного рода, мы обращаемся через них как через посредников, ретрансляторов, к самому культурно-историческому феномену как таковому, тому общему идеальному содержанию, которое они собой воплощают и в себе выражают. *Каждое сущее обладает как имманентной материально-идеальной онтологической структурой, так и пространственно-временной хронотопной структурой* (место локализации и период существования). Посредством описания единичных хронотопных образований (квартиры, здания, подъезда) мы возвышаемся до уровня наиболее общего хронотопного целого — определенной куль-

турно-исторической эпохи, сущность и образ которой фундированы и образованы совокупностью отдельных хронотопов, конкретных культурных феноменов, обращение к которым составляет основную интенцию наших философско-культурологических исследований.

#### Список источников

1. Политов А.В. Хронотоп запечатленного бытия // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 1. С. 8–13.
2. Политов А.В. Хронотоп русской деревенской бытовой культуры XX века // Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии : материалы XVII Международ. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. Пермь : ФГБОУ ВПО ПГНИУ, 2014. С. 121–127.
3. Политов А.В. Советский тоталитаризм: хронотопическое целое культурно-исторической эпохи // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2015. № 1. С. 33–46.
4. Ухтомский А.А. Доминанта. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 448 с.
5. Проханов А.А. Место действия. Москва : Московский рабочий, 1984. 352 с.
6. Амлинский В.И. Московские страницы. Москва : Московский рабочий, 1982. 400 с.
7. Радзинский Э.С. Сочинения в семи томах. Т. 2. Сталин. Москва : Вагриус, 1998. 640 с.
8. Театр в подворотне // Юность. 1976. № 8. С. 102–103.
9. Федоров Н.Т. Сказано — сделано. Ленинград : Детская литература, 1987. 206 с.
10. Полякова Т.В. Сестрички не промах. Черта с два! Москва : ЭКСМО-Пресс, 1998. 544 с.
11. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. Москва : Языки славянских культур, 2003. 957 с.
12. Барташевич А.А., Климин Р.М. Сделай сам. Минск : Высшая школа, 1998. 415 с.
13. Вильмонт Е.Н. В поисках сокровищ. Москва : ЭКСМО, 1997. 240 с.
14. Пивоварова И.М. Тройка с минусом, или происшествие в 5 «А». Москва : Детская литература, 1982. 143 с.
15. Веселов С.А. Мой папа — киллер. Москва : ЭКСМО-Пресс, 1998. 304 с.
16. Макаров А.С. Последний день лета. Москва : Молодая гвардия, 1985. 384 с.
17. Зиновьев А.А. Русская трагедия. Москва : Алгоритм ; Эксмо, 2006. 608 с.
18. Алексин А.Г. Веселые повести. Москва : Оникс, 2007. 240 с.
19. Коршунов М.П. Школьная вселенная. Москва : Астрель ; АСТ, 2006. 363 с.

## CHRONOTOPE OF THE NATIONAL URBAN CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

ANDREI V. POLITOV

Perm National Research Polytechnic University, 29,  
Komsomolsky Av., Perm, 614990, Russia  
E-mail: ulbricht2013@ya.ru

**Abstract.** *The Soviet and post-Soviet urban environment represents a unique phenomenon of the national culture. The spatial-temporal structure of modern urban settlements has been developed as a result of the complex cultural, social, economic, and political transformations that occurred in the second half of the 20th century. The mass housing construction, which was initiated in the late fifties and widely deployed in the 1960s–1970s, formed the spatial image of the modern city, extant and functioning up to the present. The urban environment is closely intertwined with the fate of the citizens, becoming the stage of the human existence formation, the field of deployment of the individual's life world. The individual existence of a city dweller has acquired an intrinsic connection with the surrounding spatial-temporal urban unity. This natural cultural and historical relationship of the human individual life to the surrounding city environment, being relevant in this specific present historical period, justifies our scientific interest in this subject and our turning to the study of the spatiotemporal structure of Soviet and post-Soviet cities as a historical and cultural phenomenon, reflected in different literary sources. The theoretical and methodological foundations and scientific novelty of this interpretation of the space-time system of the urban environment lies in the author's understanding of the concept of chronotope, which has a universal ontological significance, allowing essentially to disclose and describe any cultural-historical phenomenon.*

**Key words:** chronotope, space, time, city, culture, history, era.

**Citation:** Politov A.V. Chronotope of the National Urban Culture of the Second Half of the 20th Century, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 140–147.

### References

1. Politov A.V. Khronotop zapechatlennogo bytiya [Chronotope of the Captured Entity], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 1, pp. 8–13.
2. Politov A.V. Khronotop russkoi derevenskoi bytovo kul'tury XX veka [Chronotope of the Russian Country Culture of the 20th Century], *Chelovek v mire. Mir v cheloveke: aktual'nye problemy filosofii, sotsiologii, politologii i psikhologii: materialy XVII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. studentov, aspirantov i molodykh uchenykh* [Proc. of the 17th Int. Scien.-Prac. Conf of Students, Postgraduate Students and Young Scientists "Human in the World. The World in Human: Actual Issues of Philosophy, Sociology, Political Science and Psychology"]. Perm, FGBOU VPO PGNIU Publ., 2014, pp. 121–127.
3. Politov A.V. Sovetskii totalitarizm: khronotopicheskoe tseloe kul'turno-istoricheskoi epokhi [Soviet Totalitarianism: the Chronotopical Wholeness of Cultural-Historical Era], *Vestnik PNIPU. Kul'tura. Istoriya. Filosofiya. Pravo* [Bulletin of Perm National Research Polytechnic University. Culture. History. Philosophy. Law], 2015, no. 1, pp. 33–46.
4. Ukhtomsky A.A. *Dominanta* [Dominant]. St. Petersburg, Piter Publ., 2002, 448 p.
5. Prokhanov A.A. *Mesto deistviya* [The Locale]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1984, 352 p.
6. Amlinsky V.I. *Moskovskie stranitsy* [The Moscow Pages]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1982, 400 p.
7. Radzinsky E.S. *Sochineniya v semi tomakh. T. 2. Stalin* [Works in Seven Volumes. Vol. 2. Stalin]. Moscow, Vagrius Publ., 1998, 640 p.
8. *Teatr v podvorotne* [Theater in the Alley], *Yunost'* [Youth], 1976, no. 8, pp. 102–103.
9. Fyodorov N.T. *Skazano — sdelano* [No Sooner Said than Done]. Leningrad, Detskaya Literatura Publ., 1987, 206 p.
10. Polyakova T.V. *Sestrichki ne promakh. Cherta s dva!* [The Sisters Know Beans. Hell No!]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1998, 544 p.
11. Bakhtin M.M. *Sobranie sochinenii. T. 1: Filosofskaya estetika 1920-kh godov* [Collected Works. Vol. 1: The Philosophical Aesthetics of the 1920s]. Moscow, Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ., 2003, 957 p.
12. Bartashevich A.A., Klimin R.M. *Sdelai sam* [Do It Yourself]. Minsk, Vysshaya Shkola Publ., 1998, 415 p.
13. Vilmont E.N. *V poiskakh sokrovishch* [In Search of Treasure]. Moscow, EKSMO Publ., 1997, 240 p.
14. Pivovarova I.M. *Troika s minusom, ili proisshestvie v 5 "A"* [Three with a Minus, or an Incident in the 5th "A"]. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1982, 143 p.
15. Veselov S.A. *Moi papa — killer* [My Dad Is a Killer]. Moscow, EKSMO-Press Publ., 1998, 304 p.
16. Makarov A.S. *Poslednii den' leta* [The Last Day of Summer]. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 1985, 384 p.
17. Zinoviev A.A. *Russkaya tragediya* [The Russian Tragedy]. Moscow, Algoritm Publ., Eksmo Publ., 2006, 608 p.
18. Aleksin A.G. *Veselye povesti* [Funny Stories]. Moscow, Oniks Publ., 2007, 240 p.
19. Korshunov M.P. *Shkol'naya vseennaya* [The School Universe]. Moscow, Astrel' Publ., AST Publ., 2006, 363 p.

А.А. УШКАРЕВ

# ТИПОЛОГИЯ ДОСУГОВОГО ПОВЕДЕНИЯ

---

---

**Александр Анатольевич Ушкарев,**

Государственный институт искусствознания,  
отдел общей теории искусства и культурной политики,  
старший научный сотрудник  
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

кандидат искусствоведения, доцент  
E-mail: al\_ush@mail.ru

---

---

**Реферат.** В эпоху «цивилизации досуга» свободное время все более воспринимается не как необходимое «дополнение» к производственной и общественной жизни человека, а как автономный социальный институт, обладающий самостоятельным значением и ценностью. При этом досуг зачастую характеризует личность человека гораздо точнее, чем его профессиональная деятельность. Однако под влиянием цивилизационных трендов сущность досуговой деятельности меняется: происходит смешение видов досуга, они наполняются новым содержанием. Смысловая неоднозначность досуговой деятельности затрудняет ее содержательный анализ и требует изменения исследовательских подходов и инструментария. В статье показано, что понимание меняющейся сущности культурно-досуговой деятельности и ее стратегий возможно в ходе изучения больших массивов социологической информации с использованием современных эконометрических методов. Проведенный автором анализ данных социологических опросов населения за ряд лет позволил выявить статистические закономерности в предпочитаемых людьми формах проведения досуга и найти интегральные факторы, которые способны объяснить эти закономерности. В результате предложена оригинальная типология досугового поведения, которая отражает внутреннюю связь между разнообразными видами досуга и выявляет наиболее распространенные стратегии досуговой деятельности. Исследование показало, что отношение человека к своему досугу, в частности искусству, не бывает случайным. Материалом для исследования послужили уникальные массивы данных социологических опросов городского населения России.

**Ключевые слова:** досуг, виды досуга, досуговые предпочтения, структура досуга, мотивы, закономерности досугового поведения, типология, эконометрический анализ.

**Для цитирования:** Ушкарев А.А. Типология досугового поведения // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 148–156.

**Д**осуг составляет существенную часть жизни человека, и многие исследователи отмечают возрастание его значения, констатируя, что из необходимого «дополнения» к трудовой деятельности досуг в современной исторической фазе развития постиндустриального общества превратился в автономный социальный институт, обладающий самостоятельным значением и ценностью [1; 2]. Ряд исследований, направленных на изучение содержательного досуга в современном социокультурном пространстве, фиксирует изменение жизненных ориентаций, особенно в молодежной среде, и ценностных основ досуговой деятельности [3]. «Современный досуг приобретает качественно новое содержание, связанное с расширением спектра видов не только традиционных, но и специфических досуговых интересов, обусловленных появлением многочисленных молодежных субкультурных групп. <...> С точки зрения психологии, молодежь 12–19 лет под видом дифференциации осуществляет культурную революцию» [4, с. 16–17]. Исследователи отмечают также абсолютно новое, немислимое прежде соотношение производственной и досуговой деятельности, которое характеризуется реальной конкуренцией этих двух сфер [5]. Ключевым здесь становится тезис о том, что «высвобождение времени осознается как насыщенная потребность, досуг — как подлинная жизнь» [6].

При таком понимании досуговой деятельности ее изучение обретает особое значение. Однако смысловая неоднозначность досуговой деятельности затрудняет ее содержательный анализ. Сущность досуговой деятельности или то, чем в действительности является индивидуально-свободное время для

человека, зависит сегодня не столько от конкретных видов его досуговых занятий, сколько от того, какие интересы реализуются им в этой деятельности и какие функции досуговых занятий востребуются. Подобная неоднозначность обусловлена различиями в мотивации и неравной значимостью одних и тех же действий у разных людей, что может быть связано с личностными установками и ориентациями, социальными нормами и ценностями, присущими представителям разных социальных типов, групп или слоев [7]. По мере осознания произошедших в обществе социальных изменений «становится очевидным, что фиксация самого вида досуговой деятельности, т. е. ее внешнего проявления (и даже периодичности, частоты, продолжительности) не является достаточной, поскольку именно содержание и мотивы раскрывают смысл деятельности, которая направляется на достижение самых разнообразных целей. Но даже раскрытие мотивационной составляющей досуговой занятости, если это касается лишь отдельных видов досуга, не даст полной информации, если не будет рассмотрена их внутренняя взаимосвязанность и направленность на достижение каких-либо определенных целей» [8]. Решение этой задачи возможно через постижение досуговых стратегий, которые рассматриваются как «конструкт средств и действий по реализации целей в сфере досуга» [8].

Одним из подходов к пониманию меняющихся смыслов досуговой деятельности может стать построение ее типологии, в основе которой лежит внутренняя связь между разнообразными видами досуга и которая отражает направленность досуговых занятий на достижение определенных целей, т. е. ее возможные стратегии. Анализ динамики выделенных типов досугового поведения на достаточно продолжительных временных интервалах даст возможность рассматривать изменения в использовании свободного времени, в структуре досуга и его содержании не только «как показатель изменений в образе жизни и поведении людей» [9], но и их детерминированность социальными трансформациями, в условиях которых они складываются и реализуются.

## ТИПОЛОГИЯ ДОСУГОВОГО ПОВЕДЕНИЯ

**В**озможности проведения досуга у современных жителей крупных городов становятся все более широкими и разнообразными. С другой стороны, сокращение времени трудовой деятельности при одновременном парадоксальном сокращении объемов досуга в общем бюджете времени современного человека [10, с. 97] повышает ценность досугового времени. Следовательно,

способы и индивидуальные особенности его освоения, досуговое и культурное поведение человека в последние годы в еще большей мере отражают сущность человеческой личности. Из всего многообразия доступных форм досугового поведения в условиях дефицита свободного времени человек прежде всего выберет то, что больше отвечает его интересам и потребностям, соответствует складу его характера и личности [11, с. 11–108]. Например, логично предположить, что интраверт-домосед склонен выбирать домашние формы досуга, а человек, предпочитающий проводить свободное время в туристических походах, вероятно, любит также спорт или другие активные досуговые занятия. Если такие закономерности в досуговом поведении личности существуют, то они неизбежно должны проявляться на больших массивах социологической информации в тех или иных сочетаниях досуговых предпочтений, которые можно рассматривать как содержательную характеристику респондентов.

В качестве возможного объяснения культурно-досугового поведения людей для начала мы попробовали выявить существующие закономерности в устойчивых, типичных сочетаниях предпочитаемых людьми видов досуга и найти некие интегральные факторы, которые были бы способны объяснить эти закономерности. Для этого были проанализированы уникальные исходные массивы данных первичной социологической информации, полученные в ходе опросов городского населения России, которые проводились Государственным институтом искусствознания в течение последних 30 лет во многих крупных и малых городах России (в организации и проведении некоторых из них автор принимал личное участие) с целью изучения отношения человека к искусству. Опросы населения проводились по репрезентативной выборке, их методология и инструментарий были научно обоснованы и подробно описаны [12]. Разумеется, за долгие годы проведения указанных социологических опросов неоднократно публиковались и их результаты в связи с конкретными исследовательскими задачами [13; 14]. Однако задача выявления закономерностей досугового поведения с целью построения его типологии не ставилась, и в этом смысле настоящее исследование является первопроходческим.

Перечисленные в анкете для опроса населения варианты ответов на вопрос о предпочитаемых способах проведения досуга включают в себя 35 закрытый и охватывают практически все наиболее распространенные досуговые занятия. Статистический анализ ответов респондентов показал, что между большинством досуговых занятий существует связь, которая подтверждается на всех имеющихся массивах социологических данных разных лет (расчеты проводились при помощи специализированного па-

кета IBM SPSS Statistics). Это значит, что практически все виды досуга совместимы, набор досуговых занятий человека в принципе может быть очень широким и включать самые разные занятия, хотя и с разной вероятностью. В ходе расчетов была установлена значимая связь между такими досуговыми занятиями, как, например:

<b>Бывать на концертах и</b>	Слушать записи музыки Ходить в театр
<b>Ходить в театр и</b>	Посещать художественные музеи, художественные выставки Бывать на концертах
<b>Слушать радио и</b>	Смотреть телевизор Читать газеты

Вместе с тем корреляционный анализ показал отсутствие значимой связи, т. е. слабую практическую совместимость некоторых видов досуговых занятий. Так, например, любовь к чтению художественной литературы на практике относительно редко сочетается с походами на стадион, дворовым времяпрепровождением и бездеятельным отдыхом. А просмотру телепередач как досуговому предпочтению оказываются «противопоказаны» посещения театра, занятия спортом, художественным и техническим творчеством. Конечно, и такие сочетания досуговых занятий встречаются, но на больших массивах данных они статистически не значимы.

Поскольку вопрос о способах проведения досуга предполагает 35 вариантов не взаимоисключающих ответов, в результате расчетов парных корреляций мы получили матрицу размерностью  $35 \times 35$ , т. е. 1225 коэффициентов парных корреляций. Связь между показателями признается существенной, если коэффициент корреляции лежит в пределах от  $|0,3|$  (слабая корреляция) до  $|1,0|$  (полная зависимость) и подтверждается критерий ее значимости. Но даже с учетом принятых ограничений число взаимосвязей, подлежащих анализу, оказывается чрезмерным. Поэтому было необходимо объединить многочисленные переменные (разнообразные формы проведения досуга) в несколько групп, содержательно более или менее однородных. Группировка способов проведения досуга должна была осуществляться на основании значимой взаимосвязи и представлять, по сути, сведение множества переменных в ограниченное количество новых, интегральных переменных. Это существенно облегчило задачу их содержательного анализа, выявления закономерностей в сочетаниях досуговых занятий и построения модели наиболее распространенных типов досугового поведения.

Для решения задачи был использован факторный анализ как метод сокращения размерности данных и одновременно метод группировки и классификации. Применение этого метода в социальных исследова-

ниях оправдано тем, что «факторный анализ дает возможность количественно определить нечто, непосредственно неизмеряемое, исходя из нескольких доступных измерению переменных» [15, с. 278], выделить латентные переменные, что особенно важно при анализе социального поведения и ценностей. Процедура позволила привести исходные переменные (способы проведения досуга) к более удобному для интерпретации виду, косвенно оценить признаки, не поддающиеся непосредственному измерению, произвести классификацию респондентов на основе ограниченного признакового пространства и, наконец, подтвердить структурную модель типологии досугового поведения на основании данных о предпочтениях в использовании свободного времени.

Как известно, достоверность результатов факторного анализа может быть обеспечена лишь на достаточно большом массиве данных. Общепринятое требование двукратного превышения числа наблюдений над числом переменных нам представляется недостаточным. Для полной уверенности в надежности результатов выявления закономерностей досугового поведения населения нами был сформирован сводный массив социологической информации, способный обеспечить гарантированную репрезентативность полученных результатов. При этом мера выборочной адекватности имеющейся совокупности оценивается по методу Кайзера-Мейера-Олкина как высокая ( $,811$ ), что означает пригодность имеющихся данных для проведения факторного анализа, а критерий сферичности Бартлета ( $,000$ ) подтверждает полную статистическую достоверность результата. При выполнении факторного анализа были соблюдены и другие его обязательные условия, ограничения и процедуры, подробно описанные в специальной литературе [15–18].

Следует подчеркнуть, что целью данного анализа было выявление не особенностей культурного поведения респондентов — участников того или иного социологического опроса, а общих закономерностей, наиболее типичных вариантов сочетания способов проведения досуга, т. е. обоснование общих принципов типологии досугового поведения. Поэтому для формирования максимально представительного массива наблюдений ответы на вопрос о предпочитаемых способах проведения досуга всех имеющихся в нашем распоряжении опросов населения городов Российской Федерации, проводившихся с 1981 по 2012 г., были интегрированы в единый массив, насчитывающий 7 тыс. 586 наблюдений. Сопоставимость этих данных определяется единым инструментарием — анкетой социологических опросов, которая хотя и менялась незначительно в разные годы, в целом сохраняла свою структуру. Для объединения в указанный совокупный массив были отобраны только те общие варианты ответа на вопрос о предпочитаемых способах проведения досуга (закрытия),

которые предлагались респондентам во все годы анализируемого периода. Таких закрытий, присутствующих во всех редакциях анкет, оказалось двадцать два.

Факторный анализ совокупного массива социологической информации позволил выявить общие, не зависящие от времени и места проведения конкретных социологических опросов, закономерности в сочетаниях досуговых предпочтений населения. Произведя расчеты с учетом принятых нами ограничений, мы получили четыре группы способов проведения досуга, которые по существу представляют множество из 22 наблюдаемых переменных, объединенных по критерию внутренней связи, или сведенных к четырем новым переменным (факторам).

Чтобы обрести смысловое значение, эти факторы требуют содержательной интерпретации, и именно эта интерпретация далеко не очевидных результатов моделирования считается главной проблемой эконометрического анализа в социологических исследованиях и даже при использовании специализированных программных продуктов продолжает оставаться сложной исследовательской задачей [19,

с. 294]. Технически проведение факторного анализа сводится к вычислению дисперсии переменных, объясненных одними и теми же факторами, а затем — к вычислению корреляций между каждой исходной переменной и сконструированными факторами (факторных нагрузок). Формальная интерпретация факторов непосредственно связана с этими факторными нагрузками: те переменные, с которыми фактор коррелирует сильнее всего, отражают его основной содержательный смысл. Говоря обычным языком, все анализируемые традиционные досуговые занятия оказались объединены в четыре группы по признаку их практической сочетаемости в досуговых предпочтениях респондентов. Содержательный анализ выделенных групп позволил интерпретировать эти наиболее распространенные, типичные сочетания досуговых занятий как вполне определенные досуговые типы, которые объясняют большую часть досугового поведения людей. С учетом факторных нагрузок входящих в них компонентов (видов досуга) мы можем интерпретировать эти типы следующим образом (табл. 1):

Таблица 1

### Типы досугового поведения городского населения России с указанием факторных нагрузок (k) (по совокупному социологическому массиву 1981–2012 годов)

Тип 1. Культурный		Тип 2. Развлекательный		Тип 3. Созерцательный		Тип 4. Деятельный	
Виды досуговых занятий	k	Виды досуговых занятий	k	Виды досуговых занятий	k	Виды досуговых занятий	k
Ходить в театр	0,70	Бывать в кафе, ресторане	0,55	Читать газеты	0,71	Заниматься спортом	0,61
Посещать художественные музеи, художественные выставки	0,63	Проводить время с друзьями во дворе, на улице	0,55	Смотреть телевизор	0,58	Путешествовать, ходить в туристические походы	0,51
Бывать на концертах	0,61	Ходить на вечера отдыха, танцев	0,51	Слушать радио	0,57	Заниматься техническим творчеством	0,51
Читать художественную литературу	0,54	Просто отдыхать, ничего не делая	0,47	Работать в саду, в огороде	0,53	Смотреть спортивные соревнования на стадионе	0,50
Ходить в кино	0,42	Ходить в гости, на вечеринки, принимать гостей	0,43	Прогулки на природе, сбор грибов, ягод	0,44	Расширять знания по своей специальности	0,41
Слушать музыку (записи)	0,41	Ходить в кино	0,42			Заниматься художественным творчеством	0,39
Расширять знания по своей специальности	0,30	Слушать музыку (записи)	0,37				
		Смотреть телевизор	0,36				
		Слушать радио	0,33				

Полученная в результате эконометрического анализа типология досугового поведения оказалась наиболее близка к классификации видов досуга, предложенной Ю.У. Фохт-Бабушкиным [11, с. 15] и предполагающей существование следующих основных видов досуга:

- 1) активная рекреация;
- 2) бездеятельный отдых;
- 3) приобщение к художественной культуре;
- 4) получение информации.

Однако в полученной нами классификации способов проведения досуга принцип Ю.У. Фохт-Бабушкина соблюдается не всегда. Например, как следует из проведенных расчетов, у людей, которые относятся ко второму типу досугового поведения (фактор 2), любовь к дворовому времяпрепровождению и к «отдыху, ничего не делая» (что в соответствии с классификацией Ю.У. Фохт-Бабушкина можно было бы назвать «*бездеятельным отдыхом*»), часто дополняется развлечениями, которые никак нельзя назвать бездеятельными. А тому типу досугового поведения, который можно было бы трактовать как «*получение информации*» — чтение газет, просмотр телепередач, слушание радио — обычно сопутствуют прогулки на природе, а также работа в саду или огороде.

Закономерность в этих сочетаниях типов досугового поведения существует, но находится в ином пространстве. Искомое объединяющее начало предлагаемой классификации досуговой деятельности состоит не в трактовке поведения человека с позиций отношения к культуре, информации или труду. Объяснением досуговых предпочтений и типов досугового поведения людей в данном случае могут стать преобладающие установки человека в сфере общения, социально-психологические типы личности. Такой подход представляется более универсальным, поскольку установки человека в сфере общения лежат в основе не только отношения человека к культуре, информации, труду, но и более общих закономерностей. Кроме того, объяснение закономерностей досугового поведения человека с точки зрения социально-психологической детерминированности позволяет избежать некоторой «оценочности» существующих типологий (хорошо — плохо, одобряемое поведение — неодобряемое).

Социально-психологическая детерминированность культурного и досугового поведения на данном этапе исследования представляется, скорее, в качестве гипотезы, верификация которой возможна с использованием арсенала смежных наук. Однако, продолжая трактовку результатов эконометрического анализа, уже сейчас можно дать содержательную характеристику носителям четырех типов досугового поведения.

Так, внедомашний досуг, связанный с «*приобщением к художественной культуре*» обычно пред-

почитают люди социально активные, открытые для общения и не домоседы. Для представителей этого типа культурно-досугового поведения свойственно наличие высшего образования и среднего душевого дохода. Средний возраст представителей этой группы составляет 35 лет, почти ¾ из них — женщины (табл. 2). Посещение учреждений культуры и искусства они часто сочетают с чтением художественной литературы и расширением своих специальных знаний. Было выявлено также, что именно этот тип поведения в генеральной совокупности данных (по социологическим опросам населения 1981–2012 гг.) является основным, преобладающим типом, в наибольшей мере определяющим предпочтения населения в сфере досуга. Представителя этого типа досугового поведения можно назвать человеком **культурно-ориентированным**.

«*Активная рекреация*» (по Фохт-Бабушкину) свойственна людям деятельным, физически активным, развивающимся и творческим. В арсенале их интересов кроме активной рекреации (спорта, путешествий и др.) присутствует стремление расширять знания по своей специальности, техническое и художественное творчество. Представитель этого типа досугового поведения — мужчина в возрасте 32–35 лет, человек физически **активный, творческий, деятельный**. Этот фактор, как показывают расчеты, в наименьшей степени определяет досуговые предпочтения населения, и деятельный тип досугового поведения является наименее распространенным.

Между этими типами досугового поведения находятся факторы, определяющие еще два типа досугового поведения. Представителя одного из них мы назвали Человеком **развлекающимся**, поскольку основное содержание его досуговой деятельности связано с развлечением, хотя не только «*бездеятельным отдыхом*». Развлечение при этом может быть достаточно активным, реализующимся во внедомашних формах досуга, связанных с общением между людьми (кафе и рестораны, друзья, дискотеки, гости, кино, вечеринки и т. д.). Представители этой группы наиболее молоды (больше всего людей в возрасте 27 лет при среднем возрасте 33 года), имеют в основном среднее специальное или среднее образование, а уровень дохода — средний и ниже среднего. Количество мужчин и женщин среди представителей развлекательного типа досугового поведения почти равно. Именно фактор развлечения, как показал проведенный анализ, начинает преобладать в объяснении закономерностей не только в целом досугового, но и культурного поведения населения в последние годы, и именно Человек развлекающийся выходит на авансцену рынка культурных благ последних лет [20].

Последний тип досугового поведения мы назвали **созерцательным**. Подобный тип вслед за Фохт-Бабушкиным можно было бы назвать «*получением информации*», если бы он в подавляющем большинстве случаев не был тесно связан с такими специфическими интровертивными досуговыми занятиями, как работа в саду и огороде, прогулки на природе, сбор грибов и ягод (коэффициент корреляции 0,44–0,53). Такая закономерность удивительной связи интереса к получению информации и общения с природой очень устойчива и повторяется практически на всех социологических массивах. Впрочем, это не только пенсионеры, как можно было бы предположить. Социально-демографический портрет представителя этого типа таков: это может быть как женщина, так и мужчина в возрасте 42–47 лет, преимущественно со средним специальным образованием и доходом ниже среднего и низким (табл. 2).

Эконометрический анализ больших массивов социологической информации позволил выявить некоторые закономерности в досуговом поведении и сформулировать следующие выводы:

1. В основе типологии досугового поведения могут лежать различные типобразующие признаки: отношение к культуре, труду, информации, либо социально-психологические особенности личности. Между этими подходами нет противоречия. Напротив, они демонстрируют высокую степень совпадения результатов, доказывая тем самым, что ориентация человека на культуру и искусство, на развлечение и бездеятельный отдых, на информацию, созерцание или активность не случайна, она определяется устойчивыми закономерностями социального поведения человека.

2. Выявленные закономерности предпочтений в досуговой сфере ясно показывают, что общение с искусством входит в функцию не всех досуговых

Таблица 2

**Социально-демографические характеристики представителей четырех типов культурно-досугового поведения (в соотношении к числу ответивших, %)**

Параметры		Типы культурно-досугового поведения			
		I	II	III	IV
Пол	М	27,8	49,4	42,8	73,9
	Ж	72,2	50,6	57,2	26,1
Возраст	Среднее	35,4	33,1	45,4	34,5
	Медиана	32	28	45	32
	Мода	32	27	42 и 47	27
Образование	Начальное	0,6	2,2	2,0	0,5
	Неполное среднее	1,8	6,0	6,9	3,4
	Среднее	20,4	31,6	21,0	26,2
	Среднее специальное	29,3	38,3	40,9	33,3
	Высшее	48,0	22,0	29,2	36,6
Уровень дохода	Низкий	24,6	21,9	35,5	19,4
	Ниже среднего	30,2	34,3	38,6	33,5
	Средний	42,1	39,3	24,5	42,8
	Выше среднего	3,2	3,6	1,2	3,6
	Высокий	0	0,9	0,2	0,7

типов. Этот факт объясняет, почему далеко не всех людей можно причислить к аудитории искусства, даже потенциальной.

3. Построенная типология досугового поведения делает возможным определение актуальных функций отдельных видов досуга, в том числе искусства, выделение досуговых стратегий. Это открывает принципиальную возможность постижения истинных смыслов досуговой деятельности, субъективных социально-психологических мотивов, лежащих в ее основе, что особенно важно в современных условиях, когда изменение содержания многих видов досуга и их смешение затрудняют классификацию.

Предложенный подход имеет интересные перспективы в объяснении закономерностей культурно-досугового и экономического поведения потребителей культурных благ. Опираясь на идею детерминированности отношения человека к своему досугу (в том числе — культуре и искусству), можно по-новому взглянуть на вопросы коммуникации и восприятия искусства, вкусов и предпочтений представителей различных социально-психологических типов в отношении искусства, его видов и жанров, а также репертуара в исполнительских искусствах. Эта идея может быть положена в основу выделения целевых групп потенциальных потребителей для вовлечения их в активную форму общения с искусством и решения многих маркетинговых задач, связанных с изучением восприимчивости людей в отношении отдельных видов рекламы и рг-акций, выработкой адекватных объекту воздействия адресных маркетинговых стратегий учреждений культуры и искусства.

#### Список источников

1. Дюмазедье Ж.Р. На пути к цивилизации досуга // Вестник Московского университета. Серия 12. Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83–88.
2. Дюмазедье Ж.Р. Эмпирическая социология досуга. Москва, 1974. 46 с.
3. Созинова М.В. Факторы становления содержательного досуга в социокультурном пространстве современного города // Современные проблемы науки и образования [Электронный ресурс]. 2013. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=9485> (дата обращения: 31.08.2016).
4. Назарова О.В. Социокультурная дифференциация молодежи в сфере досуга как основа создания современных молодежных центров (на примере г. Пскова) : дис. на соискание ученой степени кандидата социологических наук. Санкт-Петербург, 2014. 213 с.
5. Караханова Т. Бюджет нашего времени // Российское экспертное обозрение. 2006. № 1 (15). С. 8–9.
6. Сорокина Л.Я. Социология свободного времени. Программа курса и методические материалы для студентов специальностей «Социология» и «Социальная работа» Института социальных наук Иркутского Государственного университета [Электронный ресурс]. URL: [http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs\\_lekzij/1\\_7.html](http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs_lekzij/1_7.html) (дата обращения: 30.11.2015).
7. Ушкарев А.А. Цивилизация досуга и смыслы досугового поведения // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 429–435.
8. Котельникова Н.В. Характеристика и виды досуговых стратегий молодежи [Электронный ресурс]. URL: [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=2034](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=2034) (дата обращения: 29.12.2015).
9. Патрушев В.Д. Динамика использования бюджетов времени городским и сельским населением // Социологические исследования. 2005. № 8. С. 46–50.
10. Мурзин А.Э. Актуально ли изучать свободное время? // Социологические исследования. 1993. № 11. С. 95–99.
11. Фохт-Бабушкин Ю.У. О культурных потребностях москвичей // Культура и культурные потребности москвичей. Москва, 2010. С. 11–108.
12. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. Санкт-Петербург, 2001. 557 с.
13. Художественная культура и развитие личности. Проблемы долгосрочного планирования / отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. Москва, 1987. 222 с.
14. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни молодых поколений России. Достиженные эффекты, упущенные возможности и сохраняющиеся надежды. Санкт-Петербург, 2005. 320 с.
15. Наследов А. SPSS 19: профессиональный статистический анализ данных. Санкт-Петербург, 2011. 400 с.
16. Благуш П. Факторный анализ с обобщениями. Москва, 1989. 248 с.
17. Шуметов В.Г., Шуметова Л.В. Факторный анализ: подход с применением ЭВМ. Орел, 1999. 88 с.
18. Митина О.В., Михайловская И.Б. Факторный анализ для психологов. Москва, 2001. 169 с.
19. Пацюрковский В.В., Пацюрковская В.В. SPSS для социолога : учеб. пособие. Москва, 2005. 433 с.
20. Ушкарев А.А. Человек развлекающийся, или О закономерностях досугового поведения москвичей // Культурологические записки. Вып. 16: Культурная политика — 2014. Проблемы и перспективы. Москва, 2014. С. 278–316.

## TYOLOGY OF LEISURE BEHAVIOR

ALEXANDER A. USHKAREV

State Institute of Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia  
E-mail: al\_ush@mail.ru

**Abstract.** *In the era of the “civilization of leisure”, the leisure time is increasingly perceived not as a necessary “complement” to the people’s production and social life, but as an autonomous social institution, which has an independent meaning and value. Meanwhile, the leisure activities often characterize the human’s personality much more accurate than their professional activities. However, under the influence of civilization trends, the essence of the leisure activities is changing: the types of leisure are getting mixed and filled with new content. The semantic ambiguity of the leisure activities makes their content difficult to be analyzed and requires changes in the research approaches and tools. The article shows that the understanding of the changing essence of the cultural and leisure activities and strategies is possible, using modern econometric methods, through the study of large amounts of sociological data. Analyzing the results of sociological surveys for a number of years, the author reveals some statistical regularities in the forms of leisure people prefer and discovers the integral factors that could explain those regularities. As a result, the article proposes an original typology of the leisure behavior, which reflects the inner connection between the various kinds of leisure and identifies the most common strategies of the leisure activities. The study shows that people’s attitude to their leisure activities, in particular to the art, is not random. The study is based on the unique data arrays on the sociological surveys of Russia’s urban population.*

**Key words:** leisure, leisure activities, leisure preferences, leisure structure, motivations, regularities of leisure behavior, typology, econometric analysis.

**Citation:** Ushkarev A.A. Typology of Leisure Behavior, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 148–156.

### References

1. Dumazedier J.R. Vers une Civilisation du Loisir, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 12. Sotsial'no-politicheskie issledovaniya* [Bulletin of Moscow University. Series 12. Socio-Political Studies], 1993, no. 1, pp. 83–88 (in Russ.).
2. Dumazedier J.R. *Sociologie Empirique du Loisir*. Moscow, 1974, 46 p. (in Russ.).
3. Sozinova M.V. Faktory stanovleniya sodержatel'nogo dosuga v sotsiokul'turnom prostranstve sovremenno-go goroda [Factors of Formation of Substantial Leisure in Sociocultural Space of the Modern City], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2013, no. 3. Available at: <https://www.science-education.ru/en/article/view?id=9485> (accessed 31.08.2016).
4. Nazarova O.V. *Sotsiokul'turnaya differentsiatsiya molodezhi v sfere dosuga kak osnova sozdaniya sovremennykh molodezhnykh tsentrov (na primere g. Pskova)* [The Sociocultural Differentiation of Young People in the Field of Leisure as a Basis for the Creation of Modern Youth Centers (By the Example of Pskov)], Cand. sociolog. sci. diss. St. Petersburg, 2014, 213 p.
5. Karakhanova T. Byudzhet nashego vremeni [The Budget of Our Time], *Rossiiskoe ekspertnoe obozrenie* [Russian Expert Review], 2006, no. 1 (15), pp. 8–9.
6. Sorokina L.Ya. *Sotsiologiya svobodnogo vremeni. Programma kursa i metodicheskie materialy dlya studentov spetsial'nostei “Sotsiologiya” i “Sotsial'naya rabota” Instituta sotsial'nykh nauk Irkutskogo Gosudarstvennogo universiteta* [Sociology of Leisure Time. The Course Program and Teaching Materials for the Students of “Sociology” and “Social Work” of the Institute of Social Sciences of the Irkutsk State University]. Available at: [http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs\\_lekzij/1\\_7.html](http://socio.isu.ru/ru/chairs/ksf/courses/SSV/kurs_lekzij/1_7.html) (accessed 30.11.2015).
7. Ushkarev A.A. Tsivilizatsiya dosuga i smysly dosugovogo povedeniya [Civilization of Leisure and the Senses of Leisure Behavior], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 429–435.
8. Kotelnikova N.V. *Kharakteristika i vidy dosugovykh strategii molodezhi* [Characteristics and Types of the Leisure Strategies of Young People]. Available at: [http://superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=2034](http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=2034) (accessed 29.12.2015).
9. Patrushev V.D. Dinamika ispol'zovaniya byudzhetov vremeni gorodskim i sel'skim naseleniem [Dynamics of Time Utilization by Rural and Urban Population], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2005, no. 8, pp. 46–50.
10. Murzin A.E. Aktual'no li izuchat' svobodnoe vremya? [Is It Actual to Study the Free Time?], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 1993, no. 11, pp. 95–99.
11. Fokht-Babushkin Yu.U. O kul'turnykh potrebnostyakh moskvichei [On the Cultural Needs of Muscovites], *Kul'tura i kul'turnye potrebnosti moskvichei* [Culture and Cultural Needs of Muscovites]. Moscow, 2010, pp. 11–108.
12. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni lyudei. Konkretno-sotsiologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroi poloviny XX veka. Istoriya i metodologiya* [The Art in People’s Lives. Specifically Sociological Studies of the Russian Art of the Second Half of the 20th Century. History and Methodology]. St. Petersburg, 2001, 557 p.

13. Fokht-Babushkin Yu.U. (ed.) *Khudozhestvennaya kul'tura i razvitie lichnosti. Problemy dolgosrochnogo planirovaniya* [The Art Culture and Personal Development. Long-term Planning Issues]. Moscow, 1987, 222 p.
14. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni molodykh pokolenii Rossii. Dostignutyie efekty, upushchennyye vozmozhnosti i sokhranyayushchiesya nadezhdy* [The Art in the Lives of Russian Younger Generations. The Achieved Effects, Missed Opportunities, and Remaining Hopes]. St. Petersburg, 2005, 320 p.
15. Nasledov A. *SPSS 19: professional'nyi statisticheskii analiz dannykh* [SPSS 19: the Professional Statistical Analysis of Data]. St. Petersburg, 2011, 400 p.
16. Blagush P. *Faktornyi analiz s obobshcheniyami* [Factor Analysis with Generalizations]. Moscow, 1989, 248 p.
17. Shumetov V.G., Shumetova L.V. *Faktornyi analiz: podkhod s primeneniem EVM* [Factor Analysis: the Approach with the Use of Computer]. Orel, 1999, 88 p.
18. Mitina O.V., Mikhailovskaya I.B. *Faktornyi analiz dlya psikhologov* [Factor Analysis for Psychologists]. Moscow, 2001, 169 p.
19. Patsiorkovskiy V.V., Patsiorkovskaya V.V. *SPSS dlya sotsiologa* [SPSS for Sociologists]. Moscow, 2005, 433 p.
20. Ushkarev A.A. *Chelovek razvlekayushchiysya, ili O zakonornostyakh dosugovogo povedeniya moskvicei* [Homo Entertains, or The Patterns of Leisure Behavior of Muscovites], *Kul'turologicheskie zapiski. Vyp. 16: Kul'turnaya politika – 2014. Problemy i perspektivy* [Cultural Notes. Issue 16: Cultural Policy – 2014. Challenges and Perspectives]. Moscow, 2014, pp. 278–316.

**VII МЕЖДУНАРОДНЫЙ  
КУЛЬТУРНО-ТУРИСТСКИЙ ФОРУМ**

**29 июня – 2 июля 2017 г.  
Республика Хакасия**

**«Историко-культурное наследие как ресурс  
социокультурного развития»**

Хакасский форум, посвященный сохранению историко-культурного наследия, культурному туризму, – одно из крупнейших региональных мероприятий диалогового формата, которые проводятся на территории Российской Федерации. Организаторы Форума в 2016 г. награждены Премией Правительства РФ в области культуры. Форум проходит под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО.

Одним из самых крупных мероприятий Форума станет презентация всероссийского проекта «Великий шелковый путь. Сибирская дорога», призванного раскрыть культурный и туристский потенциал Республик Алтай, Тыва, Хакасия, а также Кемеровской области, в рамках Форума пройдет специальная сессия «Великий шелковый путь на пространстве ШОС».

Мероприятия Форума начнутся с презентации большой выставочной программы, которая включает выставку Государственного центрального театрального музея им. А. Бахрушина, посвященную 120-летию Фаины Раневской, ярмарку «Щедрая Сибирь» и проект Хакасского национального краеведческого музея им. Л.Р. Кызласова «Открытые фонды». Она откроется в новом здании Республиканского музейно-культурного центра, а ее посетители получат возможность увидеть ранее не выставленные и редко экспонирующиеся предметы из фондов музея.

Кроме того, в рамках Форума пройдет Фестиваль студенческих и дебютных фильмов «Святая Анна». Он будет посвящен памяти погибших в авиакатастрофе 25 декабря 2016 года. По традиции гости Форума смогут увидеть и Международный эколого-этнический фестиваль театров кукол «Чир Чайан» (Дух земли).

Подробнее: <http://forum.r-19.ru>

УДК 304.4(470+571) + 304.4(510)  
ББК 71.41(2Рос) + 71.41(5Кит)

Е.А. КАРЦЕВА

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ. ОПЫТ КИТАЯ И РОССИИ

---

---

**Екатерина Александровна Карцева,**

Международный университет в Москве,  
кафедра прикладной культурологии и социокультурного  
менеджмента,  
старший преподаватель;  
портал о культуре и искусстве Artandyou.ru,  
главный редактор  
Ленинградский просп., д. 17, Москва, 125040, Россия

кандидат культурологии  
E-mail: katyakartseva@gmail.com

---

---

**Реферат.** В последнее время в стране наблюдается интенсификация государственных управленческих и законодательных инициатив в сфере культуры. Происходит попытка трансформации прежнего узковедомственного подхода к культуре в единую стратегию работы государственного аппарата. Культура возводится в ранг национальных приоритетов. Государство намерено выступать одним из ее основных стратегических инвесторов и идеологов. В принятой «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» под культурой понимается система традиционных для России ценностей, сохранение и поддержка которых выступает гарантом национальной безопасности, «цивилизационной самобытности» страны перед вызовами внешнего мира. Активное внимание государства к сфере культуры можно трактовать как возвращение патерналистского подхода. Одной из наиболее проблемных в этом смысле сфер становится современное искусство, которое во многом достаточно маргинально и может не совпадать с приоритетными для государ-

ства культурными смыслами и формами. Представляется актуальным сравнить политику в области современного искусства в России и Китае, где культура как основа национальной идентичности также возведена в ранг государственных приоритетов.

**Ключевые слова:** современное искусство, культурная политика, арт-рынок, Россия, Китай.

**Для цитирования:** Карцева Е.А. Современное искусство в контексте государственной культурной политики. Опыт Китая и России // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 157–166.

Существует дифференциация на Западе на Modern Art (1870–1970 гг.) и Contemporary Art (с 1970-х гг. по наше время). В русском языке оба этих определения звучат как современное искусство. Однако в российском языке есть также понятие «актуальное искусство», часто выступающее синонимом «современного искусства». Возникают терминологические трудности, какое искусство является современным? В данной статье под современным искусством понимаются произведения художников, чья карьера (или пик ее развития) пришлись на время после 1991 г., после перехода России к свободному рынку. В силу взаимного пересечения различных художественных практик также может возникать неоднозначность трактовки «художественности», что является искусством, а что нет? Сегодня творческая актуализация художников может принимать различные формы, выйдя далеко за рамки традиционной живописи или скульптуры. Инсталляции, искусство новых медиа, перформан-

сы, реди-мейды, хэппенинги и другие художественные новации были характерны уже для искусства модернизма. В попытке разобраться в терминологии уместно привести определение философа и теоретика Бориса Гройса: «Modern art работало на уровне индивидуальной формы. Contemporary art работает на уровне контекста, формата, фона или новой теоретической интерпретации. Поэтому contemporary art не столько индивидуальная продукция, сколько манифестация индивидуального решения, включить или исключить вещи и образы, анонимно циркулирующие в нашем мире, — дать им новый контекст или лишить их его: частный выбор, который одновременно публично доступен и через это манифестирован, представлен, ясно определен» [1]. Ближайшее значение к «contemporary art» в русском языке — это «актуальное искусство». При этом ничто не мешает актуальным художникам мастерски работать и в традиционных техниках, в том числе живописи, но отличием от традиционалистов будет то, что их художественной опорой является не сам холст, а пространство и контекст, в которые картина включена: «То, что отличает современное искусство от искусства прежних времен, — это то обстоятельство, что оригинальность искусства устанавливается не посредством его собственной формы, но через его включение в определенный контекст, в некую инсталляцию, через его топологическую фиксацию» [1]. Именно такое «актуальное» искусство востребовано международной и российской художественной элитой — ведущими музеями, биеннале, критикой, теоретиками, кураторами и т. д. Но ожидания зрителя, имеющего традиционное восприятие искусства как искусства изящного (Fine art), зачастую порождают конфликт с увиденным. Чиновники в этом смысле выступают также в роли широкой публики, которая не всегда в состоянии адекватно прочитывать художественные смыслы. В их понимании искусство — это картина или скульптура, выполненные мастерски и вызывающие эстетическое наслаждение. Но современное искусство — другое, оно зачастую ищет в окружающем мире не только гармонию, но, в первую очередь, различные противоречия, конфликты. Как следствие — возросшая политизация искусства, что в условиях патерналистского подхода определяет особую напряженность в отношениях власти и искусства.

## ОТНОШЕНИЕ ГОСУДАРСТВА К НЕОФИЦИАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В КИТАЕ

Основным художественным методом в Китайской Народной Республике был выбран социалистический реализм, который хоть и имел национальные особенности, по части идео-

логии полностью копировал советский вариант. Станковая живопись маслом в отличие от традиционной Гохуа (термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются тушь и водяные краски на шелке и бумаге) не являлась привычной художественной формой для китайского народа и полностью перенята у советских живописцев. Была заимствована и система государственного патроната искусства. Помимо официального искусства в Китае, как и в СССР, развивалось искусство подпольное. Одним из первых его проявлений в конце 1970-х стало течение, получившее название «Искусство раненых», обличавшее насилие, с которым насаждалась культурная революция. Повсеместно неофициальное искусство распространилось в Китае к середине 1980-х гг. и получило название «Движение 85». Если в СССР периодом расцвета неофициального искусства считаются 1960–1970-е гг. и московский концептуализм, то китайское «Движение 85» склонялось к цинической оценке политических событий, будучи ближе к нашему соцарту. Целью этого искусства были социальные и политические перемены: «Это движение не было ради того, чтобы создать новую форму или стиль в искусстве, скорее заботой художников было стать частью социальных реформ», — говорит профессор Питтсбургского университета Гао Минглу [2].

События на площади Тяньаньмэнь в 1989 г. не осуществили перестройку, как это произошло в СССР, но вынудили Китай взять курс на демократические реформы и либерализацию экономики. Коммунистическая партия Китая (КПК) понимает необходимость всесторонних и глубоких преобразований для модернизации социалистической системы. Коммунизм более не представлялся достаточно эффективным в качестве модели национального самоопределения. Начинается поиск новых моделей самоопределения китайской нации, одной из которых становится культура. Проводятся реформы культурной системы. Сокращается разрыв между культурным наследием и современностью, заданный эпохой Мао Цзедуна. Возрождается традиционное искусство и культурные традиции, уничтожавшиеся в период культурной революции. В том числе Гохуа начинает существовать наравне с соцреализмом. Частично переводятся на самоокупаемость и коммерциализацию культурные организации, формируются понятия рынка культуры и его инфраструктура.

В среде неофициального искусства наибольшее развитие получает «цинический реализм», высмеивающий официальный социалистический реализм и политику партии. Это искусство по-прежнему под запретом. Выставка китайского авангарда в 1989 г. была разогнана. Но подпольные художники, как в свое время и советские нонконформисты, стано-

вятся востребованы западной прессой и коллекционерами, которые считают, что это и есть настоящее лицо современного Китая. КПК достаточно быстро понимает, что важно не только национальное традиционное искусство, которое отражало бы исконные китайские ценности в противовес западным, но и современное искусство, способное доносить эти ценности понятным Западу языком и встраивать Китай в современные контексты. Нонконформизм получает право на существование. С 1996 г. ведет свою историю Шанхайская биеннале, посвященная современному концептуальному искусству. В 1999 и 2001 г. легендарный куратор Х. Зеeman приглашает к участию в Венецианской биеннале несколько десятков неизвестных Западу китайских художников. Китайское искусство обретает мировую популярность.

Китай, осуществивший трансформацию в сторону развитой рыночной экономики, также быстро меняется по отношению к когда-то нонконформистскому искусству, оказавшемуся под пристальным вниманием Запада. Государственная цензура становится менее авторитарна, правительство партии устремляет свой взгляд на то, чтобы продвигать китайский продукт, который может приносить деньги. Экономические перемены в китайском обществе, которому открыли путь к частному предпринимательству, также скоро сказываются и на китайском неофициальном искусстве. Цинический реализм, пройдя небольшой инкубационный период, уходит от критики государственного строя к темам массовой культуры и потребительства. Художники обращаются к вопросам личного обогащения, увеличивающегося разрыва между богатыми и бедными, конкуренции. Происходит коллизия между капиталистическим и социалистическим. Зародившийся как нонконформистское искусство, цинический реализм становится в одну линию с политикой партии, популяризируя Китай на международной арене.

## РОССИЙСКОЕ ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ СВОБОДНОГО РЫНКА

**П**осле распада Советского союза в 1990-е гг. российское искусство становится абсолютно свободным от какой-либо цензуры. Государству по большому счету до искусства нет никакого дела. Однако успешно начавшийся в середине 1980-х гг. бум советского и русского искусства, апофеозом которого стали торги Sotheby's 1988 г., долго не продлился. Завершающим этапом востребованности российских художественных ценностей на мировой арене стало вручение Золотого льва на Венецианской биеннале в 1993 г. И. Кабакову за то-

вальную инсталляцию «Красный павильон». Арт-сообщество пытается формировать инфраструктуру арт-рынка, в том числе для того, чтобы формулировать ценность русского искусства на Западе. В начале 1990-х гг. в стране нет ни музеев современного искусства, ни фондов, а только несколько галерейных пространств, объединивших вокруг себя художников. Исключение составляют отдел новейших течений Государственного Русского музея (с 1991 г.) и созданный в 1994 г. Государственный центр современного искусства (ГЦСИ). По назначению Министерства культуры РФ с 1995 г. ГЦСИ отвечает за участие России на Биеннале в Венеции, характеризующееся в 1990-е гг. регулярной нехваткой средств. Творческие критерии отбора проектов смешиваются с финансовыми. На биеннале отправлялись те художники и проекты, за плечами которых была спонсорская поддержка. Тем не менее к концу 1990-х гг. русские современные художники имеют на мировом арт-рынке совокупно намного больший вес, чем китайские. С точки зрения основных тем ключевые арт-фигуры 1990-х гг., будь то О. Кулик, А. Виноградов, В. Дубосарский, С. Файбисович, В. Комар и А. Меламид, И. Кабаков, эксплуатируют в той или иной форме тему национального в искусстве. Свою миссию они видят в повышении интереса к искусству в обществе, привлечении внимания к современным русским художникам, аккумуляции информации о российском арт-рынке и его основных игроках.

## БУМ КИТАЙСКОГО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА 2000—2010-х ГОДОВ

**У**глубление реформы культурной системы в Китае происходит с 2003 года. Разрешен допуск частного и иностранного капитала в сферу культуры. Поставлена задача по активизации освоения международного рынка и продвижения китайской культуры во внешний мир [3]. Культурная политика в Китае модифицируется с учетом рыночных условий существования искусства, а сама культура становится основой государственной политики, движущим фактором модернизации. Сфера культуры используется Китаем для ответа на вызовы западной картины мира. КПК вкладывает большие ресурсы в развитие национального искусства и его включенности в мировые процессы. В 2010 г. высший законодательный орган страны — Всекитайское собрание народных представителей — принял пятилетний план, одной из целей которого было увеличение количества музеев до 3,5 тысяч [4]. Культура в этом документе определяется не только как «дух и душа нации»,

но также как стратегическая отрасль и мощный ресурс для развития страны. Уже к концу 2013 г. количество музеев составило 4 тысячи [5]. К строительству привлекаются известные архитекторы. Музеи становятся одним из инструментов территориального брендинга. Многие возводятся частными строительными компаниями, преследующими свои интересы, например становясь градообразующим элементом при сооружении района или города. Китай активно развивается, стимулируя свою экономику. Как возводятся пустующие города, так и музеи необходимо чем-то наполнять, нужны художники и их произведения. Существует риск, что произведений искусства для заполнения музеев может не хватить, и часть их будет перефункционалирована [5]. Аналогичным образом строятся мастерские для тысяч художников, художественные деревни. Правительство открывает художественные вузы, осуществляет государственные заказы на живопись. Работают программы обмена с российскими художественными вузами, в которых вторыми по численности после россиян являются китайские студенты.

Другим важным направлением 11-й пятилетки стала Пекинская биеннале современного искусства, проходящая с 2003 года. С 2005 г. у Китая появился собственный павильон на Венецианской биеннале (у России он с 1913 г.). Государственная политика в сфере поддержки современного искусства происходит как путем прямых директив, финансирования и закупок КПК, так и прямым и косвенным стимулированием частных китайских и иностранных инвестиций.

Китай, совершивший экономическое чудо, продемонстрировал его и в сфере современного искусства, в 2010 г. по количеству продаж работ современных художников обойдя Великобританию, а в 2011 г. и США, став мировым лидером на арт-рынке. Впервые миллионная аукционная продажа за работу китайского художника была достигнута в 2006 г., через год количество семизначных продаж увеличилось с девяти до 76 в 2007 году [6, с. 250]. Ведущие иностранные галереи стремятся представлять китайский авангард, аукционные дома открывать свои филиалы в Китае. В России, например, торги западных аукционных домов не проводятся вообще. Современные китайские художники по уровню цен, за них отдаваемых, опережают американских и западноевропейских, но почти все сделки осуществляются на азиатских торгах. Это говорит о том, что продвижение художников спровоцировано экономическими показателями, и национальная идентичность играет в Китае большую роль. Именно китайские покупатели обусловили рост цен на китайское искусство. Здесь существенное отличие от российских коллекционеров, которые предпочитают инвестировать в западных художников.

Китайское чудо в области арт-рынка спровоцировано экономическим ростом самого Китая и другими факторами, такими как:

- ♦ ограничения на покупку иностранных автомобилей, запрет спекуляций с недвижимостью в результате чего национальное искусство — альтернативная форма инвестирования;

- ♦ строгое, вплоть до смертной казни, наказание за денежные взятки, которое до недавнего времени обходилось дарением дорогих подарков, в том числе произведений искусства;

- ♦ приверженность китайцев коллекционировать то, что представляет ценность для Китая;

- ♦ распространенная практика частных музеев, в которых китайцы демонстрируют свои коллекции и т. д.

Несмотря на то что Мао Цзедун сменился на картинах китайских художников с вождя нации на персонажа из комикса, это не сильно заботит правительство Китая, так как современное китайское искусство приносит большие деньги в ВВП страны.

## МЕСТО СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ: 2000-е гг. — НАШИ ДНИ

**М**инистерство культуры РФ в 2000-е гг. начинает уделять развитию современного искусства существенное внимание. В 1999 г. открывается первый государственный музей искусства XX—XXI вв. — Московский музей современного искусства, в 2001 г. — отдел новейших течений Государственной Третьяковской галереи, в 2007 г. стартует проект «Эрмитаж 20/21». С 2003 г. — Московская биеннале современного искусства. В 2004 г. ГЦСИ получает новое здание на Зоологической улице, с 2005 г. проводит конкурс на соискание государственной премии в области современного искусства «Инновация», к 2015 г. ГЦСИ представлен в семи регионах России. В 2014 г. Государственный Эрмитаж принимает европейскую арт-биеннале «Манифесту 10».

Помимо Московской биеннале при поддержке Министерства культуры РФ начинают проводиться международные выставки молодого искусства YoungArt, уличного искусства «Артмосфера» (в Москве), Уральская индустриальная биеннале (Екатеринбург), Ширяевская биеннале (Нижний Новгород) и другие фестивали и биеннале по всей стране. К своему 100-летию в 2013 г. на общие со спонсорскими средства реставрируется Павильон России в Венеции. Увеличивается его финансирование. В 2011 г. — 10 млн руб. против предыдущих трех, в 2013 г. — уже 24 млн рублей [7]. В 2011 г.

А.А. Авдеев, первый за историю новой России министр культуры, посещает Биеннале в Венеции. При его управлении объем господдержки культуры увеличивается на 25% [8], начинается обновление Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, проводятся годы перекрестных культурных обменов: Россия-Франция (2010), Россия-Испания и Россия-Италия (2011), Россия-Германия (2012–2013), в рамках которых проходят крупные выставки русского искусства. Рынок современного искусства в стране развивается. На сегодняшний день несколько тысяч человек считают себя художниками, но в международном масштабе востребована малая часть, в стране не хватает художественных учреждений, нет института коллекционеров [9].

С 2013 г. происходит интенсификация государственных управленческих и законодательских инициатив в сфере культуры. В 2014 г. утверждаются «Основы государственной культурной политики», а в феврале 2016 г. – «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года», ведется работа над новой редакцией закона о культуре. Изучение этих программ позволяет провести многочисленные параллели со стратегией китайской культурной политики, где еще в 2007 г. на XVII съезде КПК были выдвинуты цели:

- ◆ создавать систему стержневых социалистических ценностей, увеличивать притягательные и цементирующие силы социалистической идеологии;
- ◆ формировать гармоничную культуру, воспитывать цивилизованные нравы;
- ◆ широко распространять национальную культуру, строить общий духовный очаг китайской нации;
- ◆ продвигать новаторство в культуре, усиливать жизненную силу развития культуры [10].

Как и в культурной политике Китая, направленной на противостояние западной модели ценностей, в стратегии российской государственной культурной политики «к угрозам национальной безопасности в области культуры отнесены размывание традиционных российских духовно-нравственных ценностей и ослабление единства многонационального народа Российской Федерации» [11], а приоритетными направлениями называются среди прочего:

- ◆ усиление и расширение влияния российской культуры в иностранных государствах;
- ◆ сохранение единого культурного пространства как фактора национальной безопасности и территориальной целостности России;
- ◆ повышение социального статуса семьи как общественного института, обеспечивающего воспитание и передачу от поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм;
- ◆ сохранение культурного наследия и создание условий для развития культуры;

- ◆ формирование новой модели культурной политики [11].

Для государства культура понимается как носитель определенной, присущей исключительно России системы ценностей. Регулярно президент поднимает вопросы о национальной идее, о дефиците «духовных скреп». Культура объявлена национальным приоритетом. Как и в Китайской программе, одной из приоритетных задач становится увеличение числа музеев: «За последние два года в регионах открыты 36 новых и 65 реконструированных музеев, среди которых целый комплекс музеев Эрмитажа в Санкт-Петербурге; сдвинулись с мертвой точки многолетние, стоявшие стройки Третьяковской галереи и Пушкинского музея в Москве, а также заложен камень в основание Государственного центра современного искусства в столице. На четверть увеличилось количество выставок» [12].

Особое внимание уделяется развитию чувства патриотизма и национальной гордости: «Знаковыми, зачастую уникальными по масштабу стали выставки, посвященные юбилейным событиям: 100-летию Первой мировой войны, 700-летию Сергея Радонежского, 200-летию М.Ю. Лермонтова. Рекордная посещаемость отмечена на интерактивной выставке «Романовы». В Москве, Санкт-Петербурге, Сибири и в Крыму ее посетило более миллиона человек. Выставку «Рюриковичи» только в Москве за три недели посетили 250 тыс. человек» [12]. Исследователи отмечают, что подобное обилие управленческих инициатив, направленных на сферу культуры, интенсифицированное внимание к деятельности культурных организаций можно расценивать, как возвращение патерналистского подхода к культуре, через которую государство собирается формировать новые смыслы [13].

Пытаясь избежать ошибок СССР, в том числе по ослабеванию «мягкой силы» государства, в Китае полагают, что «с точки зрения внутренней политики, строительство «мягкой силы» Китая благоприятствует усилению национальной мощи, поднятию национального духа, укреплению чувства идентичности народа всей страны, сохранению и развитию лучшей традиционной китайской культуры, а также достижению полного единства Китая» [10]. Спустя какое-то время и в России вопрос «мягкой силы» государства и национального единства ставится на повестку дня. Тем не менее, в ситуации, когда государство принимает на себя культуртрегерские инициативы, актуальное искусство оказывается одной из наиболее проблемных сфер.

Позиция государства относительно актуального искусства неоднозначна. Чиновники берутся судить «художественность» или ее отсутствие на основании личных непрофессиональных мнений, в то время как зачастую отделять искусство от не искусства под силу только представителям экспертного

сообщества. Министр культуры РФ А.С. Соколов (2004–2008) запомнился тем, что отозвался о работе «Эра Милосердия» группы «Синие носы» словами «Это искусство позорит Россию» [14] и запретил ее к вывозу на выставку «Соц-Арт» в парижском Maison Rouge. Министр культуры РФ В.Р. Мединский был более заметен на выставках современного искусства, чем предыдущие два министра, но отзывался о нем негативно. На заседании оргкомитета по проведению Года культуры в России он отметил: «Почему под современным искусством мы понимаем исключительно что-то непонятно кубическое, корявое, вплоть до груды кирпича, которую представляет собой инсталляция, финансируемая из госбюджета» [15]. Под грудой кирпича подразумевалась инсталляция китайской художницы Инь Сючжень «Температура», символизовавшая как раз строительство в Китае пустующих городов с целью стимуляции экономики и насаждения нового образа жизни.

Несмотря на впервые за многие годы приоритетное внимание к культуре в статье бюджетных расходов для сферы искусства — уменьшение господдержки. В 2014 г. Министерство культуры РФ ликвидирует отдел изобразительного искусства, ориентированный на современное искусство, объединив его с отделом народного творчества, что приравнивалось к полному прекращению закупок современного искусства в России. Московская биеннале в 2015 г. получает наименьшее финансирование за все годы своего существования. В мае 2016 г. ГЦСИ становится подразделением Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО». Центр, скорее всего, лишится выставочного зала на Зоологической улице. В ноябре 2016 г. увольняются руководители основных подразделений ГЦСИ, в том числе худрук Л. Бажанов, руководитель отдела художественных программ И. Горлова, прокомментировавшие уход несогласием с условиями работы, возникшими при реорганизации: «...опыт последних четырех месяцев показал, что мы теперь не можем отвечать за взятые по долгу службы обязательства. Теперь я “общаюсь” с неизвестными мне людьми без лиц, которые сидят где-то далеко и отвечают в системе электронных согласований, редко вникая в суть проекта», — поясняет свою позицию И. Горлова. Л. Бажанов и вовсе говорит о цензуре [16]. Государственное финансирование Павильона России в Венеции в 2017 г. снижается до 7 млн рублей [17].

Наблюдение за российской информационной повесткой позволяет предположить, что ситуация с современным искусством в России неоднозначна, так как не совсем понятно, как оно встраивается в новую стратегию государственной культурной политики. Вопросы с цензурой в профессиональном сообществе стали подниматься разительно чаще и не только в том, что касается современно-

го изобразительного искусства, но также и в других видах творческой деятельности. В октябре 2016 г. директор Российского государственного театра «Сатирикон» им. А. Райкина К. Райкин выступил с критикой попыток государства бороться за «нравственность в искусстве»: «Вот эти группки оскорбленных якобы людей, которые закрывают спектакли, закрывают выставки, нагло очень себя ведут, к которым как-то очень странно власть нейтральна — дистанцируется. Мне кажется, что это безобразные посягательства на свободу творчества, на запрет цензуры. <...> Не надо делать вид, что власть — это единственный носитель нравственности и морали» [18]. Парировал К. Райкину пресс-секретарь Президента РФ Д. Песков, призвавший не путать цензуру с госзаказом, когда государство выделяет финансирование, то оно вправе определять и тему [19].

В России цензура запрещена Конституцией РФ, и государственные лица подчеркивают, что она недопустима, но параллель с Китаем по части контроля государства за производством художественных смыслов провести все же можно. Во-первых, наличие в обеих странах политического искусства — ставшие известными на весь мир китайский художник-диссидент Ай Вэйвэй, российские художники-акционисты The Pussy Riot, П. Павленский. Когда после своего ареста в 2011 году Ай Вэйвэй был назван самым влиятельным человеком в мире искусства по версии авторитетного издания The ArtReview, представители МИД Китая выступили с обращением, что «в Китае есть другие не менее достойные внимания художники» [20]. Художественная реальность художников-provokatorov возникает на почве конфронтации с властью. Резонансным в современной российской истории было и уголовное дело, возбужденное к организаторам выставки «Осторожно, религия!» в Музее и общественном центре им. А. Сахарова в 2005 году. Тогда суд признал виновными директора и сотрудницу центра в разжигании национальной и религиозной вражды. В сложившейся ситуации сами художественные институции или кураторы время от времени могут подвергать цензуре художников и их произведения с целью избежать возможной реакции со стороны властей. Например, закрытие выставки фотографии Д. Стерджеса в Центре фотографии им. братьев Люмьер в октябре 2016 г. в Москве после обращения омбудсмена по правам детей Е. Мизулиной в прокуратуру с просьбой проверить произведения на наличие в них детской порнографии. Центр, подчеркивая, что обнаженных несовершеннолетних на выставке нет, все же ее закрыл, после того как один из экспонатов был облит мочой, а вход в галерею заблокировали представители общества «Офицеры России». В ноябре 2016 г. скандал разразился также вокруг выставки Я. Фабра в Государственном Эрмитаже, на которой были представлены чучела жи-

вотных. В этот раз в ведомстве разъяснили, что для открытия «скандальной» экспозиции петербургский музей не обязан получать разрешения из Министерства [21].

Налицо трудности, с которыми сталкивается российская власть при необходимости смыслового наполнения понятия «современное, актуальное искусство» и выработки стратегии его развития в условиях новой культурной политики. В связи с переходом от «узковедомственного подхода к культуре» в единую стратегию государственного аппарата чиновники в большей степени полагают уместным высказываться насчет сферы искусства. В 2015 г. создается «Фонд развития современного искусства», задачей которого является «организация более тонких коммуникаций с особым сообществом, объединившимся вокруг современного искусства». Фонду содействует Управление Президента РФ по общественным проектам, возглавляет его бывший заместитель министра культуры РФ, председатель президиума Фонда И.И. Демидов, один из создателей «Молодой гвардии “Единой России”», возглавлявший идеологическое управление политического департамента партии.

Пока деятельность фонда не особенно ясна. Тезоретик искусства А. Ерофеев характеризует взаимоотношения российской власти и искусства, как перманентный конфликт, застывший в острой фазе, ближе всего к «холодной войне» [22]. В декабре 2016 г. РОСИЗО открывает выставку «Актуальная Россия: среда обитания» шестидесяти современных русских художников, работающих в техниках актуального искусства. Выставка проходит в Музее современной истории России, который позиционируется как новая площадка на карте актуального искусства столицы. Открытие посетил В.Р. Мединский, отметив несправедливость замечания о том, что Министерство культуры РФ «не любит современное искусство» [23]. Выставка представляет кураторский взгляд на развитие современного российского искусства, по всей видимости, каким его понимает и хочет видеть государство.

\* \* \*

Необходимость наращивать позиции «мягкой силы» как в постсоветском пространстве, так и в остальном мире [24] и формировать сплоченность внутри страны не лишены под собой разумных оснований. В контексте экономики знаний, творческих индустрий, креативных инвестиций в человека культура является залогом общественного процветания. Единая государственная стратегия способна задействовать большие ресурсы для ее развития. Коллизия возникает между патерналистским подходом к культуре, влекущем за собой попытки государственного регулирования сферы культуры и искусства, и необходимостью конкурентоспособ-

ного существования отечественной культуры в глобальном мире. Современное искусство представляется одной из наиболее проблемных в данном смысле отраслей. Но именно развитие его инфраструктуры необходимо для формирования инновационной экономики, установления связей с мировыми культурными институциями и формирования будущего национального наследия. Вмешательство государства, присвоение чуждых ему компетенций может оказаться неэффективным в социокультурных условиях современного мира. В то время как «традиционная для России система ценностей» может вступать в противоречие со свободой творчества, гарантированной Конституцией РФ.

Китайская Народная Республика, начиная с 1980-х гг., модернизирует свою культурную сферу, сделав ее движущим фактором модернизации и распространения влияния Китая в мире. Одинаково важным является и традиционное искусство, его поддержка и сохранение, и создание условий для появления нового, актуального искусства. В России искусство долгие годы развивалось само по себе, и хотя была сформирована инфраструктура арт-рынка, не было никаких преференций, налоговых льгот, закона о меценатстве, необходимых для его роста [25]. В Стратегии прописана «необходимость формирования условий для постепенного увеличения внебюджетных источников финансирования», которая может включать в себя «эффективную систему налоговых преференций», «маркированные налоги», «формы целевого капитала (эндаумент-фонды)» [11]. Насколько эти меры будут перенесены с бумаги в реальную жизнь — судить пока сложно.

Анализ опыта КНР в отношении современного искусства позволяет отметить присущий китайской культуре прагматизм. Российская же стратегия развития культуры во многом движима амбициями духовного наставничества, приоритетами к сплоченности, народному единству, что, по всей видимости, будет определять контексты легитимного функционирования искусства в краткосрочной перспективе.

#### Список источников

1. Гройс Б. Топология современного искусства [Электронный ресурс] // Художественный журнал. 2006. № 61/62. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/> (дата обращения: 31.01.2017).
2. Move over Mao: Do China's artists serve a new master [Электронный ресурс] // CNN. Inside China. Chinese art today. URL: <http://edition.cnn.com/SPECIALS/1999/china.50/inside.china/art.overview/> (дата обращения: 01.12.2016).
3. Турушева Н.В. Политика Коммунистической партии Китая в области культуры в период реформ: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2013. 22 с.
4. Mad about museums. China is building thousands of new museums, but how will it fill them? [Электронный ре-

- сурс] // The Economist. URL: <http://www.economist.com/news/special-report/21591710-china-building-thousands-new-museums-how-will-it-fill-them-mad-about-museums/> (дата обращения: 20.11.2016).
5. China's aggressive museum growth brings architectural wonders [Электронный ресурс] // CNN. URL: <http://edition.cnn.com/2014/04/29/world/asia/china-museums/> (дата обращения: 28.12.2016).
  6. Арт 2 В & В 2 Арт, или о том, что такое арт-рынок и как он работает : [монография] / И.Г. Хангельдиева, Н.Г. Чаган, Е.А. Карцева, Е.П. Катина. Москва : Русский Мирь : Жизнь и мысль, 2016. 309 с.
  7. Орлова М. Российский павильон в Венеции: чего это стоит [Электронный ресурс] // The Arts Newspaper Russia. 2013. № 14. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/70/> (дата обращения: 20.10.2016).
  8. Бюджет культуры в 2012 году составит 94 миллиарда рублей [Электронный ресурс] // Новости радио Культура. URL: <http://old.cultradio.ru/doc.html?id=410618&cid=44> (дата обращения: 04.12.2016).
  9. Карцева Е.А. Российский рынок современного искусства : качественный состав и внутренние противоречия // Вопросы культурологии. 2015. № 8. С. 78–84.
  10. Лю Цзайци. «Мягкая сила» в стратегии развития Китая // Полис. Политические исследования. 2009. № 4. С. 149–155. URL: <http://www.politstudies.ru/files/File/2009/4/11.pdf> (дата обращения: 04.12.2016).
  11. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [Электронный ресурс] // Правительство Российской Федерации : официальный сайт. <http://government.ru/docs/all/105704/> (дата обращения: 01.12.2016).
  12. Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс] // Министерство культуры РФ : официальный сайт. URL: <http://mkrf.ru/info/foundations-state-cultural-policy/> (дата обращения: 01.12.2016).
  13. Мороз О. Стратегии российской государственной культурной политики: опыт исследования [Электронный ресурс] // Журнальный клуб ИНТЕЛПРОС. Интеллектуальная Россия. 2016. № 3. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n3-2016/print:page,1,30615-strategii-rossiyskoj-gosudarstvennoj-kulturnoj-politiki-opyt-rassledovaniya.html> (дата обращения: 23.10.2016).
  14. В Париже открылась выставка «Соц-Арт» [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/culture/20071021/84794954.html> (дата обращения: 01.12.2016).
  15. Министр культуры РФ встал на защиту современного искусства [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/culture/20131009/968755402.html> (дата обращения: 01.12.2016).
  16. Курдюкова Д. Размывай и подавляй [Электронный ресурс] // Независимая газета. 2016, 02 ноября. URL: [http://www.ng.ru/culture/2016-11-02/2\\_6851\\_gosizo.html](http://www.ng.ru/culture/2016-11-02/2_6851_gosizo.html) (дата обращения: 10.04.2017).
  17. Павильон России на Биеннале в Венеции: участники поделились планами будущей экспозиции [Электронный ресурс] // Портал о культуре и искусстве Artandyou.ru. URL: [http://artandyou.ru/category/events/post/russian\\_pavilion\\_plans\\_revealed](http://artandyou.ru/category/events/post/russian_pavilion_plans_revealed) (дата обращения: 31.01.2016).
  18. «Мы клеветем, доносим. И опять хотим в клетку»: речь Константина Райкина — о цензуре и борьбе государства за нравственность // Meduza. 2016, 24 октября. URL: <https://meduza.io/feature/2016/10/24/my-kleveschem-donosim-i-opyat-hotim-v-kletku> (дата обращения: 10.04.2017).
  19. Песков призвал не путать цензуру с госзаказом [Электронный ресурс] // Интерфакс. 2016, 25 октября. URL: <http://www.interfax.ru/russia/533968> (дата обращения: 10.04.2017).
  20. Ai Weiwei is named ArtReview's 'most powerful artist' [Электронный ресурс] // BBC NEWS. 2011, 13 октября. URL: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-15285939> (дата обращения: 23.10.2016).
  21. В Минкульте прокомментировали выставку Яна Фабра в Эрмитаже [Электронный ресурс] // New Inform : Информационный портал. 2016, 12 ноября. URL: <http://newinform.com/33648-v-minkulteprokommentirovali-vystavku-yana-fabra-v-ermitazhe> (дата обращения: 10.04.2017).
  22. Ерофеев А. Культура как противник. Актуальное российское искусство в условиях авторитарного режима [Электронный ресурс] // Андрей Ерофеев. Персональный сайт. URL: [http://aerofeev.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=337](http://aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=337) (дата обращения: 31.01.2017).
  23. Мединский открыл в Москве выставку современного искусства «Актуальная Россия» [Электронный ресурс] // ТАСС. Информационное агентство России. 2016, 17 ноября. URL: <http://tass.ru/kultura/3792582> (дата обращения: 05.12.2016).
  24. Карцева Е.А. Современное искусство как один из ресурсов формирования имиджа России за рубежом // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 3. С. 302–309.
  25. Долганова Е.А. Арт-рынок в условиях современной России // Вопросы культурологии. 2011. № 2. С. 32–37.

## CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF STATE CULTURAL POLICY. THE RUSSIAN AND CHINESE EXPERIENCE

EKATERINA A. KARTSEVA

International University in Moscow, 17, Leningradsky Av., Moscow, 125040, Russia  
E-mail: ktyakartseva@gmail.com

**Abstract.** *In the past few years, the Russian cultural policy has been strongly affected by a number of state regulations and legal initiatives. There is an attempt to transform the old, narrowly departmentalized approach to the management in cultural sphere into a unified strategy of the state machinery. Culture has been elevated to the rank of national priorities. The state is willing to become one of its strategic investors and ideologists. The recently approved “Strategy of the State Cultural Policy for the Period till 2030” considers culture as a system of the traditional Russian values, conservation and support of which should be the guarantee of the national security and “civilization authenticity” of the country, facing the challenges of the outside world. The intensified governmental attention to the sphere of culture can be interpreted as a return of the paternalistic approach. In this regard, the contemporary art becomes one of the most problematic marginal fields that may run counter to the state cultural priorities, either in form or in content. It seems relevant to compare the Russian cultural policy in the contemporary art sphere with that in China, where culture, as a basis of the national security, is also raised to the level of state priorities.*

**Key words:** contemporary art, cultural policy, art-market, Russia, China.

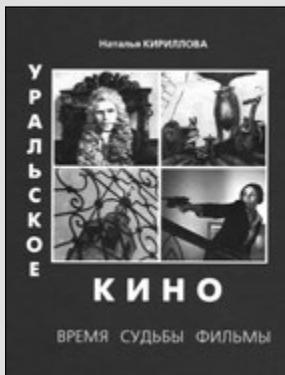
**Citation:** Kartseva E.A. Contemporary Art in the Context of State Cultural Policy. The Russian and Chinese Experience, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 157–166.

### References

- Groys B. Topologiya sovremennogo iskusstva [The Topology of Contemporary Art], *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2006, no. 61/62. Available at: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/> (accessed 31.01.2017).
- Move over Mao: Do China’s artists serve a new master? *CNN. Inside China. Chinese Art Today*. Available at: <http://edition.cnn.com/SPECIALS/1999/china.50/inside.china/art.overview/> (accessed 01.12.2016).
- Turusheva N.V. *Politika Kommunisticheskoi partii Kitaya v oblasti kul'tury v period reform* [The Policy of the Communist Party of China in the Field of Culture in the Reform Period], Cand. hist. sci. diss. Abstr. Tomsk, 2013, 22 p.
- Mad about museums. China is building thousands of new museums, but how will it fill them? *The Economist*. Available at: <http://www.economist.com/news/special-report/21591710-china-building-thousands-new-museums-how-will-it-fill-them-mad-about-museums/> (accessed 20.11.2016).
- China’s aggressive museum growth brings architectural wonders, *CNN*. Available at: <http://edition.cnn.com/2014/04/29/world/asia/china-museums/> (accessed 28.12.2016).
- Khangeldieva I.G., Chagan N.G., Kartseva E.A., Katina E.P. *Art 2 B & B 2 Art, ili o tom, chto takoe art-rynok i kak on rabotaet* [Art 2 B & B 2 Art, Or about What the Art Market Is and How It Works]. Moscow, Russkii Mir Publ., Zhizn’ i mysl’ Publ., 2016, 309 p.
- Orlova M. Rossiiskii pavil'on v Venetsii: chego eto stoit [The Russian Pavilion in Venice: What Does It Take], *The Art Newspaper Russia*, 2013, no. 14. Available at: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/70/> (accessed 20.10.2016).
- Byudzhet kul'tury v 2012 godu sostavit 94 milliarda rublei [The Budget of Culture in 2012 Will Amount to 94 Billion Rubles], *Novosti radio Kul'tura* [News of Radio Culture]. Available at: <http://old.cultradio.ru/doc.html?id=410618&cid=44> (accessed 04.12.2016).
- Kartseva E.A. Rossiiskii ryok sovremennogo iskusstva: kachestvennyi sostav i vnutrennie protivorechiya [Russian Market of the Modern Art: Qualitative Structure and Internal Contradictions], *Voprosy kul'turologii* [Issues of Culturology], 2015. No. 8, pp. 78–84.
- Lyu Tszaitzi. “Myagkaya sila” v strategii razvitiya Kitaya [“Soft Power” in China’s Development Strategy], *Polis. Politicheskie issledovaniya* [Polis. Political Studies], 2009, no. 4, pp. 149–155. Available at: <http://www.politstudies.ru/files/File/2009/4/11.pdf> (accessed 04.12.2016).
- Pravitel'stvo Rossiiskoi Federatsii. Rasporyazhenie ot 29 fevralya 2016 g. N° 326-r. Strategiya gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda* [The Government of the Russian Federation. The Order Dated February 29, 2016, no. 326-r. The Strategy of the State Cultural Policy for the Period till 2030]. Available at: <http://government.ru/docs/all/105704> (accessed 01.12.2016).
- Osnovy gosudarstvennoi kul'turnoi politiki [The Foundations of the State Cultural Policy], *Ministerstvo kul'tury RF: ofitsial'nyi sait* [The Ministry of Culture of the Russian Federation: the Official Website]. Available at: <http://mkrf.ru/info/foundations-state-cultural-policy/> (accessed 01.12.2016).
- Moroz O. Strategii rossiiskoi gosudarstvennoi kul'turnoi politiki: opyt rassledovaniya [The Strategies of the Russian State Cultural Policy: the Investigation Experience], *Zhurnal'nyi klub IN-*

- TELROS. *Intellektual'naya Rossiya* [Journal Club INTELROS. The Intellectual Russia], 2016, no. 3. Available at: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n3—2016/print:page.1,30615-strategii-rossiyskoy-gosudarstvennoy-kulturnoy-politiki-opyt-rassledovaniya.html> (accessed 23.10.2016).
14. V Parizhe otkrylas' vystavka "Sots-Art" [The Exhibition of "Sots Art" Opens in Paris], *RIA Novosti* [RIA News] Available at: <https://ria.ru/culture/20071021/84794954.html> (accessed 01.12.2016).
15. Ministr kul'tury RF vstal na zashchitu sovremenno-go iskusstva [The Minister of Culture of the Russian Federation Stands Up For the Contemporary Art], *RIA Novosti* [RIA News]. Available at: <https://ria.ru/culture/20131009/968755402.html> (accessed 01.12.2016).
16. Kurdyukova D. Razmyvai i podavlyai [Blur and Suppress], *Nezavisimaya gazeta* [Independent Newspaper], 2016, 02 Nov. Available at: [http://www.ng.ru/culture/2016-11-02/2\\_6851\\_rosizo.html](http://www.ng.ru/culture/2016-11-02/2_6851_rosizo.html) (accessed 10.04.2017).
17. Pavil'on Rossii na Biennale v Venetsii: uchastniki podelilis' planami budushchei ekspozitsii [The Russian Pavilion at the Venice Biennale: the Participants Share their Plans for the Future Exposure], *Portal o kul'ture i iskusstve Artandyou.ru* [The Portal on Culture and Art Artandyou.ru]. Available at: [http://artandyou.ru/category/events/post/russian\\_pavilion\\_plans\\_revealed](http://artandyou.ru/category/events/post/russian_pavilion_plans_revealed) (accessed 31.01.2016).
18. "My kleveshem, donosim. I opyat' khotim v kletku": rech' Konstantina Raikina — o tsenzure i bor'be gosudarstva za npravstvennost' ["We Slander, Denounce. And We Want Again in the Cage": the Speech of Konstantin Raikin — about Censorship and the Government Struggling for Morality], *Meduza*, 2016, 24 October. Available at: <https://meduza.io/feature/2016/10/24/my-kleveshem-donosim-i-opyat-hotim-v-kletku> (accessed 10.04.2017).
19. Peskov prizval ne putat' tsenzuru s goszakazom [Peskov Makes a Call not to Confuse Censorship with the State Order], *Interfaks* [Interfax], 2016, 25 Oct. Available at: <http://www.interfax.ru/russia/533968> (accessed 10.04.2017).
20. Ai Weiwei is named ArtReview's "most powerful artist", *BBC NEWS*. 2011, 13 Oct. Available at: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-15285939> (accessed 23.10.2016).
21. V Minkul'te prokomentirovali vystavku Yana Fabra v Ermitazhe [The Ministry of Culture Comments on Jan Fabre's Exhibition at the Hermitage], *New Inform. Informatsionnyi portal* [New Inform. The Information Portal], 2016, 2 Nov. Available at: <http://newinform.com/33648-v-minkulte-prokomentirovali-vystavku-yana-fabra-v-ermitazhe> (accessed 10.04.2017).
22. Erofeev A. Kul'tura kak protivnik. Aktual'noe rossiiskoe iskusstvo v usloviyakh avtoritarnogo rezhima [Culture as an Adversary. The Current Russian Art in the Conditions of Authoritarian Regime], *Andrei Erofeev. Personal'nyi sait* [Andrey Erofeev. The Personal Website]. Available at: [http://aerofeev.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=337](http://aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=337) (accessed 31.01.2017).
23. Medinskii otkryl v Moskve vystavku sovremenno-go iskusstva "Aktual'naya Rossiya" [Medinsky Opens the Exhibition of Contemporary Art "Actual Russia" in Moscow], *TASS. Informatsionnoe agentstvo Rossii* [TASS. Russian News Agency], 2016, 17 Nov. Available at: <http://tass.ru/kultura/3792582> (accessed 05.12.2016).
24. Kartseva E.A. Sovremennoe iskusstvo kak odin iz resursov formirovaniya imidzha Rossii za rubezhom [Contemporary Art as a Source of Formation of the Image of Russia Abroad], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 3, pp. 302–309.
25. Dolganova E.A. Art-rynok v usloviyakh sovremennoy Rossii [Art Market in the Modern Russian Environment], *Voprosy kul'turologii* [Issues of Culturology], 2011, no. 2, pp. 32–37.

## НОВИНКА



**Кириллова Н.Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы : монография. Екатеринбург : Изд-во урал. ун-та, 2016. 432 с.**

Новая книга Н.Б. Кирилловой, известного киноведа, доктора культурологии, заслуженного деятеля искусств РФ – итог многолетнего труда автора, занимающегося исследованием экранной культуры и сопряженного к процессам, происходящим в кинематографе во второй половине XX и начало XXI века.

В работе глубоко и обстоятельно показано, как в зеркале экрана отражается «запечатленное время» жизни нашей страны, Урала и всего мира за более чем вековую историю кинематографа.

В книге солидный справочный материал (документы, фотографии, библиография, избранная фильмография).



**РАНХиГС**  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА  
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ  
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



**И Г С У**  
ИНСТИТУТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
СЛУЖБЫ И УПРАВЛЕНИЯ

## УПРАВЛЕНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ, ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ. МАГИСТЕРСКАЯ ПРОГРАММА

Институт государственной службы и управления (ИГСУ) ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации» приглашает к обучению в рамках магистерской программы по направлению «Государственное и муниципальное управление» (38.04.04), специализация «Управление в сфере культуры, образования и науки».

**Программа имеет комплексный характер, отвечая требованиям, предъявляемым к современному руководителю,** помогая выстраивать индивидуальную траекторию обучения с набором дисциплин по выбору для подготовки профес-сионалов по следующим специализациям:

- ◆ Инновационные модели управления в сфере культуры, образования, науки;
- ◆ Проектная деятельность в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ Региональные стратегии социокультурного развития, формирование современных культурных ландшафтов;
- ◆ Экспертиза культурных, образовательных и научно-исследовательских проектов и программ.

**Миссия программы** – подготовка управленцев, способных обеспечивать разработку, нормативно-правовое сопровождение и реализацию культурной, образовательной, социальной, молодежной политики, инновационных государственных программ и проектов в области культуры, образования и науки с учетом позитивных практик, мирового и отечественного опыта, определяющего стратегические направления деятельности в гуманитарной сфере.

**Основные образовательные результаты программы** заключаются в получении выпускниками набора базовых профильных компетенций, ориентированных на повышенную мобильность в условиях интенсивных социокультурных изменений, универсальных с точки зрения эффективного менеджмента и оптимальных для обеспечения результативной управленческой деятельности в сфере культуры, образования и науки. В их числе:

- ◆ умение экспертно оценивать международный и национальный опыт развития культуры, образования, науки и применять его на практике;
- ◆ владение навыками ведения диалога с представителями бизнеса и гражданского общества в целях создания и реализации проектов и программ в сфере культуры, образования и науки;
- ◆ умение управлять проектами, в том числе – разрабатывать инновационные проекты, реализующие региональную политику в сфере культуры, образования и науки, оценивать их социальную и экономическую эффективность;
- ◆ умение осуществлять экспертизу проектов и программ в области культуры, образования и науки регионального и местного уровня, отвечающих традициям, потенциалу и потребностям населения конкретных территорий;
- ◆ владение навыками и технологиями мониторинга ведомственного нормотворчества, административной этики, деловых коммуникаций и деловой культуры управления;
- ◆ умение оценивать эффективность коммерческих и некоммерческих отечественных и зарубежных предприятий и организаций, осуществляющих свою деятельность в сфере культуры, образования, науки.

Программа успешно осуществляется на протяжении ряда лет. Выпускники работают в системе государственного и муниципального управления, в профильных бизнес-структурах, некоммерческом секторе экономики и творческих индустриях, занимаются проектной и предпринимательской деятельностью.

**Научный руководитель программы** «Управление в сфере культуры, образования и науки» – известный специалист в области управления социокультурной сферой, доктор философских наук, профессор *Ольга Николаевна Астафьева*.

**Формы обучения:** очно-заочная (вечерняя), заочная.

**Срок обучения:** 2,5 года.

119606, Москва, пр-т Вернадского, 84, корп. 8, каб. 405, 408.  
Тел.: +7 (499) 956-94-28, +7 (499) 956-97-38, +7 (916) 849-76-08, +7 (903) 148-32-21  
E-mail: on.astafyeva@migsu.ru, ay.smirnova@migsu.ru  
<http://igsu.ranepa.ru/program/p372/>

УДК 7.011:78.04  
ББК 85.310,004 + 85.03-3(2)6

Д.А. ЖУРКОВА

## ПЕСНИ О ВЕЩНОЙ ЛЮБВИ: АУРА ПОТРЕБЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ

---

---

**Дарья Александровна Журкова,**  
Государственный институт искусствознания,  
сектор медийных искусств,  
старший научный сотрудник  
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

кандидат культурологии  
E-mail: jdacha@mail.ru

---

---

**Реферат.** *Анализируются различные сценарии упоминания в отечественных поп-песнях 1980–2010-х гг. названий брендов (марок автомобилей, одежды, аксессуаров, товаров повседневного потребления, гаджетов). Рассматриваются модели взаимоотношений героев песен с вещами, конструируемый социальный статус и авторское отношение к героям песен и к современному обществу. Исследуются взаимосвязи между текстом песен, их клиповым и музыкальным воплощением. Выясняется, что если в 1980–1990-е гг. при упоминании брендов ценилась, прежде всего, их престижность, то в начале 2000-х гг. чаще появляются хиты, иронизирующие над образами статусного потребления и профанирующие их. Другим характерным приемом в отечественной поп-музыке является стремление через перечисление брендов замаскировать истинные эмоции героев. Тем самым процессы потребления выдвигаются в каче-*

*стве альтернативы осмысленным духовным переживаниям. Особое внимание уделяется разбору моделей потребительского поведения героинь-женщин, так как именно в их образах проявляются существенные сдвиги в ценностных ориентирах современного российского общества. В заключение обозначены причины тех ментальных проблем, с которыми столкнулись наши соотечественники при форсированном переходе на рыночные отношения.*

**Ключевые слова:** популярная музыка, эстрада, клип, общество потребления, Мерседес, BMW, Лада седан, Пежо, Орбит, Дольче Габанна, лабутены, Маша Распутина, Серега, Сплин, Уматурман, Верка Сердючка, Елка, Группировка Ленинград.  
**Для цитирования:** Журкова Д.А. Песни о вещной любви: аура потребления в современной российской поп-музыке // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 168–176.

**У**поминание тех или иных брендов в тексте поп-песни, а также их показ в видеоклипе в западных странах считается одним из видов *product placement*, т. е. понимается как технология рекламы и пиара. Несмотря на то, что включение брендов в песни является самой игнорируемой формой размещения рекламы [1],

при удачном стечении обстоятельств исполнители заключают с владельцами брендов выгодные контракты, а продукция компании начинает пользоваться повышенным спросом<sup>1</sup>. В России практика такого запланированного и взаимовыгодного сотрудничества фактически отсутствует<sup>2</sup>. Обычно, большинство отсылок к известным брендам в текстах отечественных поп-песен происходит спонтанно, являясь «зовом творчества». Коммерческая составляющая подобного употребления уходит на второй план, чаще — вообще не подразумевается<sup>3</sup>.

Такая особенность российской практики использования брендов в текстах песен позволяет, на наш взгляд, понаблюдать за реальными контекстами потребления различных вещей, несмотря на всю изначальную условность песенного содержания. В рамках настоящей статьи будут рассмотрены модели взаимоотношений героев песен с вещами, конструируемый социальный статус и авторское отношение к героям песен и к современному обществу. Следует отметить, что визуальной составляющей будет уделено особое внимание, но те песни, в которых бренды фигурируют лишь в клипах, специально рассматриваться не будут. Критерием при отборе материала для данного исследования служило упоминание той или иной компании (или ее слогана) непосредственно в тексте песни.

## РАЗНОМАСТНЫЕ МАШИНЫ. ИГРЫ С СОЦИАЛЬНЫМ СТАТУСОМ

Больше всего «брендовых» песен в отечественной поп-музыке посвящено автомобилям<sup>4</sup>. Причин такой песенной популярности несколько. Во-первых, автомобили завладели умами людей исторически гораздо раньше, чем

<sup>1</sup> В частности, Э. Делаттре и А. Коловик ссылаются на статью Р. Томкинса [1], в которой приводится пример песни *Pass the Courvoisier* группы *Busta Rhymes*. Выход этой песни в 2002 г. способствовал увеличению продаж коньяка компании *Courvoisier* в США на 14% [2, р. 813].

<sup>2</sup> Из отечественных песен, «оплаченных» брендами, можно привести лишь две, которые действительно стали популярными: «Апельсиновый рай» группы «Блестящие», сопровождавшая рекламную кампанию производителя соков «Чемпион» в 2010 г.; «Сахарный пакет» в исполнении П. Налича, которая стала частью проекта «Вещные ценности: живые истории» компании «Икея» в 2012 году.

<sup>3</sup> В середине 2000-х гг. в западном шоу-бизнесе доля оплаченных упоминаний брендов тоже не была большой. Лишь 10% упоминаний относятся к реальному *product placement*, предполагающему денежную компенсацию [2, р. 810].

<sup>4</sup> На Западе в поп-музыке наряду с продукцией автопрома наиболее часто упоминаются марки алкогольной продукции, индустрии моды и роскоши, а также огнестрельного оружия [2, р. 809].

марки одежды, модных аксессуаров и гаджетов. Во-вторых, они изначально являются более дорогой, а значит, и более статусной вещью, для многих характеризующей своего владельца. Отношение к средству передвижения и его обладателю сильно менялось в зависимости от времени.

Например, можно вспомнить шлягер в исполнении Аллы Пугачевой «Папа купил автомобиль» (сл. О. Милявского, муз. А. Пугачевой), появившийся в 1978 году. Автомобиль («Кузов поношенный, весь перекошенный, / Годный, скорей, на утиль»), доставлял гораздо больше хлопот, чем преимуществ. Несмотря на то, что в советское время личное средство передвижения (даже безотносительно его марки) понималось большинством людей как статусная вещь, в этой песне тяга к обладанию автомобилем высмеивалась и отчасти развенчивалась посредством добродушной иронии. До середины 1980-х гг. воспевать вещные ценности на советской эстраде было не принято по многим причинам, прежде всего — идеологическим [3].

«Мы лучше жить не стали, / Но все-таки настали / Немножечко другие времена» — эта строчка из песни «Белый “Мерседес”» (сл. В. Дербенева, муз. А. Лукьянова) во многом определила содержание всей эпохи Перестройки. Хит в исполнении Маши Распутиной, появившийся в 1989 г., зафиксировал «факт рождения новой России на развалинах сразу нескольких “старых”» [4]. По всем признакам песня принадлежит к направлению блатной музыки. Не случайно в ней детально описывается вещная среда, фигурирует сленг («бугор», «буржуй», «фасоня»), в качестве места действия выбрана Одесса-мама, а в аранжировке звучит цитата из музыки к кинофильму «Джентльмены удачи». Однако при всей давно известной жанровой формульности этот хит явил на свет героиню новой эпохи. По сути, тетя Соня — это прообраз современной бизнесвумен, женщины, которая умеет зарабатывать деньги, любит красиво одеваться и не боится отличаться от других. Сквозящая же в тексте песни ирония по отношению к героине, говорит, скорее, о том, что на стыке 1980–1990-х гг. окружающая среда и само общество не были готовы к появлению подобных персонажей, слишком уж реальность, в которой жили большинство людей, расходилась с мироощущением личностей такого типа.

Шлягер «Белый “Мерседес”», как, впрочем, и породившая его эпоха, содержит в себе множество противоречий. Во-первых, между желанным и реальным статусом его обладательницы. Как явствует из текста песни, автомобиль достался героине отнюдь не легко («Конечно, дорогую / Машину у буржуя / Купила Соня / Из последних сил»). Неслучайно звучат и параллели с театром («ведь жизнь совсем не пьеса»), а выезд на автомобиле воспринимается как мимолетный социальный бене-

фис («урвать у счастья несколько минут»). И героиня песни, и слушатель прекрасно осознавали, каких усилий стоят эти мгновения «красования» и «фасонства», отнюдь не являющиеся для героини привычными. Во-вторых, налицо противоречие между средой, обрисованной в тексте песни, и ее клиповым воплощением. Так, в клипе вместо Одессы мы видим Барселону, главным героем среди вещей оказывается отнюдь не «Мерседес», лишь пару раз мелькающий на фотоснимках, а прилавки, ломящиеся от всевозможных видов колбасы, фруктов и алкоголя. Рискнем утверждать, что именно эти товары первой необходимости, явленные в таком количестве и в свободном доступе, производили гораздо большее впечатление на современников клипа, нежели яркие наряды певицы и ее откровенные позы. Наконец, из клипа испарилась и сама тетя Соня. Певица воспринимается, скорее, как изголодавшаяся до впечатлений туристка, которая лишь на мгновение оказалась в совершенно иной среде и с нескрываемым восторгом прикасается к окружающему миру изобилия.

Другой примечательный типаж эпохи 1990-х гг., обрисованный через факт обладания престижным автомобилем, появился уже в 2004 году. Хит «Черный бумер»<sup>5</sup> хип-хоп исполнителя Серёги (Сергея Пархоменко) и стилистически, и содержательно очень схож с «Белым “Мерседесом”»: в нем явно прослеживается связь с жанром блатной песни, сюжет построен на том же мотиве «признания на деревне», имидж недалекого провинциального паренька заведомо не соответствует положению, традиционно закрепляемому за обладателем автомобиля BMW.

Как и в случае с тетей Соней, персонаж «Черного бумера» с помощью автомобиля пытается нарастить свой социальный статус, прежде всего, в глазах окружающих. В данном случае, прием доведен до абсурда, так как весьма дорогая и мощная машина используется на совершенно непригодном для нее покрытии городских окраин и исключительно с целью знакомства с девушками. Причем сам персонаж песни искренне верит в свою «крутизну» и явно гордится собой, без тени рефлексии об удручающем состоянии дел в описываемой им окружающей действительности. С одной стороны, данное несовпадение личного мироощущения с реальным положением дел рождает особый комический эффект — слушатель невольно иронизирует над простоватостью и непрошибаемым оптимизмом героя песни. С другой стороны, и самому слушателю подобная ментальная установка героя помогает примириться с окружающим разгильдяйством. Именно в этом, наверное, и кроется секрет успеха данной композиции.

<sup>5</sup> «Бумером» на жаргоне принято называть автомобиль BMW.

Между тем в клипе мы не увидим ни одной приметы той городской среды, которая так тщательно описывается в тексте песни: «А наш райончик на отшибе городском стоит, / И вся округа день и ночь стаканами звенит. / Ребята местные водку пьют, не зная фитнеса, / Всё от того, что перспективы нет и бизнеса. / Ай улица родная семь домов и три доски, / Здесь делать нечѐ, наши мурки воют от тоски». И это еще одна — на этот раз визуальная — общность «Черного бумера» с «Белым “Мерседесом”». В клипе явлена весьма цивилизованная городская среда, вполне достойная BMW — блестящий асфальт, светящиеся витрины магазинов и рекламных билбордов, наконец, красивые и стильно одетые девушки.

Три года спустя после появления «Черного бумера», в 2007 г., в Интернете становится очень популярным клип на песню, в тексте которой также фигурирует дорогой автомобиль, на сей раз марки «Ягуар». Однако уставшей от гламурного лоска публике предъясняется действительность совсем иного толка, нежели заявленная в тексте песни. Речь идет о «Гитар» Петра Налича. В клипе представлена нескрываемая «самодельная» пародия на череду клипов с дорогими машинами, изысканными пейзажами и красавцами-героями. Вместо «Ягуара» предъясняются «Жигули», Багамами оказывается неприязательная дачно-загородная природа с прудом, а что не смогли отснять в реальности (например, полуобнаженные женские тела), то дорисовали «от руки». Идея тотальной иронии и профанации бытия развивается не только визуальными, но и всеми остальными «подручными» способами: с помощью музыкальных средств (за счет топчущейся на месте мелодии припева, предельно простой гармонизации и «шабутного» бэк-вокала); благодаря словесно-речевым приемам, в частности — через примитивизированный английский с намеренно утрированным русским акцентом. В итоге, получается не восхваление благ общества потребления, а нескрываемый «стѐб» над ними.

В завершение обзора песенного ряда автомобилей — еще один пример «стѐба», но уже над конкретной маркой машины и через призму национального колорита. Песня «Лада седан — баклажан» группы «Рекорд-оркестр» (сл. и муз. Тимофея Копылова) была написана в 2013 г.; оригинальный клип сняли в 2015, а в 2016 г. ее с большими поправками перепел рэпер Тимати. Поскольку последняя версия выглядит стилистически гораздо более предсказуемой (как в плане текста, так и клипового воплощения), а также отличается крайне непolitкорректной позицией по отношению к людям кавказской национальности, сосредоточимся на оригинальной версии «Рекорд-оркестра».

Успех текста заключается в соединении двух уровней языка — бытового, в том числе, имитиру-

ющего прямую речь героя-мигранта, и псевдо-поэтического, претендующего на многослойную метафоричность («Ярче солнца блестит фантастический цвет. / Валиком красил дизайнер Ахмед! / Выхлопной трубой дурманит, / Все в космическом тумане!»). Комический эффект достигается благодаря несоответствию предельно приземленных деталей и «высокого штиля», которым они описываются. При этом житейская правдивость считывается современным слушателем легко, жителям больших городов хорошо знакомы все перечисляемые подробности. Однако благодаря приему «от первого лица» и изрядной доли юмора в нетривиальных образах, вопрос национальной напряженности снимается сам собой. Наоборот, песня вызывает сочувствие к будням таксиста-гастарбайтера.

В клипе авторы также пытались совместить образы национальной культуры с приметам современности. В частности, предъявляется пара танцоров в национальных костюмах, залихватски отплясывающих под музыку песни; лицо вокалиста группы «закамуфлировано» в папаху, а в студийный интерьер включены расшитые узорами ковры. Вместе с тем в студии наличествует модель воспеваемого автомобиля необходимого оттенка и намывающие ее девушки-модели. Именно их образ и пластика выглядят крайне чужеродными в стилистике клипа. На фоне пусть и условных национальных символов искусственность гламурных персонажей становится чересчур очевидной.

Песня «Лада седан — баклажан» содержит сразу несколько примечательных для современного российского шоу-бизнеса факторов. Во-первых, это качественно проработанный музыкальный продукт (в плане как текста, так и музыки). Во-вторых, в этом хите, пожалуй, впервые открыто и на столь широкую аудиторию прозвучал вопрос национальной идентичности, причем ирония над персонажем получилась вполне добродушная и сопереживающая. (Заметим, что в версии Тимати образ героя сводится к исключительно меркантильно-сексуальным шаблонам поведения.) Наконец, это один из немногих примеров открытой антирекламы, т. е. изначальная технология музыкального *product placement* оказалась вывернутой наизнанку.

Итак, к каким выводам можно прийти, проанализировав череду отечественных поп-песен, посвященных автомобилям? Говорить о применении технологии *product placement* здесь никоим образом невозможно: песни не рекламируют товар, а отражают подсознательные фетиши современного общества потребления с поправкой на особенности капитализма «по-русски». Поэтому по данным песням очень удобно проследить, как менялось в нашей стране отношение к средству передвижения. Начиная с Перестройки и вплоть до начала 2000-х гг. в восприятии автомобиля преобладала статусность

его марки, транслируемая, соответственно, и на его владельца. Неслучайно объектами для «воспевания» выбирались престижные авто («Мерседес», BMW), а герои песен относились к своим машинам с должным пиететом. Однако к началу 2010-х гг. серьезность отношения к автомобилям окончательно сменяется иронией по отношению к их владельцам. Предпосылки для этого были и прежде (подразумевалось, что публика, как минимум, улыбнется, глядя на стремление героев Маши Распутиной и Сереги произвести желаемое впечатление). Но в песнях последнего десятилетия (П. Налича, Елки<sup>6</sup>, Потапа и Насти<sup>7</sup>, «Рекорд-оркестра») ирония становится ведущим художественным приемом, выражаемым с помощью словесных, музыкальных и визуальных средств. Причина нарастающей (само)иронии заключается в том, что российская действительность по-прежнему остается далекой от рекламно-глянцевого стандарта потребления. Поп-музыка, вольно или нет, с помощью иронии пытается снять это очевидное несоответствие, используя давно известный прием: развенчание идеалов посредством их высмеивания.

## РЕКЛАМНЫЕ СЛОГАНЫ. РЕЧЕВЫЕ ЗАМЕНИТЕЛИ ЭМОЦИЙ

В одной из своих статей Ю.С. Дружкин сравнил современную клиповую индустрию сразу с двумя агрегатами: пылесосом и мясорубкой [5, с. 11]. Первый агрегат направлен на то, чтобы втянуть в свое пространство как можно большее количество осколков реальности, а второй — перемалывает и «отполировывает» поступивший материал до нужной кондиции. В практике российской поп-музыки есть сразу несколько небезызвестных примеров, когда в качестве содержательного «наполнителя» песни из окружающей реальности «всасываются» рекламные слоганы и имиджи.

Песни, привлекающие в свое пространство рекламные образы, вольно или не вольно высвечивают острые проблемы современного общества потребления. Нечасто бывает, когда герои песни находятся в гармонии с транслируемыми рекламой образами и вещами. В качестве такого редкого случая можно привести хит конца 1990-х гг. «Всяко-разно» (сл. С. Суровенко, И. Богомазова, муз. В. Зинурова) в исполнении группы «Отпетые мошенники».

<sup>6</sup> Имеется в виду песня «Девочка в “Пежо”», речь о которой пойдет далее.

<sup>7</sup> В песне «А у нас всё пучком» самоиронию героев довершают следующие строки: «Кто в Мексике, кто в Мерсике, / А я на велике, чао, персики. / Чао, у знакомого новый Порш, / А я доедаю старый борщ».

Песня имела довольно большую популярность во многом, наверное, потому, что использовала обрывки рекламных слоганов в качестве своеобразного художественного приема: «Нет, ну главное знает, ей не нужно объяснять, / Что нельзя в обтяг носить и белое надевать, / И что свежее дыханье облегчает понимание. / Ну, а средство два в одном вас избавит от страданий!». Оказалось, что из слоганов можно составить вполне связный текст, правда, его смысловая содержательность оставалась весьма условной. Но даже внутри шлягера, воспевающего потребительский бум («Пока дают, надо брать, / От остальных не отставать»), проскальзывает тень сомнения в действительной необходимости такого скопления вещей («Но постепенно понимаешь, / Что ты мозги засоряешь»). Клип на песню пародирует сценки из всевозможных рекламных роликов своего времени, вписывая в их контекст «отрывающихся» на вещевом многообразии молодых парней. Пока что какой-либо рефлексии о том, зачем нужны все эти вещи и что с ними делать, не обнаруживается. Зато торжествует беззаботное веселье в мире товарного изобилия.

Однако гораздо чаще в пространстве песни отношение к вещам и рекламным образам оказывается противоположным. Во многих случаях названия брендов используются для усиления контраста между рекламным миром тотального счастья и реальным эмоциональным состоянием героя. Подобное сопоставление также становится художественным приемом, а в осколках рекламных имиджей начинают отражаться новые, незапланированные смыслы.

Определяющим примером такого рода можно назвать хит группы «Сплин» «Орбит без сахара» (сл. и муз. А. Васильева), появившийся в 1998 году. Из текста вполне очевидно полное несоответствие состояния отчаяния, в котором находится героиня, и той беззаботности, которую подразумевает процесс жевания жвачки («Она жует свой “Орбит” без сахара / И вспоминает тех, о ком плакала. / Она жует свой “Орбит” без сахара / И ненавидит тех, о ком плакала»). Как известно, в большинстве рекламных роликов жевательных резинок персонажи непременно улыбаются, а если и печалются, то ненадолго. Все их душевные переживания сводятся к заботе о чистоте зубов и свежести дыхания. В песне же подразумевается личная катастрофа, связанная с крушением больших иллюзий. Данное сопоставление — беззаботного рекламного образа и драматичных жизненных коллизий — составляет суть композиции, во многом объясняя ее популярность<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Необходимо оговорить, что «Сплин» является рок-группой и рассмотрение ее творчества в контексте поп-музыки, казалось бы, нельзя считать правомерным. Однако композиции многих российских рок-групп часто попадают в хит-парады поп-музыки (такой опыт есть у «Би2», «Земфиры», «Ленинграда» и т. д.). Поэтому при отличной от поп-музыки смысловой и стилистической организации подобных рок-песен, рассмо-

несмотря на то что героиня песни переживает личную трагедию, она продолжает пребывать и действовать в мире повседневных дел («Она хотела даже повеситься, / Но институт, экзамены, сессия»). Девушка живет в двух измерениях: в одном — она ненавидит, в другом — жует «Орбит». Внутренний мир героини оказывается неравным ее внешним поступкам. После нескольких попыток открытого проявления отчаяния («ходила голой на лестницу») у нее ничего не остается, как смириться со своим состоянием и начать соблюдать с виду благопристойные формы поведения. Бурная эскапада сменяется тихим синдромом постлюбленности, который не находит адекватных форм проявления. Процесс жевания жвачки становится той терапией, которую только и может предложить современная поп-культура человеку в пограничном состоянии, других приемлемых форм для выражения отчаяния, увы, не предоставляется. Человек, по сути, остается один на один со своими страданиями, ему только и дано, что следовать рутинным процедурам потребления, дабы хоть как-то пережить состояние несчастья. Сильные душевные переживания «гасятся» инерцией повседневности.

В песне «Тайд» (сл. и муз. В. и С. Кристовских) группы «Уматурман» контраст между миром телевизионно-рекламных лозунгов и душевным «раздраем» лирического героя звучит не менее пронзительно, нежели в песне «Орбит без сахара». В данном случае в качестве способа выражения отчаяния выбирается стирка белья и просмотр ТВ-программ без разбора, что тоже сложно назвать адекватными формами для переживания душевной дисгармонии.

Эмоциональный эффект песни построен на противопоставлении двух речевых уровней. Первый передает состояние хандры и любовной тоски лирического героя, второй — воспроизводит обрывки фраз из работающего в фоновом режиме телевизора: «Я жду тебя, скорее приходи. / Хожу, как тень, как голубь по карнизу. / Хотя бы позвони мне, ну, а там — поглядим, / Сажусь на диван, включаю телевизор. / Здравствуй, это операция “Тайд” или кипячение, / Это — тяжелый труд, это — не увлечение...». Трагедия героя обнаруживает полную бессмысленность череды рекламно-телевизионных сообщений. А ведь именно они составляют неотъемлемый фон жизни большинства людей. Невольно возникает вопрос, насколько в принципе осмысленной может быть повседневность обыкновенного человека, проходящая под аккомпанемент телевизора?

Тот же принцип несовпадения эмоционального состояния героя с образом счастливого потребителя

трение их в общем музыкальном контексте вполне уместно. Распространенность, узнаваемость и востребованность таких песен свидетельствуют о том, что они вышли за границы рок-стиля, уловив некие общезначимые темы и проблемы.

бренда явлен в хите Верки Сердючки «Дольче Габанна» (сл. и муз. А. Данилко). Безусловно, в этом шлягере содержится большая доля условности и иронии, неотделимых от сценического имиджа исполнителя А. Данилко. Но образ его героини Верки Сердючки — дамы «немного за тридцать», мечтающей «выйти замуж за принца», неслучайно находит неизменный отклик у женской аудитории среднего поколения. Творчество А. Данилко становится своеобразным средством терапии, основанным на эффекте смеха сквозь слезы. Но из-за комичности образа проблемы, которые улавливаются в этих песнях, не становятся менее актуальными и трагичными.

«Дольче Габанна» стала еще одной «серией» приключений ищущей любви героини. Известный бренд призван в данном случае драматизировать контраст между статусом внешне успешной женщины и ее очередным фиаско в личной жизни: «А я иду такая вся в Дольче Габбана, / Я иду такая вся, на сердце рана. / Слезы душат-душат, я в плену обмана, / Но иду такая вся в Дольче Габбана». На схожей двойственности построен весь образ Верки Сердючки: она плачет, пританцовывая; отчаянно хорохорится, когда ее только что бросили.

В целом, в большинстве приведенных примеров настоящее эмоциональное состояние героя диаметрально противоположно тем чувствам, которые подразумевает обладание упоминаемыми в текстах песен вещами. Получается, дорогие вещи и модные стереотипы поведения, увы, не помогают избавиться от душевных переживаний. Процесс потребления лишь на какое-то мгновение «выдергивает» героя из отчаяния, а зачастую лишь усиливает ощущение пустоты и бессмысленности бытия. С точки же зрения песни, привлечение в мир героя хорошо узнаваемых брендов становится действенным художественным приемом. С одной стороны, такая «бомбардировка» брендами вписывает песню в повседневность, сообщает ей характер «свойскости», заведомой «знакомости» для слушателя. С другой — этот же прием вскрывает духовный диссонанс индивида с реальностью и, возможно, заставляет слушателя задуматься о собственном положении дел.

## ДЕВУШКИ НОВОГО ПОВЕДЕНИЯ. ВЕЩИ КАК ЗАМЕНИТЕЛИ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Одним из трендов современной российской поп-музыки является шаржирование (вплоть до острой сатиры) образов гламурно-статусного поведения. Под «раздачу» попадают самые разные персонажи: от мальчиков-«мажоров» до менеджеров среднего звена. Мы же

сосредоточимся на девочках «нового формата», потому что в прорисовке именно их образов фигурирует наибольшее количество брендов.

Чтобы лучше понять произошедшие сдвиги, вспомним вновь песню «Белый “Мерседес”» Маши Распутиной и образ тети Сони. Из текста песни следует, что героиня зарабатывала на него деньги исключительно собственным трудом. В клипе Маша Распутина предстает в качестве красующейся за чужой счет симпатичной девушки. Но на тот момент (на рубеже 1980–1990-х гг.) статус содержанки казался, пожалуй, гораздо притягательнее статуса тети Сони, вынужденной «вкляпывать», чтобы стать обладательницей заветной машины. В сегодняшней реальности положение подобных девушек оказывается весьма двойственным: к нему продолжают усиленно стремиться, но это стремление становится поводом для критики.

Пожалуй, одним из первых опытов подобной критики стала песня 2005 г. «Девочка в Пежо» (сл. и муз. В. Валова) в исполнении Елки<sup>9</sup>. Текст песни построен на перечислении характерных деталей окружения и поведения, которые отличают девушку на недорогой машине в ее стремлении стать «розовой невестой VIP», т. е. обеспечить беспечное существование за счет выгодного замужества. В словах песни нет открытого осуждения героини, подразумевается, что выводы сделает сам слушатель. Автор же присутствует на правах стороннего наблюдателя, портретирующего типаж новой эпохи. Подробное перечисление вещной среды и повадок героини направлено на то, чтобы усилить ощущение искусственности и незамысловатости ее устремлений («Она будто лебедь выплывает, / Дорогие тачки по-поподрезает, / Солнцезащитные очки от Гуччи, / Она любит день, но больше любит ночи...»). На эту же идею работает и клип, созданный в мультипликационной манере. Его единственным «живым» персонажем, как нетрудно догадаться, оказывается сама певица в роли водителя машины-эвакуатора. Однако в «детский» жанр клипа вкладывается весьма жестокое содержание. Разыгрываемые мини-сценки в разных контекстах демонстрируют то, как люди различными способами могут использовать друг друга. Вместе с тем покачивающийся ритм песни и неизменно улыбающаяся певица снимают «градус» серьезности затронутых проблем.

Новая звезда отечественного R'n'B Кристина Си<sup>10</sup> в 2016 г. представила схожий типаж героини в хите под названием «Хочу». Однако, в отличие от добродушной и ироничной Елки, Кристина Си не стесняется в выражениях. Так, к новоиспеченной Барби обращаются «грязная врушка», и утверждают, что у нее «мыслей в голове меньше,

<sup>9</sup> Сценический псевдоним Елизаветы Иванцев.

<sup>10</sup> Полное имя певицы — Кристина Саркисян.

чем ткани в ее стрингах». Не менее примечателен клип на эту песню. Его сюжет иллюстрирует этапы создания из бесполох манекенов красоток, соответствующих всем стандартам современной моды. Зрителю предъявляется тотальная искусственность бытия одной из таких Барби. Искусственность явлена как изнутри (начальные сцены программирования манекенов), так и снаружи (сцена «селфи» на фоне постера с яхтой, должно служить заменой настоящему пейзажу). Получается, что благодаря высоким технологиям можно создать совершенное тело, но с предельно примитивным интеллектом. Марки гаджетов, аксессуаров и одежды оказываются заменителем индивидуальности подобного типа барышень («Я-я хочу, нет, я хочу, / Туфли Джимми Чу и айфон хочу»). Именно против этого направлен звучащий в тексте песен антигламурный пафос. Но действительно ли певица Кристина Си настолько вне этого гламура? Судя по ее одежде, макияжу и фигуре она вполне вписывается в параметры данной моды. Таким образом, звучащее из ее уст осуждение, по сути, оказывается показным, не более чем кокетством. А критика искусственности современных Барби посредством скандальности конвертируется в очень неплохие дивиденды для собственного продвижения.

Схожая искусственность бытия, но уже от первого лица, представлена в песне «Сумка» (сл. и муз. С. Шнурова) «Группировки Ленинград». Безусловно, вся серьезность, с которой она исполняется, предполагает ровно обратный эффект — шаржировать ничтожность меркантильных устремлений девушек определенной «породы». Искусственность бытия в песне проявляется в нескольких измерениях. Во-первых, с позиции лирической героини, которая грезит о сумке *Prada* в выражениях любовного томления и заведомо разочарована из-за невозможности обладания заветным аксессуаром: «Кожаная сумка Prada, / Полюбила, как мне быть? / Я уже сама не рада, / Правда, сумку не забыть». Клип, весьма жесткий как по уровню сатиры, так и по содержанию, повествует об издержках производства гламурно-пафосного имиджа новоявленной поп-дивы. В данном случае он становится разновидностью короткометражного кино. Его главное отличие от традиционного жанра клипа заключается в том, что звучание песни периодически прерывается, а сюжетная линия продолжает развиваться, более того, именно эти моменты являются стержневыми с драматургической точки зрения.

Однако при всей правдивости подмеченных в клипе «Сумка» деталей образ жены олигарха, мнящей себя поп-звездой, оказался весьма условным и, как говорится, далеким от народа. Куда большую, фактически грандиозную популярностьнискал другой клип «Ленинграда», снятый в этой же манере

короткометражного кино. Речь идет о песне «Экспонат» (сл. и муз. С. Шнурова).

Казалось бы, приемы, использованные С. Шнуровым, всё те же: героиня, искренне поклоняющаяся бренду; повествование от первого лица, приправленное обценной лексикой; клип, снятый в манере несвязанного напрямую с текстом песни сюжета, и, наконец, изображение непосредственного процесса пения в нем также отсутствует. Однако разница в популярности двух песен — «Сумки» и «Экспоната» — очевидна<sup>11</sup> и определяется, на наш взгляд, социальным положением героини и идеей сюжета. В «Экспонате» и то, и другое не понаслышке знакомо гораздо большему числу обыкновенных людей.

Злоключения девушки, собирающейся на первое свидание, формально никак не соответствуют тексту песни. Если вслушаться исключительно в текст, то там описывается ситуация уже достигнутого и многократного успеха («Но я не недодрога, / Дала понять с порога, / На выставке Ван Гога / Я — главный экспонат. <...> В партере «Мариинки», / Все поняли блондинки, / Я — прима и звезда»). Клип же представляет нам те муки, через которые проходит девушка, пытаясь создать образ, которому она в действительности не соответствует (по природным данным главная героиня<sup>12</sup> вполне отвечает всем классическим канонам красоты).

Сама песня «Экспонат» и клип на нее аккумулялировали в своем пространстве множество культурных пластов, прежде считавшихся несовместимыми. Разберем их по порядку. Во-первых, это совмещение ненормативной лексики и гламура. До недавнего времени эстетика гламура всяческими способами пыталась избегать «телесного низа», как минимум — не допускать его в свое публичное пространство. Модели поведения, понимаемые как гламурные, всегда отличались «стерильностью», бесконфликтностью и приторной радужностью. В свою очередь обценная лексика часто выступала и языком большого и независимого искусства (от А.С. Пушкина до В.В. Ерофеева), и языком повседневного общения непривилегированных слоев общества. Сегодняшний день объединяет эти прежде несовместимые течения в пространстве популярной культуры. Соединение нецензурных выражений с гламуром становится тем свежим «топливом», которое помогает «подновить» затертые сюжеты масскульта. Во-вторых, эта «гремучая смесь» настаивается здесь на образах классического искусства, ведь в качестве модных «тусовочных» мест употребляются не ночной клуб, кино или, скажем, ипподром, а оперный театр и художественная выставка. Однако мир классической культуры

<sup>11</sup> На 10.06.2016 г. на YouTube клип «Сумка» имеет около 16 450 000 просмотров, клип «Экспонат» — 7 975 000.

<sup>12</sup> В ее роли снялась актриса Ю. Топольницкая.

туры понимается как публичное пространство для выгодной «ловли» мужа<sup>13</sup>. Вслушиваться в музыку, вглядываться в картины и искать некие духовные смыслы при посещении театра или выставки никто заведомо не планирует. Суть таких мест сводится к престижности антуража; ценится оболочка, а не наполнение<sup>14</sup>.

Наконец, в клипе совмещается сразу несколько противоречащих друг другу мировоззренческих позиций. В начале ролика героиня пытается убедить своего ухажера, что она сама-себя-делающая девушка (*self-made-girl*). Согласно легенде, она отказалась от денег отца и самостоятельно строит карьеру художницы. Тем не менее пределом ее мечтаний становится не персональная выставка картин, а традиционная свадебная церемония. Ей совершенно не нужна та свобода и независимость, о которой она намекает потенциальному возлюбленному, наоборот, ее ценностные ориентации предельно патриархальны в своей сути.

Много противоречий явлено и в процессе сборов на свидание. Девушка всеми силами пытается соответствовать чужому образу «с картинки», но работает она исключительно с внешними параметрами. Героиня подделывает не столько обувной бренд, сколько саму себя, при этом оставляя совершенно без внимания свою внутреннюю сущность. Форма напрочь затмевает содержание. Создание искусственной оболочки становится главной движущей идеей. В сцене, где мать героини просит ее сходить за хлебом и получает отпор, концентрируется еще одно примечательное противоречие, на сей раз — между поколениями. Мать возмущается не тому, как ее дочь разговаривает с ней, а тому, что та ругает хлеб. Для матери — это священный продукт, для дочери — источник лишних калорий, мешающий ей «влезть» в джинсы. Клип намекает, что у современного поколения есть большие проблемы со шкалой соразмерности событий и наблюдается явный сбой в отношении исторической памяти.

<sup>13</sup> Выбор таких пространств корреспондирует с пониманием классического искусства в клипе «Сумка». В нём есть сцена, должна иллюстрировать досуг бомонда. Когда главная героиня, жена олигарха, видит в этом пространстве музыкантов струнного квартета, она требует немедленно заменить их на диджея. Согласно ее представлениям, эту музыку «только бабки нищеводские слушают», т. е. отношение к классическому искусству в гламурно-блатной среде может кардинально меняться в зависимости от целей обращающихся к нему героев.

<sup>14</sup> Здесь, безусловно, приходит на память одна из сюжетных линий фильма «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1980). Героиня Ирины Муравьевой пытается завести перспективное знакомство в Ленинской библиотеке, куда ходит без стремления получить некий новый духовно-культурный опыт, руководствуясь исключительно интересами замужества.

Различными способами современная популярная культура пытается наполнить свое пространство новыми смыслами, найти необычный ракурс в хорошо известных сюжетах. В этом процессе коммерческие и культурные бренды становятся своеобразными заменителями статусности и эмоций. Теперь достаточно описать, что носит девушка и куда она ходит «тусоваться», чтобы охарактеризовать ее натуру; место духовных качеств и индивидуальных черт характера заняли марки товаров и привлекательные для знакомства публичные места.

Итак, как показывает практика, технология *product placement* для отечественной популярной музыки оказывается не актуальной. Зачастую спонтанное упоминание бренда вместо его продвижения оборачивается принижением. Глубинная причина такого эффекта кроется, по-видимому, в исторической краткости буржуазных отношений в России. Очень непросто за пару десятилетий перенять менталитет буржуазного общества в стране, которая предыдущий век прожила с идеей построения коммунизма. Не может столь стремительный переход быть безболезненным. А популярная музыка, эстрада, являясь зеркалом своего общества, осознанно или нет показывает те разломы и противоречия, которые существуют в нем сегодня. Потому и получают российские варианты песенного процесса потребления столь искаженными, «застрявшими» меж двух цивилизаций. Сама же популярная музыка очень умело пользуется этим, привнося в свое пространство новые идеи и обновляя разражированные образы.

#### Список источников

1. Tomkins R. The Hidden Message: Life's a Pitch and Then you Die // Financial Times. 2003. 24 October. P. 15.
2. Delattre E., Colovic A. Memory and Perception of Brand Mentions and Placement of Brands in Songs // International Journal of Advertising. 2009. № 28 (5). P. 807–842.
3. Журкова Д.А. Что показывает песня? : Популярная музыка на советском телевидении. Часть 2 : 1980-е годы // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 135–141.
4. Мильчин К., Зайцева Н., Великовский Д., и др. История поп: 20 лет России глазами отечественной попсы [Электронный ресурс] // Русский репортер. 2009. № 48. URL: <http://rusrep.ru/2009/29/porsa> (дата обращения: 31.05.2016).
5. Дружкин Ю. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? : (Кризис отечественной песни и его культурно-исторические корни) // Эстрада сегодня и вчера. О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков : сб. ст. Москва, 2010. Вып. 1. С. 7–53.

## SONGS ABOUT MATERIAL LOVE: THE AURA OF CONSUMPTION IN THE MODERN RUSSIAN POP MUSIC

DARYA A. ZHURKOVA

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia  
E-mail: jdacha@mail.ru

**Abstract.** *The article analyzes different scenarios of mentioning brand names (cars, clothing, accessories, goods of everyday consumption, gadgets) in the Russian pop songs of the 1980s–2010s. It considers the relationship models of the songs' characters with the things, their constituted social status, and their author's attitude both to the songs' characters and to the modern society. The relationships between the songs' lyrics and their video or musical implementation are investigated. Whereas in the 1980s–1990s, at the mention of the brands, their prestige was valued above all, the early 2000s started producing more and more hits mocking at the images of status consumption and profaning them. Another typical trick in the domestic pop music is the desire, through the enumeration of brands, to mask the true emotions of the characters. Thus, the processes of consumption are put forward as alternatives to meaningful spiritual experiences. The author pays special attention to the analysis of the models of consumer behavior of female characters. Their images demonstrate the significant shifts in the value orientations of the modern Russian society. In conclusion, the article identifies the causes of the mental problems faced by the Russian society during the forced transition to market relations.*

**Key words:** popular music, variety art, music video, consumer society, Mercedes, BMW, Lada Sedan, Peugeot, Orbit, Dolce Gabbana, Louboutins, Masha Rasputina, Seryoga, Splean, Uma2rman, Verka Serduchka, Elka, Gruppirovka Leningrad.

**Citation:** Zhurkova D.A. Songs about Material Love: the Aura of Consumption in the Modern Russian Pop Music, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 168–176.

### References

1. Tomkins R. The Hidden Message: Life's a Pitch and Then you Die, *Financial Times*, 2003, 24 October, p. 15.
2. Delattre E., Colovic A. Memory and Perception of Brand Mentions and Placement of Brands in Songs, *International Journal of Advertising*, 2009, no. 28 (5), pp. 807–842.
3. Zhurkova D.A. Chto pokazyvaet pesnya? Populyarnaya muzyka na sovetskom televidenii. Chast' 2. 1980-e gody [What does the Song Show? Popular Music on Soviet Television. Part 2. 1980s], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 3, pp. 135–141.
4. Milchin K., Zaitseva N., Velikovskiy D., etc. Istoriya pop: 20 let Rossii glazami otechestvennoi popy [The History of Pop: 20 Years of Russia through the Eyes of the Domestic Pop], *Russkii reporter* [Russian Reporter], 2009, no. 48. Available at: <http://rusrep.ru/2009/29/popsa> (accessed 31.05.2016).
5. Druzhkin Yu. Pesnya ot 70-kh do 90-kh. Chto dal'she?: (Krizis otechestvennoi pesni i ego kul'turno-istoricheskije korni) [The Song from the 1970s to the 1990s. What Is Next? (The Russian Song Crisis and its Cultural and Historical Roots)], *Estrada segodnya i vchera. O nekotorykh estradnykh zhanrakh XX–XXI vekov* [The Variety Art Today and Yesterday. About Some Pop Genres of the 20th–21st Centuries]. Moscow, 2010, issue 1, pp. 7–53.

### Книжный фестиваль «Красная площадь»

Москва, 2–6 июня 2017 г.

Фестиваль «Красная площадь» – главное книжное событие года, в котором примут участие издательства из Москвы, Санкт-Петербурга и других российских регионов, а также из зарубежных стран.

Фестиваль возвращает нас к древней традиции, которой некогда славилась торговая Красная площадь. Еще в начале XVIII в. у Спасских ворот Кремля в книжной лавке сподвижника Петра I, книгоиздателя и картографа Василия Киприанова читали книги.

На время проведения фестиваля Красная площадь возвращается к ярмарочному формату – люди снова будут читать книги у стен Кремля.

Книжный фестиваль «Красная площадь» вновь объединит поклонников литературы в единое фестивальное сообщество. Фестиваль организован Федеральным агентством по печати и массовым коммуникациям при содействии Министерства культуры Российской Федерации, Правительства Москвы и Российского книжного союза.

Вход на фестиваль свободный.

Официальный сайт фестиваля: <https://godliterary.ru>



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



# МОСКВА

# 1917

ВЗГЛЯД  
С ВАГАНЬКОВСКОГО  
ХОЛМА

14 ИЮНЯ – 20 СЕНТЯБРЯ 2017 ГОДА

Российская государственная библиотека,  
Ивановский зал, Воздвиженка 3/5, корп. 7  
Вход со стороны Староваганьковского переулка

# Очарование Тавриды

Карло Боссоли.  
Превосходные пейзажи  
и главные достопримечательности Крыма.  
Лондон, 1856.



Итальянский живописец Карло Боссоли (1814-1864) жил и работал в Крыму на протяжении почти 40 лет. Картина «Очарование Тавриды» — это не просто описание природы, это — картина-путешествие, картина-эпиграмма, картина-панорама. В ней — весь Крым, весь Крымский полуостров, весь Крымский берег, весь Крымский полуостров, весь Крымский берег, весь Крымский полуостров, весь Крымский берег...



В комплекте 16 открыток



# Образы Востока

Открытки из Российской государственной библиотеки

<http://orient.rsl.ru> <http://bvdogovor@rsl.ru> +7(499) 557 04 70 + 27-08



# Восточная коллекция

Журнал Российской государственной библиотеки  
Коллажи Игоря Меланьина



# Преходящая красота

Джозайя Кондер

Флористическое искусство Японии. Токио, 1899



В комплекте 12 открыток



В комплекте 12 открыток

Ю.В. АНТИПОВА

# ЭТНИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ В РОССИЙСКОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

---

---

**Юлия Владимировна Антипова,**

Новосибирская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки,  
кафедра истории музыки,  
доцент  
Советская ул., д. 31, Новосибирск, 630099, Россия

кандидат искусствоведения  
E-mail: antikostin@mail.ru

---

---

**Реферат.** *Статья посвящена одной из актуальных проблем массовой музыкальной культуры — проблеме привлечения фольклорного материала в поле зрения массовой музыки. Процесс коммерциализации и «омассовления» фольклора сопровождается исчезновением коренных этнических традиций и включением их отдельных средств выразительности в глобальное, наднациональное культурное пространство. Феномен этники рассматривается как важный участник современной массовой музыкальной индустрии. Автором предпринята попытка классифицировать этнический сегмент, исходя из ряда параметров: приближенности/удаленности от фольклорного оригинала, географической, стилистической принадлежности (джаз, рок-, поп-музыка). Отмечается, что интерес к этническим направлениям стал реакцией на усиливающиеся интеграционные тенденции в мировой масскультной практике и свидетельствовал о необходимости преодоления внутренней односторонности и определенной стилистической унифицированности мировой поп-сцены. В результате к исконным для отечественной массовой музыки общеславянскому, цыганскому, восточному направлениям примкнули кельтика, латина, регги, балканщина и другие «чужие» стили. При этом наиболее креативный подход к фольклорному материалу реализуют джазовые и рок-музыканты, тогда как этно-поп ограничивается отдельными элементами фольклора как оригинальным красочным материалом. Выясняются механизмы внедрения «чужих» традиций в слуховой опыт российского*

*слушателя. Выдвигается гипотеза о дальнейшем растворении этнического в массовой музыке, что адекватно происходящим мультикультуральным процессам.*

**Ключевые слова:** массовая музыка, этника, фолк, этно-поп, этно-джаз, этно-рок.

**Для цитирования:** Антипова Ю.В. Этнический компонент в российской массовой музыке // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 177–182.

**Э**тника — особая рубрика в многообразии продукции музыкального рынка мировой (в том числе и российской) массовой культуры. Само определение «этника» (от англ. ethnic — этнический) свободно циркулирует в ненаучной практике, обозначая современную массовую музыку, которая характеризуется заимствованием приемов из различных традиционных культур мира: звукорядов, инструментов, манер исполнения. В этом смысле этника стала аналогом *World Music* — обозначения, не слишком удобного с точки зрения произношения и перевода на русский язык («мировая музыка, музыка мира»)<sup>1</sup>. В 2005 г. термин «этника» (синонимы: фольклор, фолк, аутентика, архаика) был зафиксирован в статье Д.В. Десятерика в энциклопедии «Альтернативная культура», где прослеживалась история термина от «свода обычаев, песен, музыки, танцев, материальной культуры того или иного народа» (что являлось объектом узкопрофессионально-

<sup>1</sup> Применительно к массовой музыке термин *World Music* получил распространение в 1980-х гг. для классификации таких явлений музыкальной индустрии, как адаптированные под североамериканские и европейские стандарты коммерческой звукозаписи формы африканской, афро-кубинской, азиатской, ирландской музыки, регги и др. И у себя на родине, и за ее пределами эти стили заняли социально значимую нишу, оказались коммерчески успешными и привлекательными с точки зрения художественно-выразительных особенностей для большого числа слушателей по всему миру.

го интереса этнографов) до феномена массовой культуры и минималистической музыки композиторов-академистов (например, В.И. Мартынова). «...С исчерпанием новых идей в искусстве и эмансипацией бывших колоний, западные художники, авангардные и рок-музыканты начали обращать на фолк все более пристальное внимание», — пишет Д.В. Десятерик. «Настоящий этнический взрыв произошел после цепочки освободительных революций в Африке в начале 1960-х годов. Взаимопроникновение культур приобрело гиперактивный характер. Сначала это происходило в массовых жанрах. Музыкальные гибриды и новинки наподобие фолк-рока, регги, ска или босса-новы, хиппи, переряженные в одежды всех народов мира, массовый исход западных радикалов в далекие и загадочные страны Востока — это была тотальная фиеста, стихийная радость узнавания на уровне, скорее, межчеловеческом» [1]. Автор электронного альманаха «Zabriski Rider» (2014) Н.А. Сосновский в попытке сформулировать специфику стиля определяет его как «пестрый мир синтетических стилей и форм, соединяющих элементы музыкальных культур самых разных эпох и народов — причем в разной пропорции и с настолько разнообразным звучанием, что общим здесь можно считать только одно: стремление выйти за рамки усредненной космополитической стилистики популярной музыки и — шире — европейской культурной традиции вообще» [2].

Всплеск интереса к этническому в массовой музыке многих стран принято относить (с большой долей условности) к 1980–1990-м гг.<sup>2</sup>, что явилось следствием целого ряда обстоятельств, как «духовного», так и сугубо «материального» толка. Среди первых называют реакцию на глобалистские тенденции, концентрация которых произошла вокруг мировой поп-музыки. Противостоянием господству усредненной наднациональной поп-индустрии стали песни буддистских монахов, пение пакистанского исполнителя суфийской музыки Нусрата Фатеха Али Хана, шаманские тамтамы исландской певицы Бьорк или сибирских представителей арт-рока. «Отзывчивость даже к самым архаическим (“отсталым”) культурам, готовность заимствовать — характерная черта и залог жизнеспособности европейской культуры. Это поиск полноты и избавление от внутренней односторонности... В поиске красоты, простоты или, наоборот, изысканности, справедливости и эзотерического знания Запад не только выдумывал миф о других культурах, но и корректировал уродливое развитие собственной цивилизации, гармонизировался» [2].

<sup>2</sup> Например, звучание индийского ситара в исполнении Р. Шанкара музыкантами группы «The Beatles» было использовано уже в 1960-е годы.

Этника в наибольшей степени удовлетворила потребности таких представителей молодежных субкультур, как хиппи (неохиппи), анархисты, «зеленые» (движение «Green peace»); интересовала людей творческих профессий, богемы — всех тех, кто придерживается жизненных установок, альтернативных унифицированной государственной модели общества. Сохранение (пусть и в «подкорректированном» виде<sup>3</sup>), донесение красоты и оригинальности фольклорных традиций в отдельных регионах приобрело статус приоритетной задачи культурной политики.

Причиной материального характера следует назвать маркетинговые стратегии музыкального бизнеса. Этнические стили заняли сильные позиции на музыкальном рынке, привнеся, с одной стороны, живые, оригинальные элементы песенно-танцевальных жанров различных народов мира в массовую музыку; с другой стороны, «обслуживая» целые этнические группы и диаспоры (такowymi стали сальса для латиноамериканцев США, балканский стиль — для беженцев из Югославии и т. д.).

Стоит отметить, что присутствие этнического сложно обобщить: в зависимости от географии явления (Европа, Россия, США, отдельные регионы страны), стиля (рок, джаз, поп-музыка), периода (1990-е, 2010-е) причины популярности, способы проявления этники будут различаться. Этника предстала как схождение-компромисс западной (сверхтехнологической, цивилизационной) и незападной (традиционной, экзотической) культур (поп-музыка). Она важна как источник тематического материала (джаз) или «знак» первозданной свободы (рок), особая форма социализации, психо-эмоциональной разгрузки, открытости, раскрепощенности. Нельзя не отметить профессиональный интерес со стороны музыкантов к художественным достоинствам новых фольклорных красок, которые обладают большим потенциалом с точки зрения стилевых экспериментов, поисков неординарных звучаний и т. д.

Ситуация с этническими направлениями в России переменчива и стабильна одновременно. Стабильность задается присутствием в нашей стране постоянных «заказчиков» (потребителей) тех или иных фольклорных традиций: многонацио-

<sup>3</sup> Упомянутый Нусрат Фатех Али Хан может лишь на первый взгляд показаться аутентичным представителем суфийского стиля каввали. Под влиянием западного рока он принципиально изменил метроритмическую организацию своей музыки, работая в далекой от восточных традиций равномерной пульсации. Само включение религиозной традиции в область массовой музыки можно считать нарушением священных порядков. «Истинное место для каввали — у святых великих суфиев, даргахов, или в ханаках, которые являются особыми центрами для встреч членов суфийского братства под руководством мастера или назначенного им шейха. Где-либо еще, в любой другой ситуации, каввали становятся просто средством развлечения — наравне с любой другой музыкой», — говорил сам Нусрат Фатех Али Хан [3].

нальное государство всегда держало в общей «слуховой зоне» общедоступные формы этнического (общеславянского, цыганского, восточного, кавказского). Вместе с тем, под воздействием различных факторов в российскую массовую культуру вливались латина (бразильские, венесуэльские, мексиканские сериалы), кельтика (общемировое увлечение музыкой и танцами северной Европы), балканский стиль (влияние кинопродукции Э. Кустурицы) и др. Эти, казалось бы, далекие культуры оказывались в определенные периоды ментально близкими российскому слушателю, а присущие им средства музыкальной выразительности гармонично вписывались в наше звуковое пространство. В кельтах обнаруживались «знакомые» черты гордых северных людей, в латиноамериканцах — непринужденной счастливой бедности, в ямайских исполнителях регги — релаксирующих братьев-растаманов (возможные компенсаторные механизмы, причины чуткой восприимчивости к инокультурам российским массовым слушателем — и на уровне образно-содержательном, и на уровне средств музыкальной выразительности — должны стать темой отдельного исследования). В широком смысле указанные явления напрямую отвечают ситуации мультикультуральности, которая определяется как «объективный процесс, предусматривающий контакты между народами и некоторую неизбежную культурную диффузию. ...Так было не всегда. Другое дело, что, начиная с середины XX в., резко усилилась динамика этого процесса, выросли его масштабы: в него включились все народы, вышедшие за пределы первобытности», — отмечает А.Я. Флиер [4, с. 26].

Классификация этники в пространстве массовой музыки может осуществляться по нескольким параметрам. Обозначим некоторые из них.

1. По степени *приближенности/удаленности от оригинала*.

Самую незначительную аудиторию, состоящую в основном из знатоков, этнографов, имеют записи аутентичного (неадаптированного) фольклора. Подобного рода исполнители могут выйти на музыкальный рынок относительно небольшими тиражами. Наиболее популярны в нашей стране записи различных манер горлового пения, игры на варгане<sup>4</sup>. В большей удаленности от подлинников возникает пласт «официального» (филармонического, площадного) фольклора. Речь идет о профессиональных коллективах, в национальных костюмах поющих на народных праздниках, выступающих с гастрольями в различных ДК и концертных залах, которые финансируются учреждениями культуры и встраиваются в систему арт-менеджмента (т. е. за-

<sup>4</sup> Например, этно-группа «Тюрэн Кам» в своих композициях использует различные виды традиционного тувинского пения.



«Рви меха-оркестр»,  
представители балканского этно-стиля

нимаются продажей дисков, билетов на концерты, поиском спонсоров, имеют продюсеров и т. д.)<sup>5</sup>. Еще более удаленный от подлинных народных истоков вариант этники представляют многочисленные стили поп-музыки, которые приспособили оригинальные приемы фольклорных традиций к усредненной массовой музыке западного образца. Именно этот усредненный подход позволил войти в повседневную жизнь миллионов людей довольно молодым городским типам национальной музыки различных европейских стран, Северной Америки, Азии, Африки, Океании. Современные отечественные музыканты освоили необходимый «общемировой» уровень различных этнических стилей. Практически в каждом городе существуют коллективы, «отвечающие» за регги, кельтику, балканщину, латину; в музыкальных клубах российских городов проходят традиционные этнические вечера и праздники (например, кельтский Самайн, ирландский День св. Патрика). Наконец, назовем весьма далекое от фольклорных корней использование элементов этнической музыки в коммерческой поп-музыке, без попыток передать стоящий за нею ценностный мир, но для броского экзотического звучания (на уровне включения колдовских бубнов, ориентальных увеличенных секунд, отдельных ритмоформул).

2. Классификация *по географическому признаку* предполагает обозначение того региона, музыкаль-

<sup>5</sup> Так, фольклорная группа «АлтайКай», музыканты которой владеют различными манерами горлового пения и старейшими национальными инструментами, работают в жанрах алтайской песни, наигрышей, шаманских мистерий, героических сказаний, является активным участником общемирового музыкального пространства. «АлтайКай» — лауреат всероссийских и международных фестивалей и конкурсов; отмечен в «Книге рекордов и достижений Гиннеса» за длительное исполнение горлового пения (2003), обладатель золотой медали «Дельфийские игры» (Москва, 2000). Коллектив гастрольирует по странам и континентам, принимает участие в телевизионных программах и шоу.

ные традиции которого разрабатываются в определенном стилевом сегменте этники. Так появились уже названные термины *кельтика* («Воинство сидов», «Celtic Art», «Wallace band», «Требушета»), *балканищина* (Ф. Киркоров с программой «Цыганизация», «Рви меха-оркестр»), *восточная музыка* («Токэ ча», А. Мугу, Э. Джанмирзоев), *афро-карибская музыка* («Джа Дивижн», «Карибасы»), *музыка в славянском стиле* («Калинов мост», Пелагея, большое количество металл-групп, склонных к языческой антихристианской тематике). Стоит отметить, что зачастую в репертуаре той или иной этнической группы представлены разные национальные стили<sup>6</sup>. Важно и то, что в репертуаре многих популярных исполнителей, не относящихся к этническому сегменту музыкальной индустрии, присутствуют композиции в той или иной этно-стилистике, что дает возможность наращивать число поклонников и вписываться в различные тематические проекты («Звезды Восток-FM» и др.). Подчеркнем также момент очевидной условности названных терминов. Одна только кельтика включает около десятка стилей, которые слабо различаются среднестатистическим массовым слушателем: ирландский, шотландский, корнуоллский, бретонский, уэльский, галисийский стили сливаются для планетарной аудитории в единый музыкально-выразительный комплекс.

3. Классификация *по стилям массовой музыки* предполагает разделение этники в зависимости от включения ее элементов в арсенал средств выразительности поп-, рок-музыки, джаза. Самый примитивный способ работы с фольклорным компонентом наблюдается в стиле этно-поп, имеющем наибольшую слушательскую аудиторию. В этом сегменте рынка сформировались и заняты определенные ниши. Так, певец А. Данилко, выступающий под творческим псевдонимом Верка Сердючка и эксплуатирующий образ «гарной девицы», сконцентрировался на украинском стиле в его разухабистом гоп-гоп-гоп варианте («Гоп-гоп-гоп, все будет хорошо»). Адыгеец А. Мугу, получивший в 2004 г. известность в России и за ее пределами с песней «Черные глаза», представляет квинтэссенцию кавказского стиля. Певица Варвара поддерживает имидж этнической певицы, обращаясь и к теме шаманства («Отпусти меня река»), и востока («Летала да пела»), что отражено в клипах исполнительницы (тогда как усредненная ориентальность музыки создает не-

кий унифицированный стиль). Активно продвигается в России «восточный» этно-поп, о чем свидетельствует появление и популярность радиостанции «Восток-FM», в эфире которой звучит музыка Азербайджана, Армении, Бразилии, Грузии, Испании, Италии, Казахстана, Туркмении. Оригинальный вариант этно-попа представлен в творчестве Л. Агутина, многие годы разрабатывающего латиноамериканские модели босановы, румбы («Босоногий мальчик», «Я буду всегда с тобой»); реже североамериканский (кантри) стиль.

Наиболее тонко и творчески к этнике подходят стили рок и джаз. Рок-музыка подхватила ритуальный, трансовый аспект этники. Приемы заклинательной остинатности вкупе с рок-инструментарием (ударные, электроинструменты) породили множество региональных разновидностей: «Ят-ха» — тувинскую, «Сак-сок» — татарскую, «Гунеш» — туркменскую, «Калинов мост», «Разнотравие» — русскую. Особое пристрастие к этническому имеют представители направлений рока, воспевающих мощь языческих культов и нравов (группы «Троль гнёт ель», «Калевала», «Твердь» и др.). Джазовая музыка активно взаимодействует, во-первых, с этническим тематизмом, подвергая его собственно джазовой импровизационной обработке; во-вторых, с фольклорным инструментарием, когда в классические джазовые составы (рояль, саксофон, установка) вводятся народные тембры (например, горловое пение, флейты, топшур в группе «Азимут», кубыз, курай в джаз-бэнде «Орлан»<sup>7</sup>). Джазменов привлекает импровизационное начало, эксперименты с альтернативными музыкальными формами, звуковыми системами и метрической организацией. Нельзя не отметить роль центрально-азиатского региона в продвижении этно-джазового направления, где активно развиваются традиции джазового музицирования с использованием кыргызского, узбекского, таджикского и прочих фольклорных материалов<sup>8</sup>. Пристрастие музыкантов этно-рока и эт-

<sup>7</sup> Джаз-бэнд «Орлан», основанный в 1986 г. О. Киреевым (саксофон) — один из авторитетных представителей этно-стиля в отечественном джазе. Владея различными стилями, наиболее оригинально джаз-бэнд О. Киреева раскрыл для джаза звучание башкирских инструментов и приемы древнего горлового пения буддийских народов-соседей. В 1989 г. «Орлан» выпустил свой первый релиз «Башкирские легенды».

<sup>8</sup> На X Международном джаз-фестивале «Джаз Бишкек Весна» в рамках «Этно-джаз-лаборатории» были объединены искусство декламации киргизского эпоса «Манас» и современная импровизационная инструментальная музыка. Музыканты выстраивали параллельную звуковую реальность под речь погруженного в особое трансное состояние сказителя (манасчи Самат Кочорбаев). При этом свободно-импровизационное ядро составляли ташкентские исполнители (вибрафон, сопрано-саксофон, рояль); за «земной», пасторальный круг образов отвечали кыргызские инструменталисты на кыл-кыяке, комузе и чооре; музыканты из Таджикистана олицетворяли условную «человеческую стихию» (бас-гитара, тенор-саксофон и женский вокал в памирской традиции) [5]. Попытки эксперимента с этно-

но-джаза к совместным проектам, объединяющим представителей разных народов, обуславливается не только целью эффектно совместить далекие музыкальные культуры, но и продемонстрировать их глубинную близость, подчеркнуть целостность планетарной культуры с такими ее принципами, как единство в многообразии, равноправие каждой традиции<sup>9</sup>.

Завершая обзор явлений этнического компонента в отечественной массовой музыке и их возможных классификаций, отметим следующее. В условиях общего цивилизационного развития общества и мирового глобализма этнокультуры в своем первоначальном виде умирают, оставляя «музейные» или, напротив, творчески-развлекательные варианты. Первые мы наблюдаем в научно-исследовательской деятельности этнографов, вторые — в явлениях массовой музыки, в меньшей степени — академической композиторской традиции. Прогнозируя будущее элитарной, народной и массовой культуры, А.Я. Флиер пишет: «Судьба фольклорной (народной) культуры будет определяться процессом сокращения ее социального носителя — крестьянства и, возможно, — в некоторых регионах — его фактического исчезновения как особого социального слоя. Эта культура в наши дни все больше и больше лишь сценически имитируется по записанным образцам, окостеневает в фиксированных формах, что подлинной народной культуре не свойственно по определению...» [7, с. 29]. Этническое все более превращается в своего рода психологический маневр: его актуализация становится защитной реакцией сознания на унифицированность или нестабильность окружающей социальной среды, техническую экспансию, защитой от информационной перегрузки, красочным, дизайнерским «ходом», перспективным с точки зрения выхода на новые, в том

традициями различных народов мира в рамках джаза предпринимаются на фестивале «Джаз + Этно» (Иркутск).

<sup>9</sup> В качестве примера приведем проект А. Росточкинского «Песни озера Виктория и русских равнин» (2016), в котором объединились угандийская и русская песенная традиции. Автор проекта отмечает: «Африканки поют как птицы с самого детства, они никогда не обучались этому профессионально... Я тут же понял, что их нельзя сбивать никакой аранжировкой, вообще никакими звуковыми вторжениями, нельзя ставить им никаких условий. Мы со звукорежиссером Ильей Изотовым, который сопровождает меня во всех поездках, записали этих замечательных певиц... Параллельно с африканской музыкой мне захотелось работать еще и над русской, чтобы соединить эти две культуры. Поэтому я пригласил и наших выдающихся фольклорных певцов — Таисию Краснопевцеву, Варвару Котову и Татьяну Шишкову...» [6]. Отвечая на вопрос о пересечении африканской и русской традиций, А. Росточкинский сказал: «Любого человека, живущего в любой точке мира, волнуют три вещи: жизнь, смерть и любовь. И все, что происходит вокруг этого. А если говорить о музыке, то это корневые принципы, которые везде по сути те же. В голове Таисии Краснопевцевой за многие годы сложился своего рода мультитрек — она знает сотни, а может быть, и тысячи народных мелодий. На одной из репетиций я просил Таисию слушать угандийские записи и находить интонационные аналогии из русской музыки. И она находила их моментально...» [6].



Джаз-бэнд «Орлан»,  
представители этно-стиля в отечественном джазе

числе, музыкальные рынки. Можно предположить, что в редуцированном, предельно облегченном варианте, этника сохранится в пространстве массовой музыки, где, наряду с конкретно-национальными, будут присутствовать наднациональные модификации этно-стиля, и начало подобных процессов положено в гибридных композициях поп-, рок-музыки и джаза. Такие процессы напрямую связаны с эстетикой постмодернизма и присущей ему принципиальной асистематичностью, эклектизмом, глобальным полицентризмом, кросскультурностью. Говоря о плюралистичности и открытости эстетики постмодернизма, Н.Б. Маньковская указывает, что «вместе с тем эти в целом привлекательные черты сочетаются с эстетической вторичностью, поверхностью, утратой целостности, аутентичности и художественной автономности артефактов» [8, с. 140]. Каждый раз обращаясь к «свежей» этно-модели и собирая художественно ценные осколки чужого наследия, современное массовое искусство, по сути, все более удаляется от корней и конструирует новую культурную матрицу. Извлечение наиболее узнаваемых компонентов различных фольклорных традиций дает современному человеку возможность осуществлять поиск утерянного «Я». В обретенном «чужом» нам важно найти «свое»: так утверждает и доказывает собственная причастность к «мировому дереву» культуры. Иными словами, массовое искусство, вопреки негативным прогнозам о «восстании масс», «культурном одичании» и проч., на новом этапе возвращается к целостности картины мира, порождая различные комбинации ранее не раскрытых ресурсов традиционных жанров музыки.

#### Список источников

1. Десятерик Д.В. Этника: Альтернативная культура. Энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: [http://alternative\\_culture.academic.ru/145/Этника](http://alternative_culture.academic.ru/145/Этника) (дата обращения: 01.09.2016).

2. Сосновский Н.А. Word Music for Rita!: «Zabriski Rider» [Электронный ресурс]. URL: <http://margenta.ru/Zabriski-Rider/stati-iz-14/Word-Music-for-Rita/> (дата обращения: 01.09.2016).
3. Песни суфийских мистиков. Интервью Дж. Сиддики с Нусрат Фатех Али Ханом [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.sacrum.ru/Islam/alikhan2.htm> (дата обращения: 01.09.2016).
4. Флиер А.Я. Мультикультуральность // Обсерватория культуры. 2008. № 2. С. 22–26.
5. Максупов Карим. Девятый фестиваль «Джаз Бишкек Весна»: от этно-джаза к полному спектру импровизационной музыки [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://journal.jazz.ru/2014/05/16/jazz-bishkek-spring2014/> (дата обращения: 01.09.2016).
6. Северина И.М. На пересечении культур // Играем с начала. 2015. № 11 (137). С. 11.
7. Флиер А.Я. Какой будет культура XXI века: аналитический прогноз // Обсерватория культуры. 2010. № 4. С. 27–31.
8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетея, 2000. 347 с.

---

---

## THE ETHNIC COMPONENT IN THE RUSSIAN MASS MUSIC

YULIYA V. ANTIPOVA

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 31, Soviet-skaya St., Novosibirsk, 630099, Russia  
E-mail: antikostin@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to an actual problem of the mass musical culture — implementation of folklore material into the mass music field of view. The process of commercialization and “massification” of folklore is accompanied by disappearance of indigenous ethnic traditions and inclusion some of their means of expressiveness into the global, supranational cultural space. The phenomenon of ethnica is regarded as an important participant of the modern popular music industry. The author attempts to classify the ethnic segment, on the basis of a number of parameters: its closeness to/distance from the folklore original, its geographic and stylistic background (jazz, rock, pop). It is noted that the interest in ethnic style was a reaction to the growing integration trends in the world masscult practice and indicated the need to overcome the internal unilateralism and certain stylistic uniformity of the world pop scene. As a result, the Slavic, gypsy and oriental styles, native for the Russian mass music, were complemented by the celtica, latina, reggae, balkanism, and other “alien” styles. With all this, the most creative approach to the folk material is realized by jazz and rock musicians, while the ethno-pop is limited to certain elements of folklore, used as an original colorful material. The article investigates the mechanisms of implementation of the “alien” traditions into the auditory experience of Russian listeners. There is put out a hypothesis about further dissolution of ethnicity in the popular music, which is adequate to the current multicultural processes.*

**Key words:** mass music, ethnica, folk, ethno-pop, ethno-jazz, ethno-rock.

**Citation:** Antipova Yu.V. The Ethnic Component in the Russian Mass Music, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 177–182.

### References

1. Desyaterik D.V. *Etnika: Al'ternativnaya kul'tura. Entsiklopediya* [Ethnica: Alternative Culture. The Encyclopedia]. Available at: [http://alternative\\_culture.academic.ru/145/Etnika](http://alternative_culture.academic.ru/145/Etnika) (accessed 01.09.2016).
2. Sosnovskii N.A. *Word Music for Rita!: “Zabriski Rider”*. Available at: <http://margenta.ru/Zabriski-Rider/stati-iz-14/Word-Music-for-Rita/> (accessed 01.09.2016).
3. *Pesni sufiiskikh mistikov. Interv'yu Dzh. Siddiki s Nusrat Fatekh Ali Khanom* [Songs of the Sufi Mystics. The Interview with Nusrat Fatekh Ali Khan by J. Siddiqui]. Available at: <http://www.sacrum.ru/Islam/alikhan2.htm> (accessed 01.09.2016).
4. Flier A.Ya. *Mul'tikul'tural'nost'* [Multiculturality], *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2008, no. 2, pp. 22–26.
5. Maksutov Karim. *Devyatyi festival' “Dzhaz Bishkek Vesna”: ot etno-dzhaza k polnomu spektru improvizatsionnoi muzyki* [The Ninth Festival “Jazz Bishkek Spring”: from Ethno-Jazz to the Full Range of Improvised Music]. Available at: <http://journal.jazz.ru/2014/05/16/jazz-bishkek-spring2014/> (accessed 01.09.2016).
6. Severina I.M. *Na peresechenii kul'tur* [At the Crossroads of Cultures], *Igraem s nachala* [Play from the Beginning], 2015, no. 11 (137), p. 11.
7. Flier A.Ya. *Kakoi budet kul'tura XXI veka: analiticheskii prognoz* [What Will Be the Culture of the 21st Century: an Analytical Prognosis], *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2010, no. 4, pp. 27–31.
8. Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg. Aleteya Publ., 2000, 347 p.

**VI Всероссийский смотр-конкурс библиотек  
на лучшее электронное издание по культуре и искусству  
апрель – сентябрь 2017 г.**

**ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО**

Приглашаем руководителей и специалистов библиотек России принять участие в VI Всероссийском смотре-конкурсе на лучшее электронное издание по культуре и искусству, организаторами которого выступают Комитет Совета Федерации по науке, образованию и культуре; Комитет Государственной Думы по информационной политике, информационным технологиям и связи; Комитет Государственной Думы по культуре; Департамент науки и образования Министерства культуры и Российская государственная библиотека. Организационный оператор Смотра-конкурса – Российская государственная библиотека.

Целью Смотра-конкурса является совершенствование и развитие информационной работы библиотек в сфере культуры и искусства.

Смотр-конкурс проводится по следующим номинациям:

- ◆ «Лучшее электронное издание по культуре и искусству»;
- ◆ «Лучшее информационное издание в помощь специалистам сферы культуры и искусства»;
- ◆ «Лучшее методические пособие по организации информационной работы библиотек в сфере культуры и искусства»;
- ◆ «Лучшее электронное издание, выпущенное к 125-летию юбилею М.И. Цветаевой»;
- ◆ «Лучшее электронное издание, выпущенное к 125-летию юбилею К.Г. Паустовского».

На Смотр-конкурс принимаются электронные издания, выпущенные в 2015–2017 гг. библиотеками самостоятельно или в партнерстве с другими учреждениями и организациями. Положение, форма заявки на участие и другие документы Смотра-конкурса размещены на сайте Российской государственной библиотеки.

Заявки следует направлять в Российскую государственную библиотеку по адресу: 119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5. РГБ, ЦИПР (с пометкой «На смотр-конкурс»).  
Последний срок подачи заявок: 30 июня 2017 г.

Итоги Смотра-конкурса будут объявлены в октябре 2017 г.

По итогам Смотра-конкурса в каждой из номинаций будут объявлены 1 победитель и 2 лауреата. Победители в номинациях Смотра-конкурса получат дипломы и денежные премии, лауреаты – дипломы и ценные подарки.

По всем вопросам, связанным с участием в Смотре-конкурсе, можно обращаться в Оргкомитет (по адресу: 119019, Москва, ул. Воздвиженка, 3/5. РГБ, ЦИПР), а также непосредственно к координаторам Смотра-конкурса:

Тикунова Ирина Петровна – тел.: 8 (499) 557-04-70 доб. 24-07, e-mail: TikunovaIP@rsl.ru,  
Горбунова Анна Викторовна – тел.: 8 (495) 695-78-67, e-mail: GorbunovaAV@rsl.ru.

*Подробнее: <http://infoculture.rsl.ru>*

УДК 781.43:788(091)  
 ББК 85.310,5г + 85.315.7-5(0)32

К.А. КВАШНИН

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭПОХУ АНТИЧНОСТИ

---

**Константин Александрович Квашнин,**  
 Нижегородская государственная консерватория  
 им. М.И. Глинки,  
 профессор  
 Пискунова ул., д. 40, Нижний Новгород, 603095, Россия  
 кандидат искусствоведения, доцент  
 E-mail: kka946@rambler.ru

---

**Реферат.** В статье рассматриваются особенности музыкального интонирования, присущие периоду античного развития музыкального искусства. Актуальность темы обусловлена необходимостью изучения вопросов, связанных с зарождением музыкального интонирования. В связи с этим указываются используемый в данное время духовой инструментарий, характерные исполнительские приемы и способы, позволявшие избежать объективных на то время противоречий в инструментальном музицировании и одновременно обосновывавшие такие направления в музыке, как микрохроматика, экмелика. Уточняется понятие «мусикия» в трактовке античных греков, разделяющих виды искусства на мусические (музыка, танец, поэзия) и не мусические (скульптура, рисунок). Подобная дифференциация обосновывает рождение феномена интонирования, имеющего в своей основе временное состояние, означающее гармоническое единство человека и природы. В работе анализируют-

ся старинные музыкальные лады, послужившие в Древней Греции возникновению парадигмы о прямой связи музыки и характера человека, названной учением об этосе. Сопоставление интонационных особенностей античных музыкальных ладов и психических свойств человека приводит в дальнейшем историческом развитии музыкального интонирования к теории аффектов — музыкальному учению, активно использовавшему почти все элементы, составляющие язык музыки (темп, ритм, ладотональность, метр, интервалуку и т. п.), для рождения у слушателей сильных эмоциональных переживаний, душевного волнения и страсти.

**Ключевые слова:** микрохроматика, четвертитон, экмелика, диатон, хрома, хроя, энармоника, мусикия, этос, гемиолика.

**Для цитирования:** Квашнин К.А. Музыкальное интонирование на духовых инструментах в эпоху Античности // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 184–191.

**С** наступлением эпохи Античности (VIII в. до н. э.) древними греками, египтянами, римлянами, китайцами, индийцами использовались приемлемые для музыкально-исполнительской практики духовые инструменты. Среди них можно назвать флейты (продольные, поперечные, многоствольные), трубы, авлосы, си-

ринксы. Об этом свидетельствуют многие археологические раскопки и метод углеродного анализа артефактов.

Так, например, в Греции широко использовались инструменты флейтового типа — сиринксы и предшественник гобоя — авлос. Оба инструмента являлись основными участниками различных поэтических праздников, ритуалов, а также часто спортивных мероприятий. Из медных духовых инструментов упоминаются трубы. Поскольку греки уделяли большое внимание вопросам эстетического воспитания молодежи, то исполнительство на музыкальных инструментах (авлетика) входило в качестве обязательной образовательной дисциплины в программу учебных заведений.

В Древнем Риме духовые инструменты были особо распространены. Среди них можно назвать басовую тубу, изогнутый рог (букцину), литуус — прообразы медных духовых инструментов, использование которых было связано в основном с военными действиями или массовыми торжествами, в том числе и с боями гладиаторов. Как правило, они изготовлялись из бронзы.

В древнеиндийской культуре наряду с массой струнных и ударных широко использовались такие деревянные инструменты, как ванкша (разновидность поперечной флейты), шанкша (труба, изготовленная из морской раковины). Применение духовых инструментов в индийской музыкальной культуре свидетельствует об их второстепенной роли в народном музицировании, чаще они использовались в военной сфере.

В Древнем Китае применялось довольно большое количество различных видов деревянных духовых инструментов. В архаических оркестрах преобладало семейство флейтовых: сяо (глиняная продольная флейта), пайсяо (разновидность многостольной флейты Пана, состоящая из 12 бамбуковых трубок), чи (поперечная флейта, обладающая несколькими игровыми отверстиями), юэ (маленькая поперечная флейта). Кроме семейства флейтовых в китайском оркестре были разновидности инструментов гобойного типа — сона и гуань. Среди многочисленных ударных музыкальных инструментов можно отметить тамбурины, односторонний малый барабан, набор колоколов, образующий определенный ладовый звукоряд. Медные духовые инструменты также представлены в китайской культуре. Как правило, они использовались в военных мероприятиях. Для извлечения звука на них применялись воронкообразные мундштуки.

Музыкальная культура античных государств располагала весьма богатым набором духового инструментария. Конструктивному совершенствованию античного музыкального инструментария способствовало активное развитие точных наук, в частности — акустики, в продвижении ко-

торой принадлежит большая заслуга Пифагору, Аристотелю, Аристоксену и другим. Уже к VI в. до н. э. благодаря работам Пифагора (около 500 г. до н. э.), например, стало известно соотношение высоты тона и длины звучащего тела (струны или столба воздуха в канале духового инструмента). Ученому был известен также прообраз монохорда. Во времена Эвклида (к 300-м гг. до н. э.) стали известны важные основы физических закономерностей распространения и отражения звука в воздушной среде. Аристотель (384—322 гг. до н. э.) создал учение о движении и музыке, утверждая, что любой звук, в том числе и музыкальный, создается посредством волновых колебаний [1, с. 217]. Римским ученым Марком Фабием Квинтилианом (35—96 гг. н. э.) было совершено одно из фундаментальных открытий в музыкальной акустике — возбуждение резонанса струны.

## ПРОБЛЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ В АНТИЧНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

**П**роцессы инструментального и вокального исполнительства в античной музыке сопровождаются определенными проблемами. И тот, и другой вид музицирования относятся к музыкально-исполнительскому искусству, но внимательное рассмотрение позволяет увидеть их существенную разницу. Надо учитывать, что пению первобытного человека было свойственно некоторое растягивание слогов в силу несовершенства голосового аппарата. Практически это выражалось в некотором интонационном глиссандировании в моменты перехода от звука к звуку, что влияло на построение самой мелодии. Воспроизведение той или иной высоты звука при пении не могло быть ступенчатым, как это имело место в инструментальном сопровождении. Певец в ансамблевом исполнении с инструменталистом-духовиком был в состоянии лишь использовать отдельные опорные звуковысотные интонации аккомпанемента, оставаясь в рамках закономерностей «скользящего» пения. Певцу требовалось слышать от аккомпаниатора максимальное звуковысотное приближение к скольжению в игре, хотя в условиях технологического состояния духовых инструментов невозможно было приблизиться к глиссандо иначе как использовав наименьший интервал передувания — 1/4 долю тона, последовательно заполнив им октаву. Инструменталист, в свою очередь, ожидал от певца ступенчатого вида вокализации вместо скользящего. Данное противоречие вело к весьма заметному интонационно-

му несоответствию. Обнаружив этот интонационный недостаток в ансамблевом музицировании, античные ученые пришли к выводу о необходимости использования в музыкально-исполнительской практике единственно возможного способа сближения глассандирующего и ступенчатого перехода от звука к звуку. Открытие выразилось в установлении неограниченных интервальных соотношений, которые нашли свое отражение в микрохроматических применениях древних нотаций. Основным свойством этих введений было совершенно одинаковое значение того или иного интервального соотношения на любой высоте звучания. Отмеченные нотации являются приемлемой формой существования инструментально-хроматических систем. В чем состоит их сущность?

Микрохроматика, применявшаяся древними греками, китайцами, индийцами, арабами, — это своеобразный интервальный род, в котором октава делится на 24 части и каждый полутон — на два четвертитона. В интервальный состав микрохроматики входили главным образом четвертитоны, но встречались также и пятинатоны, шестинатоны, двенадцатинатоны ( $1/5$ ,  $1/6$ ,  $1/12$  тона) и другие микротоны. Знаки этой альтерации не унифицировались и не прописывались в музыкальных текстах. Микрохроматика входила в один из трех родов интервальных систем — так называемый «энгармонический». Главной отличительной чертой энгармоники было наличие в ней интервалов уже полутона (в греческой теории они назывались диэсами). В этой системе струны инструмента должны были настраиваться сверху вниз, в результате чего образовывался квартовый тетрахорд, включающий большую терцию и два четвертитона. Такое музицирование с использованием микроинтервалов относили к экмелике — системе, включающей неопределенные по высоте звуки. Ее характерной чертой были высотно-недифференцированные тоны и отсутствие строгой шкалы, которая могла бы дифференцировать опорные высотные значения нот. Эта интонационная свобода мелодики от полутоновой размерности позволяла экмелике быть весьма выразительной, отражающей некоторую изнеженность, благодаря ис-

пользованию (не исключено — вынужденно, из-за интонационной сложности) утонченной певческой мелизматики. Несмотря на то, что экмелическое пение было распространено меньше, чем другие виды музыкального исполнительства, важно отметить искусное умение древних певцов воспринимать и практически интонировать эти микротоновые соотношения, не говоря уже о наличии соответствующего музыкального мышления.

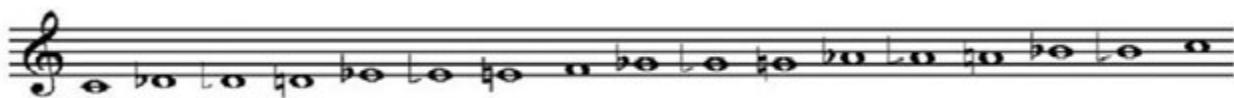
Подчеркнем, что в основе древнегреческой теории музыки лежал пифагоров строй, который априори обуславливал наличие в звукоряде интервалов, содержащих в своем строении менее чем полтона. Изучая структуру этого музыкального строя, исследователи И.К. Кузнецов и И.Д. Никольцев выявили его октавную незамкнутость (см. Пример 1).

Оказалось, что звуковысотность последней квинты данного звукоряда не совпадает с высотой 64-й гармоники основного тона. Данное несовпадение является причиной весьма существенной разницы по высоте между звуками his и с, составляющей около 23 центов. Оно обуславливает возникновение так называемой пифагоровой коммы — акустического явления, при котором на протяжении одной октавы могут образовываться 36 разных по высоте звуков (например, с, his, deses не совпадают по высоте) [2, с. 5].

Мы остановили внимание на этом примере для того, чтобы подчеркнуть, что указанные несовпадения в высоте являются не только математической особенностью. Практически эти микротоновые соотношения обуславливали прямые интонационно-исполнительские требования, предъявляемые в те времена к музыкантам, и, следовательно, предполагали соблюдение определенной смысловой окраски данного звука. Подобные же примеры отмечает в своем исследовании Р.А. Исхакова-Вамба, установившая, что в фольклоре некоторых стран Азии и Аравийского полуострова в настоящее время встречаются примеры использования музыкального строя, включающего в себя звукоряд, состоящий из 17 тонов. Исполнительство этой музыки осуществляется на восточном струнном инструменте, имеющем название «уд» [3, с. 12] (см. Пример 2).



Пример 1. Пифагоров строй [2, с. 5]



Пример 2. Звукоряд из 17 тонов [3, с. 12]

Существование многотоновой ладовой системы в музыкальной культуре различных народов подтверждается исследованиями других авторов. Например, гармоническим особенностям древнегреческой музыки уделил внимание Ю.Н. Холопов. В частности, он отметил, что структура национального лада этого народа содержит диатоны и хромы, (так называемые окраски или хрои). Хрои (окраски) определяли различные варианты интервалов больших, малых секунд и других интервалов. Опираясь на многие трактаты Аристоксена, Ю.Н. Холопов указывает на наличие в греческой музыке шести и даже восьми окрасок, содержащих от двух до пяти диатонов, два-три хрома и одну энгармонию. Названные структуры лада определяли не объем интервала, а скорее ту или иную музыкальную окраску [4, с. 127].

## ЭКМЕЛИКА КАК ОСНОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

**Э**кмелика, весьма активно используемая в древности, предстает своеобразным фундаментом музыкальной колористики, определяя на многие годы вперед требования к исполнительскому интонированию. Для последнего характерной чертой была, прежде всего, свобода и органичность интерпретации музыкального произведения. Здесь имел значение индивидуальный подход музыканта к исполняемой музыке, профессионализм ее прочтения, а следовательно, и степень личной активности по отношению к ней, наличие у инструменталиста собственной творческой концепции воплощения замысла произведения.

Важно отметить, что экмелика не являлась фактором, определявшим исключительно музыкальную деятельность человека. Это понятие у древних греков (как, впрочем, и понятие «музикия») не во всех случаях имело отношение к музыке. Данным термином обозначались и непосредственно виды искусств, и какие-либо события в жизни людей, включая разнообразные формы их поведения. Изучая наследие античного философа Платона, современный исследователь А.Ф. Лосев отмечает, что греческий мыслитель вкладывал в понятие «музический» смысл весьма далекий от музыкальной деятельности. Поскольку значение слова «музыкальность», пишет автор, имеет в античном искусстве широкое понимание, то использование Платоном понятия «музикия» связывается более всего с содержанием слова «образование» (музический — образованный). По мнению исследователя, подобный подход древних

греков к пониманию музического лишь подтверждает их позицию в толковании музыки как синкретичного феномена сознания. Поэтому он указывает на мнение Платона, который трактовал музикию не иначе как специальный способ мышления, в процессе которого человек, активно используя логос, выражает свое отношение к «потоку жизни», непрерывности психической «текучести». Слово «музыка» в произведениях Платона является производным от термина *mosthai* (ощупывать, исследовать), что явно свидетельствует о весьма широкой трактовке этого понятия. Исходя из этого, в позиции А.Ф. Лосева подчеркивается мысль о значении древнегреческого термина «музикия», которое отражает важную человеческую способность субъективной интерпретации (интонирования) реальной действительности в процессе ее восприятия и исследования [5, с. 59].

Подробное изучение сущности музического искусства позволяет увидеть, что оно включает в себе некоторое разграничение видов античного искусства. Одни, в основе которых лежало остановившееся время (скульптура, рисунок), не считались музическими. Другие же искусства (музыка, танец, поэзия и т. п.), имеющие в своей основе временное развитие с учетом гармоничного единства человека и природы, обладают феноменом интонирования. Таким образом, музические искусства, согласно позиции Платона в отношении понимания термина «музический», характеризовались такими эпитетами, как верный, точный, нефальшивый, незаблуждающийся, и имели в своем основании процесс интонирования той реальности, которая находилась во временном движении и развитии.

## АНТИЧНЫЕ МЫСЛИТЕЛИ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИНТОНИРОВАНИИ

**М**узыкально-поэтическое интонирование представляло для греков большое практическое значение, особенно в решении вопросов этического воспитания. На его важность указывал Платон в учении об этосе, где особое внимание уделял значению ритмических свойств музыки. Другой великий мыслитель — Аристотель, анализируя интонационно-выразительный смысл музыкального искусства, отмечал три его назначения, актуальные для реализации ряда следующих задач: «1) ради воспитания, 2) ради очищения, 3) ради интеллектуального развлечения» [6, с. 229]. При этом он подчеркивал важность структурных элементов, которые выдвигают музыкальное интонирование в ряд важнейших элементов выразительности музыки: «...ритм и мело-

дика содержат в себе приближающееся к реальной действительности отображение гнева и кротости, мужества и всех противоположных ему свойств, а также и прочих нравственных качеств» [6, с. 644]. Механизмом воздействия этих и многих других элементов музыкально-исполнительского интонирования является, по мнению современного исследователя С. Маркуса, способностью возбуждать в сознании человека необходимые для восприятия эмоции, переживания и другие психические состояния [7, с. 44].

Греческие теоретики внесли в науку о музыкальном интонировании новые взгляды и представления о ладах, которые нашли свое широкое применение в последующие века. Главной причиной обращения греков к музыкальным ладам была возможность, по их убеждению, воздействовать на психологическое состояние человека. Общей направленностью их внимания в исследовании музыки была модель мироздания и сам человек со всеми его психологическими свойствами. Особое внимание отводилось чувствам индивида, образующим целый ряд важных личностных качеств, среди которых особо выделяются характер, эмоции, переживания и т. п. Если учесть, что названные психические состояния в переводе с греческого языка обозначаются словом «эмос» [8, с. 590], то в целом связь музыки и характера человека принято было называть учением о музыкальном этосе, в создании которого ведущая роль принадлежит Платону и Аристотелю. Так, после анализа интонационных структурных элементов музыки (мелодия, темп, ритм, тембр, лад) авторами установлено, что все они неповторимы и сугубо индивидуальны в сфере практического музыкального исполнительства, так же, как и вербальная интонация, и собственно натура каждого человека, т. е. указанные структурные составляющие музыки из-за своей оригинальности обладают этосом. Наиболее подходящим и обобщающим мерилем реализации музыкального потенциала авторами были избраны следующие античные лады. В народной музыке они, как правило, использовались в соответствии с конкретными интонационными характеристиками и образностью.

Дорийский лад (из группы минорных), например, соответствовал мужественному, несколько величественному характеру музыки. Вместе с этим в нем присутствовал оттенок мрачности. Указанную окраску этому ладу придавала высокая шестая ступень. Фригийский звукоряд основан также, как и предыдущий, на миноре. Низкая вторая ступень лада придает музыке некоторую страстность. Лидийский лад, имевший широкое распространение в большинстве стран Восточного Средиземноморья, основывался на последовательности натурального мажорного звукоряда. Высокая четвертая ступень этой гаммы создает необычную для мажора инто-

нацию, что в целом придает звучанию скорбный характер. Миксолидийский лад построен на стандартном виде мажорной гаммы. Особенность данного звукоряда обуславливается низкой седьмой ступенью, что придает звучанию страстные, загадочные и жалобные интонации. Ионийский лад — обычный мажор, дошедший до нашего времени без изменений, который характеризовал интонационную легкость и непринужденность. Эолийский лад, как параллельный звукоряд предыдущему мажорному (ионийскому), интонационно отображал глубокие чувства любви. Локрийский лад по сравнению с натуральным минором имеет различие сразу в двух ступенях: низкие вторая и пятая.

У древних народов существовали также и другие музыкальные лады: пентатоника, гемииолика, диатоника. Для первого, бытовавшего еще в Древнем Китае и дошедшего до настоящего времени, самым характерным признаком является отсутствие полутонов. Вместе с тем, пентатоника образует мажорный и минорный звукоряды, которые различаются по состоянию третьей ступени лада. Мажорный лад обусловлен упущением четвертой и седьмой ступени, а минорная интонация пентатоники не имеет второй и шестой ступени. Гемииолика, пожалуй, общеизвестный во всех странах лад, поскольку представляет собой звукоряд, построенный по полутонам и сохранившийся неизменным до настоящего времени. Главная же черта многочисленных ладовых систем (в том числе и микрохроматики, содержащей 18, 22 и 24 ступени) народов Востока — отрицание температуры и катарсическое отношение к музыкальному тону. Миссия звука, как отмечает У Ген-Ир, ссылаясь на установления восточной философии (буддизм, конфуцианство), — «поддержание гармонии на Небе и Земле» [9, с. 129]. Подобная философская основа определяла и методы музыкального воспитания, которые, согласно выводам Г.А. Гвоздевой, предусматривали медитативное сосредоточение, позволяющее воспринимать звуки Вселенной, «постижение музыки в единстве звука, слова, жеста», культивирование духовности обучаемого на примере личности гуру [10, с. 41–57]. Древние индусы, например, ассоциировали свои национальные звукоряды с психоэмоциональными состояниями человека. Профессиональный музыкант, кроме технологического владения инструментом, должен был обладать способностью психологического проникновения в эмоционально-душевное состояние слушателей и точно осознавать уместность мелодии в конкретный момент выступления. Для этих целей индусы создавали специальные мантры — характерные мелодические образования, иницирующие душевное равновесие, преодоление жизненных трудностей, достижение творческих успехов и т. п.

Подобная практика воспитания инструменталистов обуславливала заметное различие в семантике музыкально-культурных традиций китайцев, индусов, арабов, с одной стороны, и греков, римлян, с другой.

По мнению Н.Г. Шахназаровой, если в древнегреческой эстетике (Платон, Аристотель, Аристоксен) отношение к использованию музыкальных ладов строилось в основном на потенциале их этического воздействия, важного для гражданского устройства идеального государства, то в интонационной природе звуковой шкалы музыкантов (певцов и инструменталистов) Индии и стран Азии и Востока превалировало образно-эмоциональное начало. Для исполнительства раг, мугамов, мукамов, отмечает исследователь, характерным является выделение тех или иных ступеней лада, их варьированное изложение, богатое применение в импровизациях секвенций и орнаментики. Подобное музицирование неизбежно предполагает интонационное богатство, основанное на многообразии эмоциональных нюансов, всевозможных способах артикуляции, «филигранной шлифовки попевок, их многокрасочного обыгрывания, высвечивания тех или иных граней» [11, с. 54–55]. Подтверждая эту мысль, известный композитор, музыкальный теоретик и исследователь У. Гаджибеков весьма исчерпывающе приводит примеры эстетических и психологических образных характеристик музыкальных ладов азербайджанской народной музыки. Так, он выделяет интонации мужества и бодрости («раст»), веселого настроения («шур»), любви («сегах»), печали («шустэр»), возбуждения и страстности («чаргах»), грусти («Баяти-Шираз»), трагизма («Хумаюн») [12, с. 9].

Совершенно очевидно, что перечисленные эмоциональные состояния, как и их тончайшие оттенки, закрепились в сознании человека в течение веков и вошли органической составляющей в музыкально-культурную традицию народа. Эта традиция требует от исполнителя умения воспринимать и эмоционально трактовать музыкальный лад, который заранее обуславливает содержательные рамки произведения. В отличие от европейского музыканта, воспитанного на тонально-гармоническом мышлении и строящего свое музицирование на принципах борьбы неоднородных аспектов произведения (динамика, агогика, артикуляция, гармония и т. п.), представитель восточной музыкально-культурной традиции должен заботиться о своем внутреннем состоянии, которое было бы способно наиболее адекватно отразить тончайшие содержательные нюансы исполняемого сочинения. Музыкант, всецело занятый лирическими переживаниями, по определению Н.Г. Шахназаровой, «предстает вне общественных связей, вне своего социального статуса» [11, с. 61].

## ЗНАЧЕНИЕ МИКРОХРОМАТИКИ В ВОПРОСАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

Рассмотренная выше система микротонов, широко применявшаяся древними греками, китайцами, индийцами, арабами, не образует музыкальный лад. Ее следует называть скорее музыкально-интервальным родом, в котором октава делится на 24 части и каждый полутон — на 2 четвертитона. Такое музицирование с использованием микроинтервалов относили к экмелике — системе, включающей звуки неопределенной высоты. Практическое же использование этого интервального рода было менее распространено, чем указанные выше античные музыкальные лады. Аристотель, например, не раз отмечал свое уважение к дорическому ладу, способному, по его мнению, отражать основные национальные качества греческого народа: спокойствие, сдержанность и мужественность. Сравнивая его с характеристиками других ладов, великий мыслитель констатировал: «...мы всегда отдаем предпочтение середине перед крайностями, по-нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами» [6, с. 643]. Весьма убедительно и одновременно поэтично мнение А.Ф. Лосева относительно интонации этого вида античного лада, отражающего в своем звучании «величественную, неувыдающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна, благородна вся греческая скульптура» [1, с. 85].

Учение о музыкальном этосе как очень точном сопоставлении интонационных особенностей античных музыкальных ладов и психических свойств человека стало настолько сильным средством воздействия на людей в эпоху Античности, что преобразовалось в дальнейшем историческом периоде развития музыкального интонирования в теорию аффектов — парадигму, обуславливавшую почти все элементы, составляющие язык музыки (темп, ритм, ладотональность, метр, интервалику и т. п.) для создания у слушателей сильных эмоциональных переживаний, душевного волнения и страсти.

Данной интонационной парадигме, являвшейся по сути и этико-теоретической, античные мыслители придавали педагогическое и гражданственное значение. Пифагор, например, усматривал в этом учении возможность не только просветления и успокоения души, но и рекомендовал в качестве медицинского средства, способного излечивать от различных телесных недугов. Аристотель

относил потенциал учения о музыкальном этосе к необходимому способу использования музыкально-интонационных средств для чудодейственно-го влияния на воспитание людей. Обоснованность взглядов этих великих ученых определялась тем, что музыка в принципе способна отображать эмоции человека, его переживания, устремления, и тем самым воздействовать на него через возникающие ассоциации. Кроме того, музыкальное искусство, благодаря своему художественно-интонационному потенциалу, имеет возможность прямого физиологического влияния на эмоции, восприятие и мышление человека.

Практическое внедрение в жизнь названного учения осуществлялось в античных школах. Древние уважали образованность и считали престижным обладание научными знаниями и искусством. Например, в Афинах система образования предусматривала гармоническое развитие молодых людей, сочетающее физическое и духовное совершенство. До 14 лет юноши изучали грамматику и кифаристику. Последняя дисциплина была направлена на обучение декламации, пению, танцу, а также игре на музыкальных инструментах. Аристотель создал школу при храме Аполлона Ликейского, в которой также обучали наукам и искусству. В римских школах риторов, кроме преподавания философии, права, математики, обязательно обучали музыке как дисциплине, входящей в понятие «7 свободных искусств», включенных в образовательную систему страны, направленных на развитие эмоциональной сферы молодых людей.

Приведенные примеры свидетельствуют о серьезном отношении античного общества к разработанному великими мыслителями учению о музыкальном этосе, основным содержательным аспектом которого является музыкальное интонирование, достигшее в эпоху Античности уровня развития, предопределившего на многие века вперед его возрастающее значение.

Таким образом эпоха Античности явилась периодом активизации в развитии всех областей знаний человека, и значительная роль в данном процессе принадлежит великим мыслителям древности. Музыкальное интонирование, благодаря работам Платона, Пифагора, Аристотеля, Аристоксена и других ученых, получило подлинно научное толкование и перспективы дальнейшего развития. Сформированный античный инструментальный и способы интонирования, рассмотренные через

призму учения об этосе в системе применения различных видов античных ладов, явились впоследствии основополагающим фактором в становлении теории аффектов.

Изучение этоса, его возможность активно воздействовать на психо-эмоциональное состояние человека раскрывает широкие перспективы музыкально-исполнительского интонирования и по настоящее время. При этом отмеченные аспекты актуальны и в национальных музыкально-культурных традициях, учитывая их философско-мировоззренческие различия, как в музыкальном воспитании, так и в семантике исполнительского интонирования.

#### Список источников

1. Античная музыкальная эстетика. Москва : Гос. муз. изд-во, 1960. 330 с.
2. Кузнецов И.К., Никольцев И.Д. Микротоновые системы в отечественной и зарубежной музыке // Искусство музыки: теория и история. Вып. 1–2. Москва : ГИИ, 2011. 70 с.
3. Исхакова-Вамба Р. О семнадцатиступенной системе восточной музыки. Казань : Новое знание, 1998. 31 с.
4. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. Москва : Лань, 2003. 544 с.
5. Лосев А.Ф. Учение Платона об искусстве. История античной эстетики. Высокая классика. Т. III. Москва : Искусство, 1974. 249 с.
6. Аристотель. Политика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. Москва : Мысль, 1983. 830 с.
7. Маркус С.А. История музыкальной эстетики. Т. I. Москва : Музгиз, 1959. 316 с.
8. Лосев А.Ф. Этос // Философская энциклопедия : в 5 т. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 590.
9. У Ген-Ир. К проблеме изучения традиционной музыки стран дальнего востока (Китай, Корея, Япония) // Научно-теоретический журнал. Санкт-Петербург : Астерион, 2008. № 4. С. 122–132.
10. Гвоздевская Г.А. Музыкальное воспитание в странах Востока в контексте философско-мировоззренческих традиций периодов Древности и Средневековья (на материале Индии, Китая, Японии) : дис. ... канд. пед. наук. Москва : МГТУ, 1999. 154 с.
11. Шахназарова Н.Г. О двух концепциях музыкального профессионализма // Избранные статьи. Воспоминания. Москва : ГИИ, 2013. С. 48–71.
12. Гаджибеков У.А.-Г. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. 116 с.

## MUSICAL INTONATION ON WIND INSTRUMENTS IN ANTIQUITY

KONSTANTIN A. KVASHNIN

M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, 40,  
Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603095, Russia  
E-mail: kka946@rambler.ru

**Abstract.** *This article discusses the features of musical intonation, inherent in the ancient period of development of the musical art. This topic is relevant, because it is necessary to examine the issues related to the origination of the musical intonation. In this connection, the article considers currently used wind instruments, specific techniques of performance, and the methods that allowed to avoid the objective for that time contradictions in instrumental music playing and, at the same time, that were substantiating such musical directions as microtonal and ekmelic music. The article clarifies the concept of “musike” in the interpretation of ancient Greeks, who divided the arts into musike (music, dance, poetry) and not musike (sculpture, painting). This differentiation justifies the birth of the phenomenon of intonation, based on the temporary state that represents a harmonious unity of man and nature. The work analyses the old musical modes that initiated in ancient Greece the appearance of the paradigm of direct connection between music and human nature, named the doctrine of ethos. The comparison of intonational features of the ancient musical modes and human mental properties leads, during the further historical development of musical intonation, to the doctrine of the affections, which actively used almost all the elements that make up the language of music (tempo, rhythm, mode tonality, meter, interval, etc.) to arouse in the listeners strong emotions and passions.*

**Key words:** microtonal music, quarter tone, ekmelic music, diaton, chroma, chroai, enharmonica, musike, ethos, hemiolica.

**Citation:** Kvashnin K.A. Musical Intonation on Wind Instruments in Antiquity, Observatory of Culture, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 184—191.

### References

1. *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Antique Musical Aesthetics]. Moscow, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Publ., 1960, 330 p.
2. Kuznetsov I.K., Nikoltsev I.D. Mikrotonovye sistemy v otechestvennoi i zarubezhnoi muzyke [Microtonal Systems in Russian and Foreign Music], *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. Vyp. 1–2* [Art of Music: Theory and History. Issues 1–2]. Moscow, GII Publ., 2011, 70 p.
3. Iskhakova-Vamba R. *O semnadsatstupennoi sisteme vostochnoi muzyki* [On the Seventeen-Degree System of the Eastern Music]. Kazan, Novoe Znanie Publ., 1998, 31 p.
4. Kholopov Yu.N. *Garmoniya. Teoreticheskii kurs* [Harmony. The Theoretical Course]. Moscow, Lan' Publ., 2003, 544 p.
5. Losev A.F. *Uchenie Platona ob iskusstve. Istoriya antichnoi estetiki. Vysokaya klassika. T. III* [Plato's Teachings on Art. The History of Ancient Aesthetics. The High Classic. Vol. III]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 249 p.
6. Aristotle. *Politika* [Politics], *Aristotel'. Soch. v 4 t. T. 4* [Aristotle. The Works in 4 Volumes. Vol. 4]. Moscow, Mysl' Publ., 1983, 830 p.
7. Markus S.A. *Istoriya muzykal'noi estetiki. T. I* [The History of Musical Aesthetics]. Moscow, Muzgiz Publ., 1959, 316 p.
8. Losev A.F. *Etos* [Ethos], *Filosofskaya entsiklopediya: v 5 t. T. 5* [Philosophical Encyclopedia: in 5 Volumes. Vol. 5]. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1970, p. 590.
9. U Gen-Ir. *K probleme izucheniya traditsionnoi muzyki stran dal'nego vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya)* [To the Problem of Studying the Traditional Music of the Far East Countries (China, Korea, Japan)], *Nauchno-teoreticheskii zhurnal* [Scientific and Theoretical Journal]. St. Petersburg, Asterion Publ., 2008, no. 4, pp. 122–132.
10. Gvozdevskaya G.A. *Muzykal'noe vospitanie v stranakh Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskikh traditsii periodov Drevnosti i Srednevekov'ya (na materiale Indii, Kitaya, Yaponii)* [The Music Education in Eastern Countries in the Context of the Philosophical Traditions of the Periods of Antiquity and Middle Ages (on the Material of India, China, Japan)], Cand. ped. sci. diss. Moscow, MGGU Publ., 1999, 154 p.
11. Shakhnazarova N.G. *O dvukh kontseptsiyakh muzykal'nogo professionalizma* [About Two Concepts of Musical Professionalism], *Izbrannye stat'i. Vospominaniya* [Selected Articles. Memoirs]. Moscow, GII Publ., 2013, pp. 48–71.
12. Gadzhibekov U.A.-G. *Osnovy azerbaidzhanskoi narodnoi muzyki* [Foundations of the Azerbaijani Folk Music]. Baku, 1945, 116 p.

А.В. ЧУБАКОВ

## ТРАДИЦИИ КОПИРОВАНИЯ В ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

---

---

**Антон Вячеславович Чубаков,**  
Российская академия живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова,  
факультет живописи,  
кафедра всеобщей истории искусств,  
аспирант  
Мясницкая ул., д. 21, Москва, 101000, Россия  
E-mail: anton4ubakov@mail.ru

---

---

**Реферат.** *В статье описывается сущность предмета «Копирование», который был введен в программу обучения Императорской академии художеств со дня ее открытия. Задачи, поставленные академией, были направлены на то, чтобы в сравнительно короткие сроки были достигнуты и высокое мастерство, и качество художественных произведений, на примере созданных во Французской и Римской академиях изящных искусств. Доказано, что система копирования в академии была введена как дисциплина, помогающая молодому живописцу овладеть техническим мастерством, провести «диалог со старым мастером» и являющаяся «переводом» языка старых мастеров на современный язык живописи. Техническое совершенствование в процессе копирования позволило многим художникам раскрыть свой талант и создать великие шедевры русской живописи. В работе использованы аналитический, компаративный и диахронический методы исследования.*

**Ключевые слова:** академия, традиции, копирование, старые мастера, античные универсалии, творческая манера, техника исполнения.

**Для цитирования:** Чубаков А.В. Традиции копирования в Императорской академии художеств // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 192–197.

**Т**рактовка формы, передача традиции изображения очень сложны. Задача копирования заключалась в некой транскрипции всех особенностей и «тонкостей» изображения, и, следовательно, художники, воспитанные на копировании старых мастеров, являются носителями развития изобразительного языка и видят не только внешнее, абстрактное различие стилей, художников и эпох, но и более глубокое художественное содержание или уникальность картины. По мнению А.А. Иванова, «копирование воспитывает чувство в понимании различий в творческом почерке художников и развивает вкус», а обучение младшего поколения становится возможным, и поход в музей не превращается в ряд «разноцветных» картинок.

В XX в. возникло много различных течений и направлений живописи: от авангарда до гиперреализма. С одной стороны, художники направления гиперреализм умеют «вырисовывать» все ресницы и морщины на портрете, с другой — художники пиксель-арта совершенно не стремятся отобразить мир в его правильных формах, по сути, не хотят и не умеют трактовать форму. Вот почему среди них много тех, кто не имеют даже художественного образования, а ведь именно на основе классики и, в частности, техники копирования формируется вкус и умение изображать форму как образ. В последние десятилетия спрос на картины, написанные в реалистической манере, снова возрос. Классическое видение композиции, серьезность и величие темы, грамотность и выразительность технического исполнения вызывают у многих зрителей интерес к сюжету и сопереживание теме, привлекают внимание к философии автора, его эстетическим, моральным и идейным принципам [1].

Именно благодаря традициям копирования художники смогли сохранить и транспортировать на родину античные универсалии, лежащие в основе всего академического и реалистического искусства.

Одной из насущных проблем каждого начинающего художника является передача, а точнее трактовка формы. Обучение современного художника начинается с рисования натюрмортов, гипсов, а вершиной учебной программы становится рисование живой природы, человека. По письмам выдающегося гравера и педагога Академии художеств Ф.И. Иордана известно, что ранее копирование начиналось с поступления в академию. «Он (преподаватель Уткин) сразу же, как я попал в ученики академии, занял нас копированием с эстампов пером, затем начали тянуть штрихи пером, затем начали тянуть штрихи на медной доске, затем гравировали части тела: целую, полфигуры; наконец, делали копию с портрета лучшего гравера Филиппа Шампеньи» [2]. Именно копирование позволяло художникам «считывать» форму у старых мастеров, видеть и переносить ее на холст во время написания живых моделей. Без копирования невозможно было главное — создание нового художественного произведения.

Отметим также влияние копии на творчество художников. Российским посольством художнику К.П. Брюллову при заграничной поездке в Рим было поручено скопировать «Афинскую школу» Рафаэля. Мастер писал: «Афинская школа заключает в себе почти все, что входит в состав искусства: композицию, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров, <...> простота, соединенная с величественным стилем, натуральность освещения; жизнь всей картины — все сие кажется достигнутым совершенства!» При копировании у Брюллова возникла идея написать «Последний день Помпеи». Каноны красоты в изображении человека, совершенство композиции были усвоены Брюлловым и переданы в новом произведении.

Копия К.П. Брюллова получила высочайшую оценку современников. По мнению главы итальянских классицистов В. Камуччини, Рафаэль еще не имел подобных повторений. Об этой работе писали Стендаль, А.С. Пушкин, А.Г. Венецианов, А.А. Иванов, Н.Н. Ге и многие другие. Стремясь поделить обретенным опытом и знаниями, художник писал: «Одно желание мое теперь есть, чтобы копия сия поставлена была в академию, где б она служила для учащихся художественной философией» [3]. С 1830 г. копия Брюллова постоянно находилась в экспозиции парадных залов академии. Несомненно, росписи Исаакиевского собора — прямое отражение навыков копирования «Афинской школы» Рафаэля, полученных в Ватикане.

Надо сказать, что копии тогдашних пенсионеров отличались большими размерами и сложностью композиций.

В качестве примера можно привести копию Ф.А. Бруни «Изгнание Иллиодора из храма» (1820—1830). Параллельно Ф.А. Бруни писал своего «Медного змия». Другим примером может служить творчество А.А. Иванова и И.Е. Репина. Если А.А. Иванов пристально изучал античные образцы, копировал Веронезе, Тинторетто и Микеланджело, то И.Е. Репин много и охотно изучал портреты Рембрандта. Декоративный стиль Веронезе просматривается в монументальных работах А.А. Иванова, размер и масштаб работ художников аналогичен. Эволюция стиля особенно заметна в залах Третьяковской галереи: «Приам выпрашивает тело Гектора у Ахиллеса», «Аполлон и Гиацинт, играющий на трубе» и знаменитая картина «Явление Христа народу». А.А. Иванов переработал все художественные достижения Веронезе и воплотил их в картине со своей философией. Получился новый художественный язык, но без транскрипции Веронезе, по замечанию самого художника, это было бы не столь величественно [4].

И.Е. Репин и его любимый Рембрандт схожи и в психологии, и в колорите, и в тоновых нюансах. О психологии портретов Репина и Рембрандта сказано многое, что еще раз подтверждает мысль о пользе и необходимости копирования. З. Серебрякова в своих воспоминаниях писала, что И.Е. Репин практически каждый год ходил в Эрмитаж копировать старых мастеров, но почему-то не афишировал это [5].

Мастера Возрождения и барокко смогли в своем творчестве синтезировать художественное наследие Византии и античности. При этом выработались универсалии, которые помогают всем художникам в профессиональном и творческом росте, служат инструментом создания образа. Как, чтобы грамотно излагать свою мысль, мы читаем классиков и пишем сочинения, подражая им, так и в изобразительном искусстве изучение и подражание классикам живописи на начальном этапе творческого пути помогает художникам обрести себя. Художественный «продукт» получается серьезным, профессиональным, имеет свой индивидуальный почерк, глубокий и величественный, трогающий наше сознание.

Рубенс начинал свой художественный путь с копирования картин Рафаэля и мастеров маньеризма. В то же время он без усталости делал зарисовки с античных фриз и фигур, в изобилии находившихся в Италии. На многих его картинах представлено большое количество скопированных фрагментов античных фриз с группами людей. Позже мастер сам направлял своих учеников заниматься копированием.

Один из столпов классицизма в живописи, Н. Пуссен, родился как художник в постоянном копировании живописи своих предшественников и тщательном изучении античного наследия Рима. Сформулированные им «постулаты» живописи распространились по всему художественному миру и стали основой учебного процесса многих акаде-

мий. Гармония, найденная им в своих композициях, прошла испытание временем. Сейчас, когда творческая индивидуальность так приветствуется, классическое, пуссеновское понимание планов в композиции — залог успешного написания картины.

С учреждением устава академии учащимся было рекомендовано, на каких именно художников стоит обращать внимание при копировании. При этом производилась закупка произведений искусств, написанных в период с начала XVI до конца XVIII века. В «Описи неподвижных вещей, бывших в смотрении Кирилы Головачевского» есть большой перечень работ западноевропейских мастеров, подаренных академии И.И. Шуваловым и многие десятилетия служивших постоянными образцами для копирования. Особый интерес представляет раздел «Академические». В нем перечислены произведения, созданные работавшими в Петербурге или преподававшими в Академии художеств иностранными мастерами. Среди них Л.-Ж. Ле Лоррен, Ж.-Л. Де Велли, Л.-Ж.-Ф. Лагрене, П. Ротари (учивший известных русских портретистов А.Н. Антропова и Ф.С. Рокотова) и др.

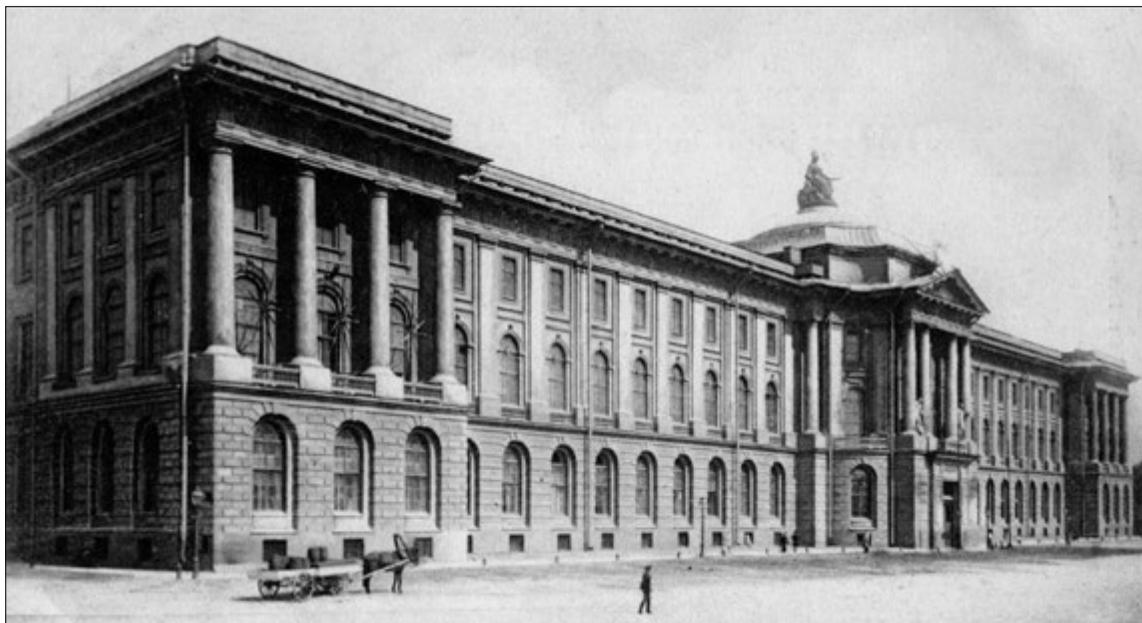
Важным моментом в копировании была технология и последовательность «ведения копии». Отправляя пенсионеров за границу, Императорская академия художеств требовала от них четкого соблюдения технологии и последовательности в назначенных копиях. Сейчас мы можем увидеть эти масштабные копии в залах научно-исследовательского музея Академии художеств в Петербурге. При взгляде на эти картины невольно задаешь себе вопрос: почему копия, выполненная 150 лет назад, смотрится так свежо и впечатляюще, как будто только что закончена? Исходя из мнений многих преподавателей академии и технологов живописи, таких как Д.И. Киплик, можно предположить, что большое значение помимо эстетических соображений имела методика ведения копии [6]. Вплоть до конца XIX в. технология и последовательность создания копии не ставились под сомнение. Все художественные нововведения заключались в выборе сюжета, его трактовке, т. е. в описательной части. Так, в программе заданий портретного класса Академии художеств 1773 г. Д.Г. Левицкий предлагал на основе «классических поз» с картин старых мастеров создавать жанровые композиции из русской жизни, а технология и методика «написания», взятая из копирования, оставались неизменными. Это касается не только мастеров конца XVIII — начала XIX в., но и самих «передвижников».

Программа копирования предполагала освоение эстетических и технических сторон живописи. Приоритет в выборе копий, привитый в академии не только учителями, но и властью (Николай I, например, лично указывал, копии с каких старых мастеров он желает видеть), помогал воспитывать художествен-

ный вкус у молодых художников в процессе пенсионерских поездок. Предпочтение обычно отдавалось полотнам на исторические и мифологические темы, где проявлялось умение мастера компоновать группы людей (связки фигур). Драматизм и режиссура момента «композиционного» действия, где жест и эмоциональное состояние главных героев изображены умело и выразительно, а анатомические узлы представлены в красивом ракурсе, способствуют тому, что каждый элемент композиции совершенен сам по себе и мастерски согласован в целом. Сейчас особенно остро встает проблема ясного и в то же время глубокого выражения идеи через композицию. В XIX в., чтобы создавать свои картины, выпускникам следовало постичь всю композиционную сложность и колористическую выразительность больших монументальных полотен на примере классиков [7].

Важно отметить, что методика «ведения копии» в XIX в. была отлажена до автоматизма. Копиист хорошо знал технологию и последовательность нанесения красочного слоя, которую обязательно следовало соблюдать, а материалы были качественными, так что многие художники, отличающиеся сдержанной цветовой палитрой, добивались больших успехов в выражении своих творческих идей. Пример можно увидеть в Третьяковской галерее, где представлен автопортрет В.А. Тропинина на фоне Москвы. На палитре, которую держит художник, видны краски им используемые. Охра красная, умбра, сиена, кость жженая и свинцовые белила — весь перечень красок художника. Сдержанность в палитре, правильное начало работы, хорошее владение рисунком и качественно подготовленная основа холста — все позволяло копиисту не ошибиться в достижении ожидаемого результата. Часто исследователи пишут только о творчестве прославленных художников, не обращая пристального внимания на их учебу в академии, однако ведь основа их творчества была заложена именно в академии, и особенно с помощью дисциплины копирования. Копии были сделаны некоторыми будущими прославленными мастерами русского искусства так качественно и талантливо, что сами стали великими произведениями.

В чем же заключалась методика копирования в Императорской академии художеств, сложившаяся в конце XIX века? Образцом для подражания стала Королевская академия живописи и скульптуры в Париже. Историки и теоретики искусства, вдохновленные наследием великих мастеров, утверждали в своих трудах, что правила и рекомендации, сформулированные на основе изучения памятников античности и Возрождения, могут способствовать созданию столь же прекрасных произведений. Разработанная таким образом система обучения, обязательно включающая рисование с антиков, работу с натуры, а также копирование «славнейших картин», и послужила основой методики художественных школ и академий Нового времени.



Императорская Академия Художеств, Санкт-Петербург

Система и продолжительность обучения в Императорской академии художеств менялись со временем: от 15 лет в конце XV в., до 6 лет с начала XIX в. и до сего времени. Однако сама методика и роль в ней копирования вплоть до реформы 1894 г. оставалась неизменной.

С первого года обучения воспитанники копировали в технике рисунка эстампы или гравюры из фонда академии. При успешном завершении курса их переводили в класс мертвой природы, или гипсовый класс голов [4]. Здесь, наряду с рисованием розеток, глаз и носов с античных голов, воспитанники копировали лучшие рисунки из фонда академии, работы великих мастеров, часто жертвуемые благотворителями. Иногда копирование рисунков великих мастеров позволялось императорской семьей и в самом Эрмитаже, о чем сохранились сведения в фондовых журналах копирования Государственного Эрмитажа.

Оценка натуральных рисунков и копий с рисунков была одинаковой. Если студент или воспитанник успешно проходил этот учебный год, или «возраст», их допускали до рисования античных гипсовых фигур. Аналогично шло копирование рисунков фигур. Большую роль в этом играл музей Академии художеств, весомый вклад в фонды которого внесли Екатерина II, И.И. Шувалов, И.И. Бецкой, А.С. Строганов, А.Н. Оленин, А.Г. Кушелев-Безбородко и другие. Сейчас многие рисунки, эстампы и картины видных мастеров зарубежных и русской школ находятся в ведущих музеях России.

В 1817 г. президентом Академии художеств А.Н. Олениным был проведен экзамен по рисунку для всех учеников. Обучение рисунку сопровождалось копированием в академическом музее

картин европейских художников, а также произведений А.Е. Егорова и В.К. Шебуева — воспитанники должны были подражать технике старых мастеров и своих учителей. В 5-м, выпускном возрасте, создавались работы с живой природы в анатомическом классе. Параллельно шло копирование картин с обнаженными фигурами в музее академии и Эрмитаже. К концу XIX в. число копиистов в Эрмитаже доходило до тысячи. Последним этапом обучения в академии было соискание Большой золотой медали. Ученик должен был пройти все стадии конкурса: несколько заданий на композицию из античной мифологии, библейской и русской истории. Лучшие студенты допускались к Большому диплому и, соответственно, к Большой золотой медали.

Дипломы, ученические работы и копии выставлялись на ежегодной выставке в залах академии. Здесь можно было не только увидеть, «чем дышит академия», ее технический уровень, но и при желании приобрести работы, в особенности копии. Так многие копии с шедевров Эрмитажа попали в дома горожан Петербурга. Те, кто получал Большую золотую медаль, как правило, отправлялись за границу совершенствовать свое мастерство, копируя картины великих мастеров «на их родине». Сегодня в парадных залах научно-исследовательского музея Академии художеств Санкт-Петербурга, можно увидеть копии разных лет: «Афинская школа» — копия К.П. Брюллова (1823–1828), «Вознесение Богородицы» — копия Ф. Скьявони (1830-е), «Аврора» — копия Н.М. Тверского (1835) и других. По ним можно проследить вкус выбора академиков. Помимо копии, пенсионер выполнял и творческие работы. Выбор копии, методика ее выполнения сформиро-

вали вкус художников, а технические задачи помогали в будущем найти свой почерк, и умело распределять время на исполнение картин. Сегодня такая практика фактически устранена, лишь в некоторых учебных заведениях копия как предмет ведется на разных курсах.

Формирование вкуса также являлось важным аспектом копирования. По описи картин, составленной К.И. Головачевским во второй половине XVIII в., можно проследить, как формировался вкус учащихся под влиянием картин из академического музея, а на основе более поздних пополнений складывается полное суждение о «вкусе академии» и вкусовой практике в выборе сюжетов для композиций и образцов для копирования. Начало коллекции мастеров западноевропейской живописи, где основное направление было представлено французским классицизмом и мастерами барокко, положил граф И.И. Шувалов. Позже коллекция пополнялась произведениями разных художников и европейских школ. Основными стилями были Возрождение, барокко, рококо и классицизм — все, что брало свои истоки из античности. Важную роль играли политические устремления Императорского дома, высокое служение идеалам государства, попытка взрастить просвещенного человека, вера в императора и сакральность его власти, высокий патриотический дух, положенный на античные мифы и поэзию, высокое мастерство исполнения и идеализация форм. К тому же учащиеся выбирали примеры для копирования не только исходя из личных эстетических предпочтений, но и основываясь на художественном вкусе, привитом академией. Многие копии были сделаны с работ мастеров, где преобладало техническое совершенство написания обнаженной модели, групп складок на теле, ракурсов и перекрытий фигурами в композиции. Много времени учащиеся уделяли «отрисовке» отдельных частей тела. Западные мастера XV—XVIII вв. отличались умением писать сложные ракурсы человеческого тела. П.П. Чистяков в одном из писем своим ученикам советовал выбирать в Эрмитаже картины великих «стариков», где каждый «кусочек» полотна может принести пользу в постижении понимания формы, будь то лицо или ветка куста — т. е. выбор происходил из учебной потребности воспитанника. Таким образом, в Эрмитаже, а потом уже и за рубежом, сложился определенный набор из «полезных» для совершенствования картин. Из описи копий Эрмитажа в XIX в. можно понять, какие картины пользовались наибольшим успехом у учащихся. В основном это полотна П. Рубенса, портреты А. Ван-Дейка, Х. Мурильо, Рембрандта, Тициана, Н. Пуссена, К. Лорена. Почти не использовались для копирования Северное Возрождение, раннее Итальянское Возрождение. Выбор останавливался на академическом восприятии формы и композиции,

с вариацией обнаженных фигур и фигур в движении и различном эмоциональном состоянии.

Пенсионерские поездки тщательно продумывались профессорами и преподавателями академии. Преимущественно выбирались римские лекции, картины из Венеции, Парижа, Флоренции и окрестностей Рима. Большой удачей можно считать долгие переговоры русских дипломатов с папским престолом о возможности копировать русскими пенсионерами Станцы Рафаэля в Ватикане и картины мастера. Именно в процессе копирования Станцев раскрылся талант большой исторической картины К.П. Брюллова, П.В. Басина, А.Т. Маркова. Сами же копии, выполненные маслом на холсте внушительных размеров, стали большой школой для учеников и примером для подражания. Важную историческую роль играет привезенная копия И.В. Борисопольца с картины Тициана «Мученическая смерть Петра Доминиканца» (1848—1850), которая остается единственной копией, сделанной непосредственно с оригинала до его утраты вследствие пожара.

Технические аспекты написания картин и исполнения копий были строго регламентированы уставом академии. Сейчас технологической стороне написания картин уделяется меньше внимания: холст, грунт и краски уже готовы к работе и живопись сводится только к процессу художественного творчества, а в то время изучению секретов старых мастеров придавалось более серьезное значение. Холст для копирования зачастую заказывался из Италии. Он мог быть бесшовным больших размеров. Масло и лаки варили сами или закупали из Италии или Франции. Краски также изготовляли сами, перетирая пигменты с маслом перед началом работы. Существовали ретушные и покрывные лаки, благодаря которым копии сохранили яркость красок и до наших дней. В уставе академии было указано, что даже покрывной лак следует «готовить» так, как это делалось в XVI веке.

В заключение нужно отметить богатое наследие учебных и музейных коллекций именно в направлении копирования. Эти материалы хранят не только искусствоведческие, но и научно-технические открытия. Историография с конца XVIII в. до конца XIX в. позволяет более глубоко исследовать корни творческих исканий русской школы живописи. В XVIII—XIX вв. без копийной практики собственное художественное творчество было невозможным. Идеалы и каноны красоты, изученные в процессе копирования, переносились сначала в Большие дипломы академии, а после — в собственное творчество. Изучив биографии различных художников, можно сделать вывод: без опыта копирования и изучения наследия старых мастеров невозможен поиск собственного художественного почерка и личной темы в искусстве.

**Список источников**

1. Моисеева С.В. К лучшим успехам и славе Академии. Живописные классы Санкт-Петербургской Императорской академии художеств XVIII — первой половины XIX в. Санкт-Петербург : ООО «Дмитрий Буланин», 2014. 216 с.
2. Иордан Ф.И. Записки ректора и профессора Академии художеств Федора Ивановича Иордана. Москва, 1918. VII, 392 с.
3. Литовченко Е.Н., Полякова Л.С. Академия художеств. История повседневности в воспоминаниях и изображениях современников. XIX — начало XX века. Санкт-Петербург : Историческая иллюстрация, 2013. 320 с.
4. Молева Н.М., Белютин Э.М. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. Москва : Искусство, 1956. 519 с.
5. Императорская академия художеств. Документы и исследования. К 250-летию со дня основания / сост. И.В. Рязанцев, О.В. Калугина, А.В. Самохин. Москва : Памятники исторической мысли, 2010. 612 с.
6. Киплик Д.И. Техника живописи. Москва : В. Шевчук, 2011. 536 с.
7. Канон красоты по Рафаэлю. Эпоха Рафаэля и русская художественная школа. Каталог выставки. Санкт-Петербург : Славия, 2008. 128 с.

## TRADITIONS OF COPYING IN THE IMPERIAL ACADEMY OF ARTS

ANTON V. CHUBAKOV

Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, 21, Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russia

E-mail: anton4ubakov@mail.ru

**Abstract.** *The article describes the essence of the subject of “Copying”, which was presented in the curriculum of the Imperial Academy of Arts right from the day of its opening. The Academy pursued objectives that were aimed at the achievement of excellence and quality of the works of art, in a relatively short period, by the example of those created in the French and Roman Academies of Fine Arts. It is proved that the copying system was introduced at the Academy not only as a discipline that would help young painters master their technical skills and hold a “conversation with the old master”, but it also represented a “translation” of the old masters’ language into the modern language of painting. The technical perfection during the process of copying allowed many artists to reveal their talent and create great masterpieces of the Russian painting. The article uses the analytical, comparative, and diachronic research methods.*

**Key words:** academy, tradition, copying, old masters, antique universals, creative style, technique.

**Citation:** Chubakov A.V. Traditions of Copying in the Imperial Academy of Arts, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 192–197.

## References

1. Moiseeva S.V. *K luchshim uspekham i slave Akademii. Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoi Imperatorskoi akademii khudozhestv XVIII — pervoi poloviny XIX v.* [To the Best Successes and Fame of the Academy. The Artistic Classes of the Saint Petersburg Imperial Academy of Arts of the 18th — First Half of the 19th Century]. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 2014, 216 p.
2. Iordan F.I. *Zapiski rektora i professora Akademii khudozhestv Fedora Ivanovicha Iordana* [Notes of Rector and Professor of the Academy of Arts Fyodor Ivanovich Iordan]. Moscow, 1918, VII, 392 p.
3. Litovchenko E.N., Polyakova L.S. *Akademiya khudozhestv. Istoriya povsednevnosti v vospominaniyakh i izobrazheniyakh sovremennikov. XIX — nachalo XX veka* [Academy of Arts. The History of Everyday Life in the Memoirs and Pictures of its Contemporaries. The 19th — Beginning of the 20th Century]. St. Petersburg, Istoricheskaya Illyustratsiya Publ., 2013, 320 p.
4. Moleva N.M., Belyutin E.M. *Pedagogicheskaya sistema Akademii khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical System of the Academy of Arts of the 18th Century]. Moscow, Iskustvo Publ., 1956, 519 p.
5. Ryazantsev I.V., Kalugina O.V., Samokhin A.V. (eds). *Imperatorskaya akademiya khudozhestv. Dokumenty i issledovaniya. K 250-letiyu so dnya osnovaniya* [The Imperial Academy of Arts. The Documents and Researches. To the 250th Anniversary of its Foundation]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2010, 612 p.
6. Kiplik D.I. *Tekhnika zhivopisi* [Painting Technique]. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2011, 536 p.
7. *Kanon krasoty po Rafaelyu. Epokha Rafaelya i russkaya khudozhestvennaya shkola. Katalog vystavki* [The Canon of Beauty According to Raphael. The Age of Raphael and the Russian Art School. The Exhibition Catalogue]. St. Petersburg, Slaviya Publ., 2008, 128 p.

УДК 78.071.1  
ББК 85.313(2)52

А.Е. МАКСИМОВА

## РУССКИЙ СЮЖЕТ В БАЛЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАТЕРИНО КАВОСА\*

---

---

**Александра Евгеньевна Максимова**,  
Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского,  
кафедра истории русской музыки,  
доцент  
Большая Никитская ул., д. 13/6, Москва, 125009, Россия  
кандидат искусствоведения, доцент  
E-mail: alexmaximova@mail.ru

---

---

**Реферат.** *Статья посвящена балетным произведениям итальянского композитора К.А. Кавоса, написанным в России. Свыше 50 театральных сочинений композитора почти неизвестны, при этом составляют существенный вклад в отечественную культуру. Исследование проведено на основе неизданных источников из архивов Москвы и Санкт-Петербурга. Прослеживается история национальных сюжетов русского музыкального профессионального театра со времен Екатерины II до первой четверти XIX столетия. Рассмотрена проблема «русского» сюжета в операх, балетах, драматических пьесах с музыкой Кавоса, создан перечень этих сочинений. Выявлено, что постоянными соавторами композитора были писатель А.А. Шаховской и балетмейстер Ш. Дидло. В обзор вошли исторические, бытовые, сказочно-волшебные сюжеты. Отмечены стилевые особенности произведений (в том числе их опора на фольклорный материал) на примере балетов-дивертисментов «Ополчение, или Любовь*

*к Отечеству», «Сельский праздник», музыки к драме А.А. Шаховского «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне».*

**Ключевые слова:** Россия, К.А. Кавос, история, театр, балет, дивертисмент, опера, драма, музыка, фольклор.

**Для цитирования:** Максимова А.Е. Русский сюжет в балетном творчестве Катерино Кавоса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 198–207.

**Н**ациональный сюжет в русском музыкальном театре берет свои истоки от последней четверти XVIII в. и напрямую связан с творчеством Екатерины II. Императрица, как известно, занималась литературной деятельностью, в том числе сочиняла драматические пьесы и оперные либретто. Она впервые вводит в театральный обиход темы, обращенные к русскому фольклору и истории. С 1786 до 1791 г. появляются ее либретто комических опер со сказочным сюжетом: «Февей», «Новгородский богатырь Боеславич», «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» (1786), «Горе-богатырь Косометович» (1789), «Феудул с детьми» (1791). К 1786 г. относит-

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-0400473.

сы создание трилогии «исторических представлений», созданной на основе хроник древней русской истории: «Подражание Шекспиру, историческое представление без сохранения театральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика», «Начальное управление Олега, подражание Шекспиру, без сохранения театральных обыкновенных правил» и «Игорь» (не окончена)<sup>1</sup>. Пьесы трилогии написаны без соблюдения правил классицизма — единства места, времени и действия. Драматическое действие этих пьес сочеталось с музыкальным оформлением и балетными сценами. Итак, в творчестве Екатерины II складываются новые, национально окрашенные, литературно-театральные направления — сказочное и историческое. Безусловно, привлечение русских источников в литературу происходило в рамках внутренней государственной политики по укреплению патриотизма в обществе.

Музыку к спектаклям Екатерины II писали придворные композиторы, как правило, иностранного происхождения. Например, партитура оперы «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» принадлежала чешскому композитору Э. Ванжуре [1], музыкальные номера к «Начальному управлению Олега» [2, с. 7–22] сочинили итальянцы Дж. Сарти и К. Каноббио совместно с В.А. Пашкевичем<sup>2</sup>. Итальянский композитор испанского происхождения В. Мартини-Солер стал автором опер «Горе-богатырь Косометович» и «Федул с детьми» (последняя совместно с В.А. Пашкевичем)<sup>3</sup>.

Контракты, заключенные приезжими композиторами с Дирекцией императорских театров, обязывали их сочинять «русские» оперы, балеты и музыку к драме. Русским языком никто из них не владел, а осведомленность о фольклорной музыке была весьма ограниченной<sup>4</sup>. Одним из важнейших средств выражения национального колорита в музыке становится цитирование народных тек-

стов и мелодий. Вспомогательным материалом для композиторов стали сборники народных песен<sup>5</sup>, выпущенные при поддержке Кабинета императрицы.

С апреля 1799 г. должность придворного капельмейстера и композитора Императорских театров занимает итальянский композитор Катерино Альбертович Кавос (1775–1840). Согласно контракту он обязался «сочинять все российские оперы и балеты, какие мне от дирекции поручены будут» [4, с. 126]. Будучи весьма незаурядной личностью, Кавос проработал в России свыше 40 лет и внес неопределимый вклад в русскую музыкальную культуру.

Композиторское творчество К.А. Кавоса охватывает более 50 театральных произведений, среди которых оперы, балеты, балеты-дивертисменты, музыка к драматическим спектаклям и водевилям. Большинство сочинений хранятся в рукописях и не изданы.

В 1803 г. Кавос принял на себя руководство русской оперной труппой и воспитал целую плеяду театральных певцов (в их числе П.В. Злов, Г.Ф. Климовский (Иваницкий), В.С. Самойлова (Черникова), Е.С. Сандунова, О.А. Петров, А.Я. Воробьева-Петрова). Для молодого русского театра, сформировавшегося в екатерининский период, композитор написал целый ряд произведений, основанных на национальных сюжетах или созданных на либретто отечественных авторов. Среди его трудов балеты и балеты-дивертисменты, а также балетные сцены в операх и драматических спектаклях. Приведем список этих сочинений, собранный нами из различных источников и расположенный в хронологическом порядке их сценических воплощений (см. табл. 1) [5; 6].

Представленные сочинения написаны на исторический (нередко с привлечением патриотической тематики), сказочно-волшебный и бытовой сюжеты. Остановим свое внимание на нескольких из них.

Война 1812 г. спровоцировала рождение жанра национально-патриотического балета-дивертисмента на русской сцене. «Современность вторглась в балет», — пишет А.А. Гозенпуд об этом явлении [7, с. 350]. В период с 1810 г. появляются произведения, основанные на недавних исторических событиях, отражающие хронику военных походов. В сотрудничестве с хореографами И.И. Вальбергом, О. Пуаро, А.П. Глушковским, И.М. Аблецом и И.К. Лобановым Кавос работает над балетами

<sup>1</sup> Литературные произведения Екатерины неоднократно издавались в XIX в.: под редакцией А. Смирдина (1849), В.Ф. Солнцева и А.И. Введенского (1893), Я. Соколова (1895). Полное собрание сочинений Екатерины в 12 томах издано Академией наук в 1901–1908 гг. под редакцией А.Н. Пыпина и Я.Л. Барскова. В публикацию вошли впервые издаваемые сочинения и автобиографические заметки Екатерины II.

<sup>2</sup> «Подражание Шакеспиру без сохранения феатральных обыкновенных правил. Российское историческое представление в 5-ти д. Екатерины II с хорами и балетами». Муз. К.А. Каноббио, В.А. Пашкевича, Дж. Сарти. Балет «на греческом ипподроме» Дж. Канциани, отдельные танцы Ш. Ле Пика. Исполнители: В.М. Балашов, В. Гладышев и др. Петербург, Эрмитажный театр, 1790.

<sup>3</sup> Долгое время считалось, что Екатерина II является автором либретто оперы В. Мартини-и-Солера «Песнолюбие» (1790), в действительности либретто принадлежит ее статс-секретарю А.В. Храповицкому.

<sup>4</sup> Для понимания взгляда иностранных музыкантов XVIII в. на русский фольклор, достаточно ознакомиться с книгой: [3, с. 62–67].

<sup>5</sup> См. «Собрание разных песен» М.Д. Чулкова (1770–1774), «Новое и полное собрание российских песен» Н.И. Новикова (1780–1781), «Собрание русских простых песен с нотами» В.Ф. Трутовского (1776–1795), «Собрание русских народных песен с их голосами...» Н.А. Львова и И.Г. Прача (1790), «Новый российский песенник» (1790–1791), «Избранный песенник» (1792), «Российская Эрата» М.И. Попова (1792), «Карманный песенник» И.И. Дмитриева (1796), «Письмовник» Н.Г. Курганова (1796).

## Сочинения К.А. Кавоса

№	Дата, место премьеры	Название, авторы
Балет и дивертисмент		
1	1812, 30 августа СПб., Немецкий театр	<b>Ополчение, или Любовь к Отечеству.</b> Балет в 1 д. с хорами и плясками. Хореография И.И. Вальберха, О. Пуаро
2	1813, 19 мая СПб., Немецкий театр	<b>Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству.</b> Балет. Музыка А. Париса и К.А. Кавоса. Хореография И.И. Вальберха, О. Пуаро
3	1813, 30 августа СПб., Немецкий театр	<b>Праздник в стане союзных армий при Монмартре.</b> Дивертисмент, «торжественное представление, составленное из танцев разных наций, эволюций и пения в честь союзных армий». Текст П.А. Корсакова. Музыка К.А. Кавоса и Д.Н. Кашина. Хореография И.И. Вальберха, О. Пуаро
4	1813, 3 ноября СПб., Немецкий театр	<b>Казак в Лондоне.</b> Балет-дивертисмент. Хореография И.И. Вальберха, О. Пуаро
5	1814, 3 июня СПб., Немецкий театр	<b>Торжество России, или Русские в Париже.</b> «Аналогический балет с пением и хорами», или: «аллегорико-исторический балет в 3 д.». Текст П.А. Корсакова. Хореография И.И. Вальберха, О. Пуаро
6	1814, 15 сентября Москва, Театр Апраксина	<b>Праздник в стане союзных армий.</b> Дивертисмент. Стихи П.А. Корсакова. Музыка К.А. Кавоса и Д.Н. Кашина. Хореография И.М. Аблеца
7	1814 Москва, Большой театр	<b>Любовь к Отечеству.</b> Пантомимный балет. Музыка К.А. Кавоса и Д.Н. Кашина
8	1815, 8 января Москва, Театр Апраксина	<b>Праздник донских казаков.</b> Дивертисмент. Хореография И.М. Аблеца
9	1815, 25 января Москва, Театр Апраксина	<b>Семик, или Гулянье в Марьиной роще.</b> Дивертисмент. Хореография И.М. Аблеца. Музыка С.И. Давыдова и К.А. Кавоса
10	1816, 7 января Москва, Театр Апраксина	<b>Масленица.</b> Дивертисмент. Хореография И.М. Аблеца
11	1817, 5 октября Москва, Театр Апраксина	<b>Казачки на Рейне.</b> Дивертисмент с хорами. Музыка Д.Н. Кашина, К.А. Кавоса и И.А. Ленгарда. Хореография А.П. Глушковского
12	1821, 29 января СПб., Большой театр	<b>Смотр невест, или Деревенские святки.</b> Интермедия-дивертисмент
13	1821, 8 декабря Москва, Театр Пашкова	<b>Федул с детьми на ярмарке.</b> Дивертисмент. Музыка Н.Е. Кубишты, К.А. Кавоса и [?] Гирша. Хореография О. Пуаро, А.М. Сабурова
14	1823, 15 января СПб., Большой театр	<b>Кавказский пленник, или Тень невесты.</b> «Древний национально-пантомимный балет» (по поэме А.С. Пушкина). Музыка К.А. Кавоса и Т.В. Жучковского. Хореография Ш. Дидло

№	Дата, место премьеры	Название, авторы
15	1823, 8 июня Москва, Театр Пашкова	<b>Русские в Германии, или Вечер на ярмарке.</b> Дивертисмент. Музыка С.И. Давыдова и К.А. Кавоса. Хореография И. Лобанова
16	1824, 9 октября Москва, Театр Пашкова	<b>Праздник казаков на Дону.</b> Дивертисмент. Музыка К.А. Кавоса, В. Кивакурцева и [?] Лузина. Хореография И.К. Лобанова
17	1825, 29 октября СПб.	<b>Батюшкина дочка, или Нашла коса на камень.</b> Комедия-балет. Текст А.А. Шаховского. Музыка К.А. Кавоса, Д.А. Шелихова и П.Ф. Турика. Хореография Ш. Дидло
18	1826, 26 августа СПб., Большой театр	<b>Возвращение князя Пожарского в свое поместье.</b> Дивертисмент. Хореография Ш. Дидло, О. Пуаро
19	1826, 2 октября Москва	<b>Кавказский пленник, или Тень невесты.</b> Балет по поэме А.С. Пушкина. Хореография А.П. Глушковского
20	1827, 1 июля СПб., Каменно-островский театр (открытие)	<b>Сельский праздник.</b> Дивертисмент. Музыка К.А. Кавоса, аранжировка П.Ф. Турика и Д.А. Шелихова. Хореография Ш. Дидло, О. Пуаро
21	1827 Москва, Большой театр	<b>Праздник в Сибири.</b> Дивертисмент
Опера		
1	1805, 5 мая СПб., Большой театр	<b>Князь-невидимка, или Личарда-волшебник.</b> Волшебно-комическая опера. Перевод текста Е. Лифанова
2	1806, 21 января СПб., Большой театр	<b>Любовная почта.</b> Комическая опера. Текст А.А. Шаховского
3	1806, 18 апреля СПб., Большой театр	<b>Беглец от своей невесты.</b> Комическая опера. Текст А.А. Шаховского. Хореография И.И. Вальберха
4	1806, 31 декабря СПб., Большой театр	<b>Илья-богатырь.</b> Волшебная опера. Текст И.А. Крылова. Хореография И.И. Вальберха
5	1808, 15 апреля СПб., Большой театр	<b>Три брата-горбуна.</b> Комическая опера. Текст А.В. Лусницкого
6	1812, 15 мая СПб., Зимний дворец	<b>Казак-стихотворец.</b> Опера-водевиль. Текст А.А. Шаховского
7	1815, 17 февраля СПб., Малый театр	<b>Откупщик Бражкин, или Продажа села.</b> Комическая опера. Текст А.А. Шаховского
8	1815, 19 октября СПб., Малый театр	<b>Иван Сусанин.</b> Опера. Текст А.А. Шаховского

№	Дата, место премьеры	Название, авторы
9	1818, 25 ноября СПб., Большой театр	<b>Добрыня Никитич, или Страшный замок.</b> Волшебная опера. Музыка К.А. Кавоса и Ф. Антонолини. Хореография Ш. Дидло
10	1820, 22 сентября СПб., Большой театр	<b>Новая суматоха, или Женихи чужих невест.</b> Комическая опера. Текст А.А. Шаховского. Музыка К.А. Кавоса и Дж. Россини
11	1821, 1 июня СПб.	<b>Сюрпризы, или Всякая всячина и все в хлопотах.</b> Опера-водевиль. Текст Н.В. Сушкова. Музыка К.А. Кавоса, А.Н. Верстовского, Ш.Ф. Лафона и [?] Корсакова
12	1822, 6 ноября СПб.	<b>Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича.</b> Волшебная опера. Текст Н. Языкова <sup>а</sup> . Музыка К.А. Кавоса и Ф. Антонолини <sup>б</sup> . Хореография Ш. Дидло, О. Пуаро
13	1822, 29 декабря СПб.	<b>Светлана, или Сто лет в один день.</b> Волшебная опера-баллада (по В.А. Жуковскому). Текст А.П. Вешнякова. Музыка Ш.С. Кателя и К.А. Кавоса. Хореография Ш. Дидло
14	1826, 3 октября СПб.	<b>Мирослава, царица волшебниц, или Костер смерти.</b> Опера. Музыка К.А. Кавоса, Ф. Антонолини и Д.А. Шелихова. Хореография Ш. Дидло
Драма		
1	1823, 19 сентября СПб.	<b>Александр и София, или Русские в Ливонии.</b> «Национальная драма с пением». Текст Р.М. Зотова
2	1823, 18 октября СПб.	<b>Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне.</b> «Русская быль». Текст А.А. Шаховского. «Татарские игры с стрельбанием из луков» Ш. Дидло
3	1825	<b>Сон Светланы.</b> «Волшебное-аллегорическое представление из баллады В.А. Жуковского». Текст А.А. Шаховского
4	1825, 23 апреля Москва	<b>Финн.</b> Волшебная комедия [из поэмы А.С. Пушкина «Руслан и Людмила»]. Текст А.А. Шаховского. Балеты и игры А.П. Глушковского
5	1825, 28 сентября СПб.	<b>Керим-Гирей, или Крымский хан.</b> Романтическая трилогия (по поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»). Текст А.А. Шаховского. Дивертисмент Ш. Дидло
6	1825, 19 ноября СПб.	<b>Аристофан, или Представление комедии «Всадники».</b> Историческая комедия. Текст А.А. Шаховского. Хореография Ш. Дидло
7	1828, 25 мая СПб.	<b>Радость молдаван<sup>с</sup>, или Победа.</b> Театральное представление. Музыка К.А. Кавоса и [?] Эйзериха. Хореография Ш. Дидло, О. Пуаро
8	1830, 13 октября СПб.	<b>Праздник Столетия на Волге в 1712 году.</b> Драматический эпилог. Текст А.А. Шаховского

<sup>а</sup> А.А. Гозенпуд пришел к выводу, что в действительности текст написан М.С. Лебедевым [4, с. 142].

<sup>б</sup> По мнению Ю.В. Келдыша, музыка балетных сцен оперы принадлежит Ф. Антонолини. Вывод сделан на основании ремарки в одной из сцен: «Хор де балет Антонолини» [4, с. 143].

<sup>с</sup> Е.Н. Дулова указывает на рукопись партитуры дивертисмента К.А. Кавоса «Лавровый венок, или Радость молдаван» [5, с. 101].

«Ополчение, или Любовь к Отечеству», «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству»<sup>6</sup>, «Праздник в стане союзных армий при Монмартре», «Торжество России, или Русские в Париже» и другими.

Сюжеты таких балетов отражают этапы военных побед в русско-французской войне. Отдельные спектакли посвящены походам и победным торжествам казачьих войск («Казак в Лондоне», «Праздник донских казаков», «Казачи на Рейне») и раскрывают более узкий фольклорный срез — казачий фольклор.

Исследователи неоднократно отмечали простоту и бесхитрость сюжетов дивертисментных постановок, их невысокий художественный уровень, подчеркивая в то же время их популярность у публики.

Жанровой особенностью балетов-дивертисментов, в том числе авторства К.А. Кавоса, было сочетание признаков комической оперы, героической оперы спасения, балета и водевиля. Сценический диалог сменялся в них исполнением песенных куплетов, хоров и танцевальных номеров с выраженными этнографическими признаками.

В августе 1812 г. поставлен одноактный пантомимный балет-дивертисмент «с хорами и плясками» **«Ополчение, или Любовь к Отечеству»**. А.А. Гозенпуд пишет о фабуле балета: «Отсутствие сценария позволяет лишь гипотетически восстановить общую схему сюжета. Действие, по-видимому, происходило в деревне во время праздника, возможно, свадебного сговора. Общее веселье прерывает известие о вторжении врага. <...> Добровольцы вступают в ряды ополченцев. Старики благословляют молодых воинов. <...> Прощание с уходящими на войну ополченцами, торжественное выступление в поход. <...> Можно предположить, что в центре сюжета находилась судьба влюбленных, разлучаемых войной» [7, с. 354]. Исследователи ранее отмечали, что балет построен на народных танцах, песнях и маршах, нередко основанных на русском и украинском фольклоре. Так А.А. Гозенпуд указывает на цитирование песни «Ивушка»<sup>7</sup> в увертюре, женской арии «Милый мой, сердечный мой» и появление ее мотивов в других номерах балета, а также на воспроизве-

дение песни «Возле речки, возле мосту» в сольном мужском танце.

В действительности круг музыкальных цитат в произведении гораздо шире. Рукописную партитуру балета составляют 11 номеров, сохранившихся на разрозненных нотных листах<sup>8</sup>. В комплекте отсутствуют три номера (№ 3, 4, 7; обнаружены в репетиторе<sup>9</sup> балета). Не исключено, что они были изъяты для перенесения в другой балет. На страницах рукописи помечены имена исполнителей: указание «Le pas Mr. August» в № 3 (на тему песни «Возле речки») предполагало соло известного танцовщика, балетмейстера спектакля О. Пуаро, а ария с хором<sup>10</sup> № 7 на тему плясовой песни исполнялась В.М. Самойловым [9, с. 216]. Главная тема увертюры, основанная на народной мелодии, сменяется темой наигрыша в исполнении флейт, сопровождаемых *pizzicato*<sup>11</sup> скрипок, при этом струнная группа имитирует аккомпанемент балалайки. Интересно, что в оркестровом составе увертюры используется «турецкая» музыка<sup>12</sup>, нередко встречаемая в партитурах Кавоса. На русской лирической песне построен и первый номер балета. После марша № 4, звучащего, согласно ремарке нотного текста, «на театре», т. е. на сцене (*March qui se joua sur le Theatre*), композитор вводит мелодию «Марсельезы»<sup>13</sup> в минорном ладу, вероятно, характеризующей в балете нашествие французских войск и последующее поражение. В № 11, снова исполняемом струнными *pizzicato*, угадывается танцевальная мелодия «Казачок». Неоднократно использован прием повтора музыкального материала. Так в № 12 использован материал № 10, а после № 13 (полонез) внесена рукописная помета на французском языке: «Говорят, а затем следует № 12» («*L'On parle a puis le № 12*»). Апофеозом спектакля, согласно тексту пометы в партитуре, становится «Хор из [оперы] “Илья-богатырь”, завершающий балет» (*Choeur d'Ilya Bogatyr avec quoi finit le Ballet*).

<sup>8</sup> Партитура находится в Нотной библиотеке Мариинского театра (ЦМБ). Автор выражает признательность сотрудникам библиотеки за предоставленные материалы.

<sup>9</sup> Переложение партитуры для одной, двух скрипок или для скрипки с солирующим инструментом для проведения репетиций с танцовщиками.

<sup>10</sup> В ремарке имя солиста указано неразборчиво: «Air de Mr. Samojloff [?] avec le Choeur».

<sup>11</sup> Прием игры на струнном инструменте, при котором исполнитель играет на струне не смычком, а щипком, отрывисто.

<sup>12</sup> «Турецкая» (*Musique Turque*) или «янычарская» музыка — изначально оркестр, нередко военный, состоящий из духовых и ударных инструментов. В XVIII в. использовался в партитурах для создания экзотического и курьезного колоритов, содержал видовые духовые инструменты (флейты пикколо, рожки, свирели, волынки) и ударные (барабаны, тарелки, треугольник, литавры).

<sup>13</sup> Песня Великой французской революции, ставшая позднее гимном страны. В музыкальных сочинениях использовалась композиторами как символ появления французских войск.

<sup>6</sup> А.М. Соколова пишет о трилогии балетов на музыку Кавоса, называя балет-дивертисмент «Ополчение, или Любовь к Отечеству», пантомимный балет «Русские в Германии, или Следствие Любви к Отечеству» и большой дивертисмент «Возвращение ополчения» (последний 1815 год). Однако в хронологической таблице той же книги среди спектаклей постановки 1815 г. указан лишь водевиль Ф. Антонолини «Возвращение ополчения в село Усердово» [6, с. 377; 8, с. 73].

<sup>7</sup> Песня «Ивушка» существует в нескольких фольклорных вариантах. К сожалению, нам не удалось обнаружить образец из балета К.А. Кавоса ни в одном из сборников народных песен, выпущенных до момента создания балета.

## Хоры из оперы «Илья-Богатырь»

I действие, явление 4	III действие, явление последнее	III действие, явление последнее
Хор народа	Хор	Хор
В сей знаменитый день и час Зовет, герои, слава вас: Свою вы силу окажите И князя и народ спасите.	В сей день, победой знаменитый, Прославим милости богов. Да будут страхи все забыты, Наш меч стал ужасом врагов.	Вы летите к нам, забавы, Радость, будь во всех сердцах. Гром побед и нашей славы, В ратных ты греми полях!

Финальный номер представляет собой автоцитату Кавоса из произведения на «русский» сказочно-былинный сюжет. Его волшебная опера в трех действиях «Илья-богатырь» написана на либретто И.А. Крылова и поставлена в 1806 году<sup>14</sup>. Балеты в опере, как и в дивертисменте «Любовь к Отечеству», сочинены И.И. Вальберхом. Хор выполняет в опере очень важную действенную и организующую функцию, появляясь в разном облики (народ, разбойники, духи). Вокальные партии хоров не сохранились. По содержанию к финалу балета Кавоса могут быть отнесены только три хора из «Илья-богатыря», призывающие к сражению и славящие победителей [10] (см. табл. 2).

Вместе с тем известно, что к постановке оперы «Илья-богатырь» 1812 г. был специально написан еще один хор-эпиграф, завершающий оперу, на текст «Победа! Победа русскому герою! Врагам России смерть и стыд!». По всей видимости, этот хор, ставший своеобразным гимном военного времени, был помещен Кавосом в балет «Любовь к Отечеству» [11, с. 258].

Хоровой номер из оперы стал заключительным аккордом в финале дивертисмента, призванным укрепить чувство патриотического долга слушателей перед Родиной: «одно пошевеление знамени с надписью за *Отечество*, доводило зрителей до иступления. От сильного сердечного чувствования все то плакали, то кричали, или рукоплескали. ...Некоторые из зрителей, вышед из театра, на другой день бежали прямо в комитет записываться в ряды ополчения... Незабвенное, достопамятное время!» [12, с. 80].

Дивертисмент «Сельский праздник» на музыку К.А. Кавоса был приурочен к открытию Санкт-Петербургского Каменноостровского театра в 1827 году<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Исследователи отмечают сюжетные пересечения оперы с поэмой «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина и схожие драматургические ситуации в опере М.И. Глинки.

<sup>15</sup> Е.Н. Дулова датирует балет 1818 г., у М.В. Борисоглебского другая дата постановки спектакля с тем же названием: «Сельский праздник. Большой дивертисмент, сочинения Огюста Пуаро, муз[ыка] разных авторов. 1828, 26/1». В Хронологической таблице в 5 томе «Истории русской му-

Хореография спектакля принадлежала Ш. Дидло и О. Пуаро. Над музыкальным материалом Кавос работал совместно с П.Ф. Туриком и Д.А. Шелиховым. Партитура балета<sup>16</sup> сохранилась в виде 12 разрозненных номеров<sup>17</sup>, при этом пять номеров, вероятно, заимствованы из комплекта к другому спектаклю. Нотные тексты содержат пометы, подчеркивающие фольклорные истоки балетных композиций: «Козак», «Masurue» (Мазурка), «Цыганская пляска из Лефорты», «Русская пляска во поле берёза стояла». Достоверно удалось установить цитирование песни «Во поле береза стояла» в № 6; идентификация мелодий казачьей, цыганской плясок и мазурки требует специального поиска. Музыка других номеров также близка народным танцевальным мелодиям, не исключены цитаты. Фабула спектакля не установлена, но она, определенно, опиралась на бытовой комический сюжет, вовлекая публику в атмосферу праздничного веселья.

В музыке К.А. Кавоса к драме А.А. Шаховского в четырех действиях «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» (1823) балетные сцены, поставленные знаменитым Ш. Дидло, выполняют особую роль в воплощении русского сюжета. Драма получила авторское жанровое определение «русская быль». Сохранились интереснейшие источники — комплект оркестровых голосов, хоровая партитура<sup>18</sup> и либретто [15] — по которым можно составить представление о спектакле. Так на титульном листе издания 1823 г. указано, что пьеса содержала песни, хоры, воинские потехи, танцы, игры, борьбу.

зыки» указано, что дивертисмент «Сельский праздник» был поставлен 1 июля 1827 г. на открытие Санкт-Петербургского Каменноостровского театра [5, с. 211; 13, с. 288; 14, с. 467].

<sup>16</sup> Партитура находится в Нотной библиотеке Мариинского театра.

<sup>17</sup> Помета на первой странице партитуры: «*Divertissement la Fête de la Cinquantaine par Mr. Didelot*» («Дивертисмент на празднование пятидесятилетия, сочинения господина Дидло»).

<sup>18</sup> Кавос К.А. Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. Русская быль в 4-х действиях. Партитура и оркестровые партии / Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 165. № 773. П. № 4336.

Действие «Сокола» происходит на Руси в XIII в. и раскрывает романтическую историю встречи великого князя Ярослава с будущей невестой Ксенией. Драма основана на реальных исторических событиях. Ксения просватана за Вассиана, сына Ратибора, с которым враждовал ее отец. Во снах она видит другого жениха — всадника на белом коне. Накануне ее свадьбы Ярослав отправляется на соколиную охоту, оседлав белого коня. Сокол, оказавшись на свободе, неожиданно приводит князя к дому Ксении, где молодые обретают друг друга.

Для спектакля К.А. Кавосом написаны несколько музыкальных номеров: хор и две песни I действия, два хора и музыка пантомимы II действия, песня Наташи III действия. Все хоры и песни драмы опираются на фольклорные источники — тексты и мелодии. В хоре крестьян «Не вздымайся Волга матушка, не шумите ветры буйные», в песне Наташи с хором «Отчего ты рассиялося солнце красное в золотых лучах» и песнях «Не стружек<sup>19</sup> на водах паруском мелькает», «Ах, всходи ты солнце красное» задействованы сюжетные мотивы и речевые обороты известных русских песен (в том числе «Не бушуйте, ветры буйные», «Ты взойди, солнце красное») в их авторской интерпретации А.А. Шаховского. Примером может быть назван хор «Не вздымайся Волга матушка», перенесенный, как удалось установить, А.А. Шаховским и К.А. Кавосом вместе с увертюрой из их совместной оперы «Иван Сусанин» в партитуру «Сокола».

«Иван Сусанин» (1815) — первая русская историко-патриотическая опера, которая получила широкую популярность у публики и возобновлялась в течение долгого времени. В увертюре оперы Кавос выдвигает антитезу «свое — чужое», характеризуя русских героев вокальными темами, близкими к фольклору, а образ поляков строит на инструментальном типе изложения<sup>20</sup>. Хор «Не бушуйте ветры буйные» перешел из оперы в драму со значительными изменениями. В каждом случае народная мелодия (композитор излагает четыре такта одного из вариантов песни «Не бушуйте, ветры буйные») получает полифоническое развитие, однако в драме форма значительно сокращена. А.А. Шаховской также предлагает обновленный вариант текста:

**«Сусанин»:**

Не бушуйте ветры буйные,  
Не снесите листа желтаго  
С леса частого  
матерых дубов!

**«Сокол»:**

Не вздымайся Волга матушка,  
Не шумите ветры буйные;  
Погоди ты осень темная,  
Дай работушки окончить нам.

<sup>19</sup> Лодка, челн.

<sup>20</sup> В дальнейшем этим принципом воспользуется М.И. Глинка в опере «Жизнь за царя».

Противопоставление национальных характеристик в «Соколе» раскрывается через балетную сцену второго действия. Князь Ярослав объявляет турнир среди русских, немецких и татарских воинов в присутствии иноземных послов. Батальная сцена решена через пантомиму, изображающую сражения и игры. Программа балета раскрыта в ремарках текста А.А. Шаховского: «Игры начинаются — сперва стреляют татарки на бегу, когда одна попадет в цель, то все кричат: ура! и она из Княжих рук получает ожерелье — потом начинается борьба, Чешко отличается и, подшибя под ногу лучшего Татарского борца, кричит». <...> «Сражение на булавах и мечах начинается, Магнус, Вассиан, Чевгу и Банши остаются победителями. Магнус, положа Татар и Новгородцов, остается победителем, но Банши на него нападает — Вассиан повергает Чевгу» [15, с. 60–61].

Сцена составлена из трех номеров. Первый из них открывает «татарской хор», переходящий в «балет»<sup>21</sup>. Хор восхваляет великого хана Магну-Тимура:

Да здравствует наш хан  
Вселенной покоритель  
И всех подлунных стран  
Могучий повелитель.

Звучание хора сурово и враждебно. Варварский колорит подчеркнут введением в оркестр медной духовой группы и «турецкой музыки». Хор продолжается «татарскими играми» — пантомимным разделом с агрессивно-угловатыми чертами мелодии. Два последующих номера выводят музыкальный материал на типичные образцы батальных сцен, но с сохранением острых пунктирных ритмов, акцентов, мелодических скачков. Так пантомимная сцена сражения с чужестранцами позволила композитору противопоставить национальным героям драмы (Ярослав, Чешко, Юрий, новгородские богатыри) образы их исторических противников (татарские богатыри, немецкие крестоносцы).

В целом показательна многократная вовлеченность балетных эпизодов в российские оперные, драматические спектакли данного периода, появление самостоятельных балетных спектаклей национального содержания, получивших восторженную поддержку общества и проживших долгую жизнь на сцене. Немалую роль в этом процессе сыграл русский композитор итальянского происхождения Катерино Альбертович Кавос, чьи потомки в нескольких поколениях верой и правдой служили русскому Отечеству.

**Список источников**

1. Максимова А.Е. «Ахридеич» — опера-сказка Э. Ванжуры на либретто Екатерины II // Opera Musocologica. 2012. № 4 [14]. С. 25–73.

<sup>21</sup> Ремарки из партии первой скрипки.

2. Ковалева Е.А., Максимова А.Е. Историческое представление «Начальное управление Олега» (1790) // Музыковедение. 2012. № 12. С. 7–22.
3. Штелин Я.Я. Музыка и балет в России XVIII века. Санкт-Петербург : Союз художников, 2002. 318 с.
4. Келдыш Ю.В. К.А. Кавос и русская опера // История русской музыки : в 10 т. Т. 4. Москва : Музыка, 1986. 416 с.
5. Дулова Е.Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века). Минск : Четыре четверти, 1999. 378 с.
6. Корженянец Т.В. Хронологическая таблица // История русской музыки : в 10 т. Т. 4. Москва : Музыка, 1986. 416 с.
7. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1959. 782 с.
8. Соколова А.М. Балетный театр // История русской музыки : в 10 т. Т. 4. Москва : Музыка, 1986. 416 с.
9. Арапов П.Н. Летопись русского театра. Санкт-Петербург : Типография Н. Триблена и комп., 1861. 387 с.
10. Крылов И.А. Илья-богатырь. Волшебная опера в 4-х действиях. Либретто // Полное собрание сочинений : в 3 т. / ред. текста и примечания Н.Л. Бродского. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1946. Т. 2 [Драматургия]. С. 491–554.
11. Левашева О.Е., Келдыш Ю.В., Кандинский А.И. История русской музыки. Т. 1. От древнейших времен до середины XIX в. : учебн. для муз. вузов. 3-е изд., доп. Москва : Музыка, 1980. 623 с.
12. Штейнгель В.И. Записки касательно составления и самага похода санктпетербургскаго ополчения против врагов отечества, в 1812 и 1813 годах, с кратким обзорением всех произшествий, во время бедствия и спасения нашего отечества случившихся, и с подробным описанием осады и взятия Данцига / писанныя Фл. к. лейт. Б.В. Шт. Санкт-Петербург : Типография В. Плавильщикова, 1814–1815. Ч. 1. 241 с.
13. Борисоглебский М.В. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Ленинград : Ленинградское государственное хореографическое училище, 1939. 356 с.
14. Корженянец Т.В. Хронологическая таблица // История русской музыки : в 10 т. Т. 5. Москва : Музыка, 1988. С. 458–509.
15. Шаховской А.А. Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне : русская быль в 4-х действиях, с песнями, хорами, воинскими потехами, танцами, играми, борьбой и большим спектаклем, музыка сочинения господина Кавоса / Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова. Санкт-Петербург : Типография Императорских театров, 1823. 129 с.

---

---

## THE RUSSIAN SUBJECT IN THE BALLET WORKS OF CATTERINO CAVOS

ALEKSANDRA E. MAKSIMOVA

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6,  
Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia  
E-mail: alexmaximova@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the ballet works created by the Italian composer C.A. Cavos in Russia. Over 50 theatrical works of the composer are almost unknown, but they make a significant contribution to the national culture. The study is conducted on the basis of unpublished sources from the archives of St. Petersburg and Moscow. The article traces the history of the national subjects of Russian musical professional theater, from the time of Catherine II to the first quarter of the 19th century. There is reviewed the problem of “Russian” subject in the operas, ballets, drama plays with Cavos’s music. A list of those works is compiled, which demonstrates that the composer regularly collaborated with the writer A.A. Shakhovskoy and choreographer Ch. Didelot. The review includes the historical, common, and fairy-magical subjects. The stylistic features of*

*the works are noted (including their reliance on folk material), by the example of Cavos’s ballet divertissements “Militia, or Love for the Fatherland”, “Village Festival”, music to Shakhovskoy’s drama “Falcon of Prince Yaroslav of Tver, or the Betrothed on a White Horse”.*

**Key words:** Russia, C.A. Cavos, history, theater, ballet, divertissement, opera, drama, music, folklore.

**Citation:** Maksimova A.E. The Russian Subject in the Ballet Works of Catterino Cavos, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 198–207.

### Acknowledgements

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research, project no. 16-0400473.

### References

1. Maksimova A.E. “Akhrideich” — opera-skazka E. Vanzhury na libretto Ekateriny II [Arnošt Vančura’s Opéra Féerie “Arkhideich” to Words by Catherine II], *Opera Musicologica*, 2012, no. 4 [14], pp. 25–73.
2. Kovaleva E.A., Maksimova A.E. Istoricheskoe predstavlenie “Nachal’noe upravlenie Olega” (1790) [The Historical Performance “The Early Reign of Oleg” (1790)], *Muzykovedenie* [Musicology], 2012, no. 12, pp. 7–22.

3. Shtelin Ya.Ya. *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka* [Music and Ballet in Russia of the 18th Century]. St. Petersburg, Soyuz Khudozhnikov Publ., 2002, 318 p.
4. Keldysh Yu.V. K.A. Kavos i russkaya opera [C.A. Cavos and the Russian Opera], *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: in 10 Volumes], vol. 4. Moscow, Muzyka Publ., 1986, 416 p.
5. Dulova E.N. *Baletnyi zhanr kak muzykal'nyi fenomen (russkaya traditsiya kontsa XVIII – nachala XX veka)* [The Ballet Genre as a Musical Phenomenon (the Russian Tradition of the Late 18th – Early 20th Century)]. Minsk, Chetyre Chetverti Publ., 1999, 378 p.
6. Korzhenyants T.V. *Khronologicheskaya tablitsa* [Chronological Table], *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: in 10 Volumes], vol. 4. Moscow, Muzyka Publ., 1986, 416 p.
7. Gozenpud A.A. *Muzykal'nyi teatr v Rossii. Ot istokov do Glinki* [The Musical Theater in Russia. From its Origins to Glinka]. Leningrad, Gosudarstvennoe Muzykal'noe Publ., 1959, 782 p.
8. Sokolova A.M. *Baletnyi teatr* [Ballet Theater], *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: in 10 Volumes], vol. 4. Moscow, Muzyka Publ., 1986, 416 p.
9. Arapov P.N. *Letopis' russkogo teatra* [The Chronicle of Russian Theater]. St. Petersburg, N. Triblena i Kompanii Publ., 1861, 387 p.
10. Krylov I.A. *Il'ya-bogatyr'. Volshebnyaya opera v 4-kh deistviyakh. Libretto* [Ilya the Bogatyr. The Opera in 4 Acts. Libretto], *Polnoe sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete Works: in 3 Volumes]. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Khudozhestvennoi Literaturny Publ., 1946, vol. 2, pp. 491–554.
11. Levasheva O.E., Keldysh Yu.V., Kandinsky A.I. *Istoriya russkoi muzyki. T. 1. Ot drevneishikh vremen do srediny XIX v.* [The History of Russian Music. Vol. 1. From the Ancient Times to the Middle of the 19th Century]. Moscow, Muzyka Publ., 1980, 623 p.
12. Shteingel V.I. *Notes Regarding the Campaign and its Preparation of the St. Petersburg Militia against the Enemies of the Fatherland, in 1812 and 1813, with a Brief Overview of all Incidents that Occurred during the Disaster and Salvation of our Fatherland, and with a Detailed Description of the Siege and Capture of Danzig.* St. Petersburg, V. Plavil'shchikova Publ., 1814–1815, part 1, 241 p. (in Russ.).
13. Borisoglebsky M.V. *The Past of the Ballet Department of the St. Petersburg Theatre School. The Materials on the History of Russian Ballet*, vol. 2. Leningrad, Leningradskoe Gosudarstvennoe Khoreograficheskoe Uchilishche Publ., 1939, 356 p. (in Russ.).
14. Korzhenyants T.V. *Khronologicheskaya tablitsa* [Chronological Table], *Istoriya russkoi muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: in 10 Volumes], vol. 5. Moscow, Muzyka Publ., 1988, pp. 458–509.
15. Shakhovskoy A.A. *The Falcon of Prince Yaroslav of Tver, or the Betrothed on a White Horse: the Russian True Story in 4 Acts, with Songs, Choirs, Military Fun, Dancing, Games, Wrestling, and a Big Play; the Music Is Composed by Mr. Kavos.* St. Petersburg, Imperatorskikh Teatrov Publ., 1823, 129 p. (in Russ.).

## Первый съезд Ассамблеи народов Евразии

Москва, 27–29 мая 2017 г.

Наряду с развитием взаимовыгодных экономических связей между государствами, важными аспектами являются расширение культурно-гуманитарного сотрудничества, развитие взаимодействия неправительственных организаций во имя укрепления доверия, мира и согласия между народами на евразийском пространстве.

### Среди тематических площадок Съезда:

- ◆ Гуманитарные проекты и образовательное сотрудничество на евразийском пространстве;
- ◆ Потенциал сетевой научно-экспертной евразийской кооперации;
- ◆ Роль русского языка на евразийском пространстве;
- ◆ Миротворческий потенциал науки, образования и традиционной культуры;
- ◆ Международное культурное сотрудничество и общественная дипломатия в современном мире: новые вызовы и возможности;
- ◆ Этнокультурный диалог на евразийском пространстве;
- ◆ Родовая культура в межнациональном диалоге;
- ◆ Культурный диалог на евразийском кинопространстве.

**Контакты:** +7 (495) 774-82-82, [info@eurasia-congress.org](mailto:info@eurasia-congress.org)

**Регистрация участников на сайте:** [eurasia-congress.org](http://eurasia-congress.org)

А.А. ФИЛИПОВА

# ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА А.И. ШАРЛЕМАНЯ

---

---

**Анна Александровна Филиппова,**

Государственный музей-заповедник «Гатчина»,  
экскурсовод

Красноармейский пр., д. 1,

Гатчина, Ленинградская область, 188300, Россия

E-mail: senzaunadonna2014@gmail.com

---

---

**Реферат.** *Имя Адольфа Иосифовича Шарлеманя сегодня известно кругу специалистов, а некогда его рисунки в периодических изданиях, книжные иллюстрации, акварельные работы были хорошо знакомы петербургской публике. Творческая судьба выходца из семьи архитекторов складывалась весьма успешно. Поступив в 1848 г. в Императорскую академию художеств, он обучался исторической живописи, а с 1849 г. перешел в батальный класс, возглавляемый Б.П. Виллевалде, где начал работу над «суворовским циклом». За работу «Суворов на Сен-Готарде» (1855) художник удостоился Большой золотой медали, а во время пенсионерской поездки в Мюнхен под руководством А.Е. Коцебу написал картину «Последний ночлег Суворова в Швейцарии» (1859), принеся звание академика. Зрелые годы ознаменованы службой в качестве художника в граверном отделении Экспедиции заготовления государственных бумаг. Картина «Екатерина II в мастерской Фальконета» (1867) принесла художнику звание профессора, а в 1873 г. он был удостоен звания и должности «художник Его Императорского Величества».*

*Ввиду отсутствия обобщающих трудов, посвященных творчеству мастера, широкой общественности практически ничего не известно о А.И. Шарлемане как о блестящем художнике по костюмам, декораторе, создателе множества музыкальных, театральных программ, карточек меню, рисунков для игральные карт, а также о его работах для православных и католических церквей.*

**Ключевые слова:** А.И. Шарлемань, Императорская академия художеств, «Русский художественный листок», рисовальная школа Общества поощрения художников.

**Для цитирования:** Филиппова А.А. Творчество художника А.И. Шарлеманя // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 208–216.

**Т**ворческое наследие замечательного русского художника Адольфа Иосифовича Шарлеманя (1826–1901) трудно уместить в рамки одного жанра — природный талант и крепкая академическая школа позволили ему добиться успеха в живописи, рисунке, графике. Однако судьба сложилась так, что имя мастера на долгое время было незаслуженно забыто, наряду с именами других живописцев XIX в. академического направления, в силу определенных идеологических установок.

А.И. Шарлемань начал свои занятия искусством в 1840-х гг., но считал себя художником лишь с 1855 г. — со дня окончания Академии художеств. Во время обучения каждая из его работ удостоивалась награды, однако мало известно о произведениях, выполненных им для православных и католических церквей, об отделке интерьеров частных домов, а также о деятельности в качестве театрального художника.

Творческий путь художника охватывает довольно продолжительный период около 60 лет: с 1840-х гг., когда, будучи еще воспитанником училища при Санкт-Петербургской лютеранской церкви Свв. Петра и Павла, он исполнил свою первую серьезную художественную работу — альбом к поэме Жуковского «Ундина», вплоть до конца века, когда обладая множеством наград и титулов, самым почетным из которых являлось «художник Его Императорского Величества», он выполнял заказы для августейшей семьи. А.И. Шарлемань творил с такими же воодушевлением и энергией, с какими и жил, и современникам он был знаком более не по батальным полотнам, а по рисункам карандашом, пером, акварелью, которые часто появлялись на страницах журналов и отличались особым, так сказать, «шарлеманевским» стилем, поэтому большой интерес для исследования наряду с признанными представляют и его малоизвестные произведения.

История семьи Шарлемань, родоначальником которой является «мастер резных и живописных дел» Жан-Батист Боде из Руана, тесно связана с Императорской академией художеств (ИАХ), а также культурной жизнью России последней четверти XVIII — XIX века. Жан-Батист Боде, прозванный «Шарлемань», прибыл в Санкт-Петербург в 1777 г. по приглашению Екатерины II. Известны его работы в Эрмитаже, Зимнем дворце и Царском селе, где он делал мраморные каминные, декоративные статуи, изготавливал и золотил мебель и рамы, а также расписывал интерьеры. В 1785 г. Ж.-Б. Боде-Шарлемань стал «назначенным» ИАХ, а затем — академиком орнаментальной скульптуры ИАХ. Сыновья, Иосиф Иванович Шарлемань (отец А.И. Шарлеманя) и Людовик Иванович Шарлемань, а также старший брат А.И. Шарлеманя Иосиф Иосифович Шарлемань трудились на архитектурном поприще, однако последний был известен и как талантливый график [1, с. 211].

Родился А.И. Шарлемань 8 декабря 1826 г. в Санкт-Петербурге, о ранних годах его творчества до поступления в Академию известно немного. Первоначальное художественное образование он получил в училище при Санкт-Петербургской лютеранской церкви Свв. Петра и Павла (St. Petrischule) — старейшей школе Санкт-Петербурга. Созданная еще в петровское время для иностранцев, на протяжении долгих лет немецкая школа сохраняла педагогические традиции и структуру, установленные еще в XVIII веке [2, с. 50–51]. Первой работой А.И. Шарлеманя, упоминающейся в литературе, является созданный художником в годы обучения в училище St. Petrischule альбом к поэме Жуковского «Ундина» [3, с. 1129–1130] — переработке одноименной прозаической повести Ф. де Ламот-Фуке, стилизованной под средневековую сказку и имевшей большой успех.

## ОБУЧЕНИЕ В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ. ПЕНСИОНЕРСТВО

**В** 1848 г., в возрасте 21 года, А.И. Шарлемань поступил в Императорскую академию художеств, где обучал сначала в классе исторической живописи, которым в то время руководил профессор Ф.А. Бруни. Но в 1849 г., ввиду обнаруженной у него склонности к бытовой живописи, по просьбе отца перешел в «баталистический» класс Б.П. Виллевалде, который старался сохранить особый дух класса-мастерской, существовавший еще при А.И. Зауервейде. Б.П. Виллевалде был убежден, что «баталистический класс составляет при

Академии совершенно особую часть, уставом неопределенную» и «имеет совершенно отделенное от прочих частей Академии устройство» [4, с. 57]. Во многом этому переводу способствовал сам Ф.А. Бруни, который заметил, что его ученик проявляет гораздо большую склонность к изображению лошадей и форм, чем величавых сюжетов античности. Примечательно, что в 1850–1860-х гг. характерной особенностью батального класса Академии художеств являлось сосуществование в его стенах сразу двух жанров — батального и бытового. Эта тенденция найдет отражение в творчестве А.И. Шарлеманя, так как его работы часто будут находиться как бы на стыке, являясь не столько батальной, сколько историко-бытовой живописью.

В 1855 г. молодой мастер окончил академию со званием классного художника 1-й степени (XIV класса), а также был награжден Большой золотой медалью за картину «Суворов на Сен-Готарде», что дало ему право на пенсионерскую заграничную поездку сроком на шесть лет. В отличие от большинства пенсионеров, он поехал не в Италию, на «родину искусств». Путь А.И. Шарлеманя лежал в Мюнхен, где в это время работал знаменитый батальный живописец А.Е. Коцебу, который в 1850-х гг. создал цикл работ, посвященный итальянским и швейцарским походам А.В. Суворова.

Под руководством А.Е. Коцебу А.И. Шарлемань пишет еще два масштабных полотна на сюжеты, также связанные с походами А.В. Суворова: «Торжественный прием Суворова в Милане» (1858) и «Последний ночлег Суворова в Швейцарии» (1859). Вторая из этих картин обеспечила ему в 1859 г. звание академика.

Важно отметить, что произведения А.Е. Коцебу и А.И. Шарлеманя создают весьма интересную «симфонию»: А.Е. Коцебу разрабатывал собственно батальные сюжеты (битва при Нови, переход Суворова через Чертов мост, сражение в Муттенской долине), а А.И. Шарлеманя больше занимали военно-бытовые сцены, будь то официальная встреча фельдмаршала властями города на ступенях собора в Милане или сцены солдатского отдыха.

Все три картины принадлежали к личной коллекции Александра II. Император еще в бытность великим князем проявлял самый живой интерес к русской живописи, особенно анималистической и батальной [5, с. 155–157].

В 1855–1856 гг. художник принял участие в форме придворных мундиров, которая была начата императором Александром II через три месяца после воцарения. Именно А.И. Шарлемань подготовил все рисунки и материалы. Оригиналы и раскрашенные литографии хранятся в фондах Российского государственного исторического архива (РГИА), а также воспроизведены в томах царского экземпляра Полного собрания законов за эти годы [6, с. 31–34].

Император остался вполне доволен работой художника, и новый заказ не заставил себя ждать.

Так, в 1857 г. А.И. Шарлеманю были заказаны эскизы костюмов для придворных арапов, или, как их стали называть в документах середины XIX — начала XX в., «арабов Высочайшего двора». В фондах отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа сохранились около 50 предметов одежды придворных арапов, которая отличалась яркостью, многослойностью, своеобразным покроем, разнообразием тканей и отделки. Эскизы костюма, его покрой и отделку, как и другую форменную одежду (либрею) придворнослужителей, практически без изменений просуществовавшую до начала XX в., Александр II утвердил в 1857 году [7, с. 138]. Созданные А.И. Шарлеманем эскизы выявили в нем блестящего художника по костюмам, эта линия его творчества будет продолжаться еще долгие годы в многочисленных театральных работах. Кроме того тема африканской экзотики найдет более глубокую разработку в дальнейших произведениях художника, связанных с созданием игральные карт в 1860-е годы.

Работами «суворовского» цикла А.И. Шарлемань заявил о себе как о крупном мастере: сильный академический рисунок, творческая манера, живописная техника, несомненно, ставят его в один ряд с такими выдающимися художниками-баталистами, как А.И. Зауервейд, Б.П. Виллевалде, А.Е. Коцебу. Интересен и факт разработки им сюжетов, связанных с петровской эпохой. Сюжет картины «Петр I объявляет народу о заключении мира со Швецией в Ништадте 4 сентября 1721 года», написанной в 1860 г., перекликается с работами А.Е. Коцебу, написанными в 1846—1847 гг. «Взятие крепости Нотебург» и «Взятие Нарвы». Однако в творческой судьбе А.И. Шарлеманя, начавшего свою художественную деятельность как баталист, вскоре наметится собственный вектор развития.

## ЗРЕЛЫЕ ГОДЫ. РАБОТА В ЭКСПЕДИЦИИ ЗАГОТОВЛЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННЫХ БУМАГ

Самостоятельную профессиональную деятельность художник начал с выполнения заказов католических церквей. В 1861 г. он создал несколько образов, в частности, большой образ Иоанна Крестителя для алтаря часовни с гробницей герцога Максимилиана Лейхтенбергского при Мальтийской капелле Пажеского корпуса и написал интерьер костела Св. Марии на Выборгском римско-католическом кладбище, в том числе написал копию с картины Б.Э. Мурильо, находившейся

в Эрмитаже «А. Antoine de Padane», а также образ Богородицы с младенцем.

В эпоху, когда социальные проблемы чрезвычайно актуализировались, а искусство приняло на себя роль активного участника общественного движения, графика играла важную роль в периодической печати. А.И. Шарлемань не раз был привлечен к работе в «Русском художественном листке» — популярном литографированном издании, выпускавшемся в 1851—1862 гг. в Санкт-Петербурге по инициативе живописца, рисовальщика и литографа натуральной школы академика Георга Вильгельма (Василия Федоровича) Тимма. «Художественный листок» В.Ф. Тимма являлся не только венцом информационных изданий того времени, но и своеобразным окном в мир. Как правило, в каждом «Листке» освещалось одно-два события с помощью литографированных рисунков на актуальные темы: репортажей с мест событий, хроники петербургской жизни, портретов популярных личностей, репродукций с картин, шаржей и т. п.

В 1860 г. произведения А.И. Шарлеманя дважды появлялись на страницах «Русского художественного листка». В издании № 30 была представлена литография с картины «Петр Великий возвещает народу о заключении мира с Швецией в день 4 сентября 1721 г.», которая была показана ранее на выставке в Академии художеств. Крупнейшая выставка произведений сельского хозяйства и промышленности, проходившая в Санкт-Петербурге в том же году, нашла отражение в творчестве художника, который выполнил литографию в соавторстве со своим братом И.И. Шарлеманем и В.Ф. Тиммом. Выставка, целью которой являлась демонстрация достижений в сфере сельского хозяйства, представлена в виде рисунка, состоящего из шести самостоятельных частей, каждая из которых позволяет говорить об особой декоративности, внимании художника к деталям. В этой работе ярко проявился своеобразный стиль автора, основанный на академических принципах эстетического начала, тот самый интерес к экзотике в разработке деталей рисунка, который найдет отражение в карточных эскизах «этнографической» колоды.

Иногда В.Ф. Тимм одаривал подписчиков какой-нибудь отвлеченной великолепно разработанной темой, например графическими листами, посвященными творчеству А.С. Пушкина. Так, в 1861 г. появилась литография «Капитанская дочка», посвященная памяти А.С. Пушкина, работы А.И. Шарлеманя. Художник прибегает к иллюстрированию кульминационных моментов, к зримому воплощению образов литературных героев. Мастер разрабатывает четыре сцены, центральной из которых становится сцена встречи главной героини Маши с императрицей Екатериной II. Эти образы поражают своей жизненной убедительностью, при этом заставки, виньетки, занимающие значительную часть страницы, не всту-

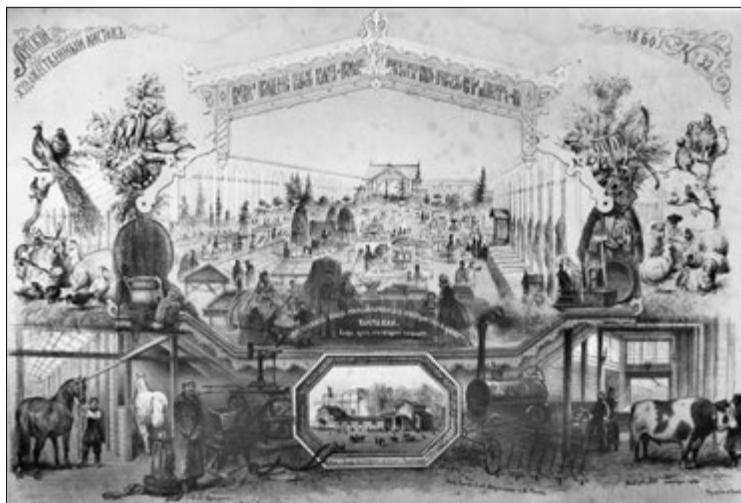
пают в противоречие с сюжетом текста, а, наоборот, создают атмосферу, адекватную настроению повести.

Талант книжного иллюстратора ярко проявился в выполненных А.И. Шарлеманем иллюстрациях к «Сборнику лучших басен Крылова, Хемницера, Дмитриева и Измайлова», изданном Товариществом М.О. Вольфа в 1865 г. в Санкт-Петербурге и Москве. Мастерски исполненные 14 хромолитографированных картин (22 × 29 см) иллюстрировали такие произведения, как «Демьянова уха», «Мартышка и очки», «Квартет» и другие (всего в сборник вошли 76 басен). В композициях автора мы видим не только руку большого мастера декоративно-прикладного искусства, но отмечаем внимательное отношение к традициям русского народного искусства.

В 1860-е гг. художник работал над очень необычным заказом. Речь идет о рисунках для игральных карт — специфической ветви графики. Созданные А.И. Шарлеманем в 1862 г., по заказу Императорской карточной фабрики, колоды карт значительно отличались от бытовавших в XIX в. по цветовому решению, характеру, сложности поз фигур, обладали некой театральной образностью. «Новые фигуры академика Шарлеманя» — так озаглавлен лист картона, на котором смонтированы 12 рисунков карточных фигур и два варианта «рубашки» карточной колоды.

К марту 1862 г. относится так называемая этнографическая колода. Рисунки, озаглавленные «Характер игральных карт пасьянсных», заметно отличаются от всех остальных не историческим, а скорее этнографическим началом, где каждая масть пасьянсных карт представляла народы разных частей света, разных исторических эпох и даже рас. Однако карты так и не были напечатаны.

Существуют вышедшие из печати колоды, исполненные по эскизам художника. Рисунки карточных фигур с монограммой Шарлеманя выполнены в натуральную величину карточной колоды и смонтированы на картон. Простые и лаконичные рисунки для печати в четыре краски: черную, желтую, синюю и красную — были признаны наиболее удачными для массового производства и просуществовали практически в неизменном виде до наших дней [8, с. 234]. Эскизы, созданные А.И. Шарлеманем, хранятся в Музее играль-



И.И. Шарлемань, А.И. Шарлемань, В.Ф. Тимм.  
Выставка произведений сельского хозяйства и промышленности  
в Санкт-Петербурге в 1860 году. 1860. Литография, 55 × 36,5



А.И. Шарлемань. Игральные карты. Картон, тушь, перо, акварель, гуашь,  
3,9 × 4,7 (каждое), л.: 3,9 × 8,7 (каждый).  
Петергоф, Музей игральнх карт

карт в Петергофе, в собраниях Государственного Русского музея (ГРМ) и отдела эстампов Российской национальной библиотеки (РНБ).

«Игральные карты, рисованные А.И. Шарлеманем в 1862 г., представляют особенный интерес не только потому, что это первая работа бесспорно крупного художника для Императорской карточной фабрики, но и потому, что это одна из первых работ А.И. Шарлеманя в области так называемой малой графики. Уже здесь вполне отчетливо обозначился интерес художника к исторической экзотике, будь то средневековые или культура древних народов, что и сделало впоследствии Шарлеманя одним из наиболее известных в Петербурге оформителей маскарадов и костюмированных балов» [9, с. 29].

Указом Его Императорского Величества от 15 сентября 1868 г. А.И. Шарлемань был возведен в чин коллежского асессора по званию профессора ИАХ. К 1870–1871 гг. относится начало службы в качестве художника в граверном отделе-



А.И. Шарлемань. Альбом в память 100-летия военного ордена Святого Великомученика и Победоносца Георгия (1769–1869). 1870. Литография

нии Экспедиции заготовления государственных бумаг. В это время художник работает над созданием альбома в память 100-летия военного ордена Св. Великомученика и Победоносца Георгия (1769–1869), издаваемого «с высочайшего соизволения, состоящего из картин с портретами кавалеров сего ордена (офицеров и нижних чинов) и с изображением их подвигов или отдельных эпизодах боя, ознаменовавшимися особым отличием войск».

Тогда же А.И. Шарлемань был приглашен консультантом в рисовальные мастерские музея Главного интендантского управления «для исполнения акварелью в альбомы Александру II военных сцен, торжеств, парадов, маневров и прочего». В этом качестве деятельность художника была вполне успешной, и в 1873 г. император Александр II пожаловал его званием и должностью «художника Его Императорского Величества».

Как придворный художник А.И. Шарлемань рисовал акварельные портреты членов императорской семьи, оформлял многочисленные балы, «живые картины», меню императорских обедов, программы музыкальных концертов, создавал рисунки для ширм и вееров, эскизы военных мундиров и маскарадных костюмов [10, с. 18].

Так, в частности, в собрании Государственного Исторического музея представлена виртуозно исполненная карточка ужина, который дал 3 февра-

ля 1870 г. в Аничковом дворце цесаревич, истинно русская по архитектурной рамке, по складу и подбору пословиц: «Пирог ешь, хозяйку тешь; а вина не пить — хозяина не любить», «Любимая весть, как скажут, что надо есть», «Где блины, там и мы, где кисель, там и сел, а где пирог — там и лег» и др. [11, с. 35–36]. Литография (29,5 × 20,8), поступившая в 1929–1935 гг. из Государственного музейного фонда, представляет собой меню с монограммой АМ под короной и рамкой резного дерева с жанровыми сценами, иллюстрирующими пословицы. Текст меню гласит: «Суп из черепахи, Бульон из сельдерея с гренками, Царский студень из стерлядей, Маршаль из рябчиков с трюфелями, Жаркое: молодые цыплята, фазаны и куропатки, Москобит из абрикосов, Десерт». Внизу карточки красуются портреты двух собачек, одна из них — Моська, собака наследника, другая — Бьютти, собачка наследницы, внизу справа надпись: «профессор Шарлемань. 1870. Литография отпечатана в мастерской А. Петерсона» [12, с. 252]. На примере этой небольшой карты ужина мы можем судить о графическом таланте и композиционном даре художника. Обращение к русским народным пословицам и поговоркам в полной мере отражено в рисунках, каждый из которых представляет хорошо скомпонованную сцену в фигурных деревянных рамках по периметру карточки и несет смысловую и декоративную нагрузку.

## ТЕАТР. 1880—1890-е годы

Значительных успехов А.И. Шарлемань добился как театральный художник, настоящий расцвет на театральном поприще пришелся на 1860—1880-е гг., время плодотворного сотрудничества с выдающимся балетмейстером, педагогом, театральным деятелем М.И. Петипа. В этот период и Императорские театры, и дворцовые празднества находились в ведении Министерства двора, поэтому было логичным приглашение Шарлеманя в 1866 г. в Императорские театры «для составления рисунков костюмов». На этой должности художник оставался вплоть до 1882 года. «В задачи художника входило, с одной стороны, создание удобного для танца костюма на основе сложившихся еще в романтическую эпоху традиций; с другой стороны, они должны были обозначить географическую и историческую принадлежность персонажа» [13]. Художник исполнил эскизы декораций и костюмов для балетов «Жертвы Амуру, или Радость любви» и «Ночь и день» Л.Ф. Минкуса, «Ливанская красавица, или Горный дух» и «Флорида» Ц. Пуньи, поставленных М.И. Петипа в императорских театрах, а также эскизы к его неосуществленной постановке балета «Королева льдов» [10, с. 17].

Театр позволил реализоваться таланту А.И. Шарлеманя со всей полнотой и глубиной. В виртуозных рисунках костюмов как ведущих, так и второстепенных персонажей в полной мере прослеживаются тенденции развития балетного костюма второй половины XIX в., основанные на исторической и этнографической точности, которые делают их законченными произведениями графики.

С этой точки зрения весьма закономерным видится участие А.И. Шарлеманя в разработке костюмов для «Исторического бала», состоявшегося во дворце великого князя Владимира Александровича 25 января 1883 года. Для создания эскизов костюмов, интерьеров в «русском стиле» были привлечены архитектор А.И. Резанов вместе с помощником А.Л. Гунном, художники К.Е. Маковский и А.И. Шарлемань, князь Г.Г. Гагарин, который являлся большим знатоком европейского средневекового и древнерусского искусства, а также поборником идеи возрождения византийских основ русского искусства [14].

В деле конторы двора Его Императорского Высочества Государя Наследника по устройству театра, для домашних спектаклей в собственном Его Величества Дворе сохранился эскиз костюма «Оберона» к картине «Отдых», предназначенной для постановки в домашнем театре Его Императорского Высочества. Домашние спектакли были очень популярны, на них часто бывали сам император с супругой, а также представители дипломатии, первые лица го-



А.И. Шарлемань. Меню обеда от 5 сентября 1865 года. 1865. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. РГИА



А.И. Шарлемань. Меню обеда от 19 июня 1869 года. 1869. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. РГИА



А.И. Шарлемань. Программа к спектаклю «Путаница». 1869. Бумага, тушь, перо. РГИА

сударства. Так, на «Оберон» было приглашено более 130 гостей, о чем свидетельствуют аккуратно выведенные имена в списке приглашенных [15].

Особого внимания заслуживают две удивительные по своей выразительности программы к спектаклям «Путаница» и «Китайская роза». Рисунок, выполненный в 1869 г. к комедии-водевиллю «Путаница» (или «Piccolet») созвучен с эпохой барокко, с ее беззаботно играющими амурами, которые расположились на полях программы, другие же персонажи в нижней части рисунка заставляют вспомнить итальянскую народную комедию. Мягкость, плавность линий, детальная проработка фигур, умение уловить характерные особенности каждого из героев придают рисунку особую эстетику, а блестящее знание истории дает творческой фантазии автора неограниченные возможности.

В фондах РГИА хранятся и карты меню, каждое из которых представляет собой выдающееся произведение прикладной графики. Меню обеда

от 5 сентября 1865 г. отсылает нас к Наполеоновской кампании 1814 г. — так, в нижней части карты художник изобразил сцену сражения при Фер-Шампенуазе 13 марта 1814 г., о чем свидетельствует надпись, вплетенная в шест полкового знамени. С обеих сторон расположились офицеры, в верхнем левом углу — композиция из боевых доспехов и орудий, в нижний левый угол изящно вплетается ветвь лавра, в центре — список блюд. А.И. Шарлеманю великолепно давались как сложные, документально точные военные композиции, так и нежные изящные цветочные элементы, как, например, в меню для обеда 19 июня 1869 года.

Сохранились и многочисленные программы музыки в исполнении хора Кавалергардского и лейб-гвардии Преображенского полков. Но особого внимания заслуживает еще одна работа художника, находящаяся в фондах Научной библиотеки Академии художеств, созданная в 1880-е гг. серия рисунков под названием «Карикатуры на женскую эмансипацию». Небольшие рисунки, выполненные тушью по бумаге (некоторые рисунки раскрашены), дают отклик на общественно-социальные изменения в жизни России второй половины XIX в., в частности, изменение роли женщины. Перед нами предстают героини «шарлеманевских» рисунков: женщина-корреспондент газеты, женщина-нотариус, женщина-студент, женщина-почтальон, женщина-офицер гвардии, женщина-адвокат. Несомненно, игровое начало присутствует в этих произведениях, все они выполнены с присущей автору легкостью, позы фигур непринужденны, образы выразительны, буквально отточены. Быстрота рисования, отказ от отделки — все это служило своеобразным методом сближения художника с реальностью.

С 1878 г. А.И. Шарлемань преподавал в классе акварели рисовальной школы Общества поощрения художников, которая к этому времени претерпела значительные изменения в педагогическом процессе, однако не утратила своей популярности. В числе педагогов были известные художники, а многие из учеников тех лет стали впоследствии крупнейшими деятелями русского искусства [16, с. 8]. Опыт художника, круг его интересов соответствовали задачам школы. Преподавание стало тем органичным этапом в процессе творческих исканий мастера, без которого невозможной в полной мере была бы самореализация, выход на новый уровень.

В 1884 г. художник создает одно из значительных своих произведений «Петр I накрывает заговорщиков в доме Цыклера 23 февраля 1697 года», которое заметно отличается от работ «суворовского цикла» по звучанию, композиционному, колористическому решению. На первый план выходит не внешняя эффектность, а внутренняя заостренность, появляется особый психологизм в прора-

ботке образов. В последнее десятилетие жизни А.И. Шарлемань получил множество заказов от православных храмов. Проводя лето на Лахте, он в 1893 г. создал три образа для чугунной часовни, поставленной на том месте, где, по преданию, Петр I спасал тонувших солдат и матросов. Два из них находились снаружи, третий — «Христос спасает апостола Петра» — внутри. Несколько икон мастер подарил для иконостаса находившейся в Лахте церкви Апостола Петра и написал в ее парусах фигуры евангелистов.

Скончался А.И. Шарлемань 31 января (13 февраля) 1901 г., его похоронили в Санкт-Петербурге на том самом Выборгском римско-католическом кладбище, где покоились отец и брат, и где он, будучи совсем молодым, работал над росписью храма.

Работы А.И. Шарлеманя экспонировались на отечественных и зарубежных художественных выставках — Всемирных выставках в Париже (1867), в Вене (1873), Антверпене (1885) и Всероссийской художественной выставке (1862), но современники знали и любили его по работе в иллюстрированных изданиях. В его доме в Санкт-Петербурге часто собирались художники, писатели, музыканты, артисты, общественные деятели, он был членом многих почетных организаций и обществ, кавалером множества орденов, однако высшей наградой для художника было служение искусству.

#### Список источников

1. Антонов В.В. Братья Шарлемани // Зодчие Санкт-Петербурга XIX — нач. XX века / под ред. Ю.В. Артемьева, С.А. Прихватилова. Санкт-Петербург : Лениздат, 2000. 1071 с.
2. Смирнов В.В. St. Petrischule. Школа, что на Невском проспекте за Кирхой: старейшая школа Санкт-Петербурга. 1709—2005 гг. Санкт-Петербург : Изд. Дом «Коло». 151 с.
3. А.И. Шарлемань. По поводу 50-летия художественной деятельности // Нива. 1895. № 47. С. 1129—1130.
4. Плюснина Е.А. Батальный класс Академии художеств : дис. канд. искусствоведения. Москва, 2005. 318 с.
5. Шукурова А.Э. Картины А.И. Шарлеманя в Гатчинском дворце // Теоретические и прикладные вопросы науки и образования : сб. науч. трудов по материалам Международной научно-практ. конф. 31 января 2015 г. : в 16 частях. Ч. 3. Тамбов : ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. 163 с.
6. Шенелев Л.Е. Реформа придворных мундиров в 1855—1856 годах // Александр II и его эпоха. К 140-летию со дня восшествия на престол : тезисы докладов конф. / под ред. В.М. Файбисович. Санкт-Петербург, 1995. С. 31—34.
7. Тарасова Н.И. Высочайшего двора служители // Наука и жизнь. 2014. № 10. С. 137—144.
8. Игра и страсть в русском изобразительном искусстве. Каталог / сост. И. Арская и др. Санкт-Петербург : Palace Edition, 1999. 358 с.
9. Перельман А.С. Новые фигуры академика Шарлеманя. Санкт-Петербург : Банк Петровский, 1995. 98 с.
10. Три века Санкт-Петербурга. Т. 2. Девятнадцатый век. Кн. 8. Ш—Я / под ред. В.В. Яковлева. Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2011. 1138 с.
11. Ковалев Н.И. Карты меню — шедевры искусства // Питание и общество. 1997. № 7. С. 35—36.
12. Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея : каталог. Москва : Има-пресс, 1998. 256 с.
13. Кропотова К.А. Русская балетная сценография XIX в. : дис. канд. искусствоведения. Москва, 2008. 172 с.
14. Боровская Е.А. Григорий Гагарин. Художник и общественный деятель. Материалы научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения вице-президента ИАХ Г.Г. Гагарина (17—18 ноября 2010 г.). Санкт-Петербург, 2011. 215 с.
15. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 1339. Оп. 1. Д. 9.
16. Боровская Е.А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников. К вершинам профессиональной деятельности. Санкт-Петербург : Астерион, 2012. 238 с.

## CREATIVE ACTIVITY OF ADOLF CHARLEMAGNE

ANNA A. FILIPPOVA

Gatchina Palace and Estate Museum, 1, Krasnoarmeysky Av., Gatchina, Leningrad Region, 188300, Russia  
E-mail: senzaunadonna2014@gmail.com

**Abstract.** Today the name of Adolf Iosifovich Charlemagne is known just to a group of specialists, but once his drawings in periodicals, book illustrations, and wa-

ter-color works were well known to Petersburg audience. The creative destiny of the descendent of a family of architects was quite successful. In 1848, he entered the Imperial Academy of Arts, where he studied historical painting and, in 1849, went to military art class, headed by B.P. Willewalde. There he started working at his “Suvorov cycle”. The artist was awarded the Big Golden Medal for the painting “Suvorov at the St. Gotthard Pass” (1855) and, during his pensionary trip to Munich under the guidance of A.E. Kotzebue, he painted the “Last Overnight Stop of Suvorov in Switzerland” (1859), which brought him the title of academician.

His mature years were marked by his service as a painter in the Engraving Department of the Expedition of Storing State Papers. The painting “Catherine II in Falconet’s Studio” (1867) brought the artist to the title of professor and, in 1873, he was given the title and position of the Artist of His Majesty.

Due to the lack of integrated works dedicated to the creative activity of the artist, only few people know A.I. Charlemagne as an excellent costume designer, decorator, creator of a multitude of musical theater programs, menu cards, drawings for playing cards, as well as his works for the Orthodox and Catholic Churches.

**Key words:** Adolf Charlemagne, the Imperial Academy of Arts, Russian Art Gazette, Drawing School of the Society for the Encouragement of Artists.

**Citation:** Filippova A.A. Creative Activity of Adolf Charlemagne, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 208–216.

### References

1. Antonov V.V. Brat’ya Sharlemani [The Brothers Charlemagne], *Zodchie Sankt-Peterburga XIX – nach. XX veka* [The Architects of St. Petersburg of the 19th – early 20th Century]. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2000, 1071 p.
2. Smirnov V.V. *St. Petrischule. Shkola, chto na Nevskom prospekte za Kirkhoi: stareishaya shkola Sankt-Peterburga. 1709–2005 gg.* [St. Petrischule. The School on Nevsky Prospect behind the Kirche: the Oldest School of St. Petersburg. 1709–2005]. St. Petersburg, Kolo Publ., 151 p.
3. A.I. Charlemagne. Po povodu 50-letiya khudozhestvennoi deyatel’nosti [On the Occasion of the 50th Anniversary of Artistic Activity], *Niva* [Grainfield], 1895, no. 47, pp. 1129–1130.
4. Plyusnina E.A. *Batal’nyi klass Akademii khudozhestv* [The Military Art Class of the Academy of Arts], Cand. art diss. Moscow, 2005, 318 p.
5. Shukurova A.E. Kartiny A.I. Sharlemany v Gatchinskoy dvortse [A.I. Charlemagne’s Paintings in the Gatchina Palace], *Teoreticheskie i prikladnye voprosy nauki i obrazovaniya: sb. nauch. trudov po materialam Mezhdunarodnoi nauno-prakt. konf. 31 yanvarya 2015 g.: v 16 chastyakh. Ch. 3* [Theoretical and Applied Questions of Science and Education: Proceedings of the International Scientific-Prac. Conf., January 31, 2015: in 16 Parts. Part 3]. Tambov, Konsaltingovaya Kompaniya Yukom Publ., 2015, 163 p.
6. Shepelev L.E. Reforma pridvornnykh mundirov v 1855–1856 godakh [The Reform of Court Uniforms in 1855–1856], *Aleksandr II i ego epokha. K 140-letiyu so dnya vosshestviya na prestol: tezisy dokladov konf.* [Alexander II and his Epoch. To the 140th Anniversary of his Accession to the Throne: Conference Proc.]. St. Petersburg, 1995, pp. 31–34.
7. Tarasova N.I. Vysochaishego dvora sluzhiteli [Servants of the Imperial Court], *Nauka i zhizn’* [Science and Life], 2014, no. 10, pp. 137–144.
8. Arskaya I. (ed.) *Igra i strast’ v russkom izobrazitel’nom iskusstve. Katalog* [Play and Passion in Russian Fine Art. The Catalogue]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1999, 358 p.
9. Perelman A.S. *Novye figury akademika Sharlemany* [New Figures of Academician Charlemagne]. St. Petersburg, Bank Petrovskii Publ., 1995, 98 p.
10. Yakovlev V.V. (ed.) *Tri veka Sankt-Peterburga. T. 2. Devyatnadsatyi vek. Kn. 8. Sh–Ya* [Three Centuries of Saint Petersburg. Vol. 2. The Nineteenth Century. Book 8. SH–YA]. St. Petersburg, Filologicheskii Fakul’tet SPbGU Publ., 2011, 1138 p.
11. Kovalyov N.I. Karty menyū – shchedevry iskusstva [Menu Cards – Masterpieces of Art], *Pitanie i obshchestvo* [Food and Society], 1997, no. 7, pp. 35–36.
12. *Russkii stil’. Sobranie Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya: katalog* [Russian Style. The Collection of the State Historical Museum: the Catalogue]. Moscow, Ima-Press Publ., 1998, 256 p.
13. Kropotova K.A. *Russkaya baletnaya stsenografiya XIX v.* [Russian Ballet Scenography of the 19th Century], Cand. art diss. Moscow, 2008, 172 p.
14. Borovskaya E.A. *Grigorii Gagarin. Khudozhnik i obshchestvennyi deyatel’. Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 200-letiyu so dnya rozhdeniya vitse-prezidenta IAKh G.G. Gagarina (17–18 noyabrya 2010 g.)* [Grigory Gagarin. Artist and Social Activist. Proceedings of the Scientific Conference Dedicated to the 200th Anniversary since the Birth of Vice-President of the Imperial Academy of Arts G.G. Gagarin, November, 17–18, 2010]. St. Petersburg, 2011, 215 p.
15. *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [The Russian State Historical Archive], coll. 1339, aids 1, fol. 9.
16. Borovskaya E.A. *Sankt-Peterburgskaya risoval’naya shkola dlya vol’noprikhodyashchikh uchениkov. K vershinam professional’noi deyatel’nosti* [The St. Petersburg Drawing School for Noncredit Students. To the Heights of Professional Activity]. St. Petersburg, Asterion Publ., 2012, 238 p.

ВЫСТАВКА

«Не только  
живопись...»



ArtNow.ru

Центральный  
Дом  
Художника

август  
22-31

# РОЛЬ БИБЛИОТЕК В КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ РОССИИ



[www.rba.ru](http://www.rba.ru)

КРАСНОЯРСК  
14—19 мая  
2017 года

## Вопросы для обсуждения:

- участие библиотек в «Стратегии реализации государственной культурной политики»;
- значение библиотек в общественной миссии культуры;
- общественно-государственное партнерство в культурной политике;
- роль библиотек в реализации проекта «Национальная электронная библиотека»;
- модели развития современной общедоступной библиотеки;
- возможности библиотек в развитии инфраструктуры чтения;
- обеспечение социального равенства в библиотеках;
- образовательная роль библиотек;
- развитие системы профессиональных коммуникаций;
- международное сотрудничество и др.

Штаб-квартира РБА

Тел.: +7 (812) 718-85-36

Факс: +7 (812) 310-01-95

<http://www.rba.ru/activities/conference/conf-2017/index/>

## Глобалистика – 2017



25–30 сентября 2017 г. будет проходить V Международный научный конгресс «Глобалистика – 2017». Президент РФ Владимир Путин подписал Указ о проведении в 2017 г. в Российской Федерации Года экологии. Его проведение намечено в целях привлечения внимания общества к вопросам экологического развития России, сохранения биологического разнообразия и обеспечения глобальной экологической безопасности. В 2017 г. знаменательными событиями в сфере мировой и российской науки станут сразу несколько юбилейных дат – 100-летие революции 1917 г. в России, а также 100-летие со дня рождения выдающихся ученых – **Ильи Романовича Пригожина** (1917–2003) и **Никиты Николаевича Моисеева** (1917–2000). Также в 2017 г. отмечается 125-летие другого известного исследователя – **Николая Дмитриевича Кондратьева** (1892–1938). Международный научный конгресс «Глобалистика» проводится под эгидой ЮНЕСКО и является крупнейшей научной площадкой в мире, цель которого – обмен научными знаниями и развитие международного сотрудничества в сфере глобальных исследований.

Основными организаторами Конгресса являются:

- ◆ Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова;
- ◆ Национальный исследовательский институт мировой экономики и международных отношений им. Е.М. Примакова Российской академии наук;
- ◆ Московский государственный институт международных отношений (Университет).

Соорганизаторами Конгресса являются:

- ◆ Международная Академия глобальных исследований;
- ◆ Международная общественная организация «Евразийское Содружество»;
- ◆ Неправительственный экологический фонд им. В.И. Вернадского;
- ◆ Российская экологическая академия;
- ◆ Российское философское общество;
- ◆ Международный консорциум глобальных исследований;
- ◆ Международное научное сообщество «Global Studies Conference»;
- ◆ Международный фонд Н.Д. Кондратьева.

Информационные партнеры: журналы «Alma mater» (Вестник высшей школы), «Международная жизнь», «Век глобализации».

### Предварительные секции Конгресса:

- ◆ Глобальная экология;
- ◆ Устойчивое развитие;
- ◆ Глобальная дипломатия и международные отношения;
- ◆ Моделирование и прогнозирование глобального развития;
- ◆ Глобальное управление и безопасность;
- ◆ Теоретическая глобалистика;
- ◆ Глобализация и образование.

### Также в рамках Конгресса пройдут

- ◆ Симпозиум «Мегаистория и глобальная эволюция»;
- ◆ XII Цивилизационный форум;
- ◆ X Международная Кондратьевская конференция «Научное наследие Н.Д. Кондратьева и современность».

**Регистрация:** <http://fgp.msu.ru/registraciya-kongress-globalistika/>

### Контактная информация оргкомитета:

Тел.: +7 (495) 939-43-23, +7 (495) 939-45-02, +7 (925) 505-46-02

E-mail: [congress2017@fgp.msu.ru](mailto:congress2017@fgp.msu.ru), [mfk@ikf2011.ru](mailto:mfk@ikf2011.ru)

<http://www.fgp.msu.ru>, <http://globalstudies.top/>

УДК 025.47  
ББК 78.364.111.1:71

М.А. ХОДАНОВИЧ

## НАУКА О КУЛЬТУРЕ В СТРУКТУРЕ БИБЛИОТЕЧНО- БИБЛИОГРАФИЧЕСКОЙ КЛАССИФИКАЦИИ

---

**Марина Александровна Ходанович,**  
Российская государственная библиотека,  
научно-исследовательский центр развития Библиотечно-  
библиографической классификации,  
сектор развития ББК,  
заведующая сектором  
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат философских наук  
E-mail: KhodanovichMA@rsl.ru

---

**Реферат.** Статья посвящена разделу «Культура. Культурология» в отечественной библиотечно-библиографической классификации. Особое внимание уделяется истории развития культурологии как науки с XIX в., различным подходам к науке о культуре в зарубежных и отечественных исследованиях. Необходимость переработки созданного в середине XX в. раздела обусловлена характером той литературы, которая стала издаваться в постсоветском пространстве. Обосновывается местоположение раздела в национальной классификации, его актуальность и перспективность в деле комплексного отражения литературы о культуре, а также та роль, которую он играет в удовлетворении читательских запросов по данной тематике. Подробно рассматриваются проведенные структурные преобразования, новое содержательное и терминологическое

логическое наполнение в соответствии с теми кардинальными изменениями, которые происходят в данной отрасли знания, а также принципы размежевания данного раздела с уже существующими в классификации другими разделами, такими как история, социология, этнология. Обновленные Средние таблицы ББК отражают современное состояние культурологического знания, способствуют более полному раскрытию содержания публикаций по культуре, дают возможность для изучения наследия мировой науки и культуры, новых направлений в развитии научного знания в целом.

**Ключевые слова:** библиотечно-библиографическая классификация, ББК, культура, культурология, культурная антропология, социальная антропология.  
**Для цитирования:** Ходанович М.А. Наука о культуре в структуре Библиотечно-библиографической классификации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 218–223.

**И**дея написать статью по результатам проделанного исследования сформировалась несколько лет назад, когда в научно-исследовательском центре Библиотечно-библиографической классификации Российской государственной библиотеки (РГБ) готовились к изданию проекты таблиц по культурологии [1, с. 38–45].

Работа над таблицами для культурологической литературы началась еще в начале 1990-х годов. То время ознаменовалось бурным всплеском интереса к науке, изучающей культуру в ее целостности. На российский рынок буквально хлынул поток литературы по данной тематике. В РГБ, тогда еще Государственной библиотеке СССР им. В.И. Ленина, началось проектирование таблицы по культурологии.

Смена социальной парадигмы в российском обществе в конце XX в. диктовала пересмотр понимания и значения культуры, ее роли в современном обществе. Сложившаяся в стране социальная ситуация создала благоприятные условия для теоретической разработки культуры. Проблематика культурологии стала занимать место в целом ряде журналов. Чрезвычайно расширилась и география публикаций по вопросам культуры — большое количество литературы стало выходить не только в Москве, но и в издательствах других городов. Было ясно, что на отечественном научном небосводе серьезно заявляет о себе наука, исследующая социально-гуманитарный феномен, каким является культура в целом.

В отечественной классификации для отражения печатной продукции по культуре предусматривалось деление, которое на тот момент возглавляло основной ряд отдела «Культура. Наука. Просвещение» в качестве «обобщающего введения» ко всем отраслям культуры, представленным в этом и в других отделах.

Необходимость в 1960-е гг. в разделе «Культура. Культурное строительство» продиктована была, по мнению составителей ББК, «большой актуальностью и перспективностью изучения вопросов культуры в условиях перехода к коммунизму». Раздел давал возможность собирать в одном комплексе работы по теории культуры и по культурному строительству, которое как «обширная область общественной практики» имело «право на самостоятельное место в классификации» [2, с. 20].

Структура раздела ограничивалась двумя делениями — «Теория культуры», под которой предполагалась марксистская трактовка культуры, и «Организация культурного строительства». Что касается терминологии, то она отражала состояние терминологии науки начала 1960-х годов.

Следует отметить, что раздел корректировался, дополнялся за время своего существования по тематике вышедшей тогда литературы. Но эти изменения носили косметический характер, кардинально не затрагивали изначально заложенную концепцию.

В современных условиях ставилась задача вместо раздела «Культура. Культурное строительство» представить, по сути, новый раздел «Культура. Культурология». Предстояло переосмыслить тематику уже существующего раздела по культуре и представить содержание и структуру культурологического знания, основываясь не только на отечественных, но и на зарубежных исследованиях.

Сложность работы над таблицами состояла в том, что в отечественных публикациях не была разработана четкая структура культурологического знания. Литературы много, но общего стержня еще не просматривалось. Было видно, что авторы пытаются определить рациональное ядро гуманитарной науки, ее структуру, выделить отличительные признаки и разграничиться с уже сформировавшимися науками (социологией, этнологией, психологией, историей и др.). Разработки по культуре давались в основном в учебниках и учебных пособиях, а потому индексировались не по содержательному, а по формальному признаку.

Свое развитие культурология получила в XIX веке. Окончательно оформившись в его последней четверти, она вынуждена была определиться со своим предметом, методами, основными понятиями и категориями в системе социогуманитарного знания.

В формировании культурологии большое значение имела этнология, наука о сравнительном исследовании культур. Являясь составной частью антропологии как более широкой сферы знания, свою главную задачу на протяжении XIX—XX вв. она видела в том, чтобы проследить естественную историю культуры, описать и определить этапы культурной эволюции на основании данных полевых исследований. Отмечая наличие огромного фактического материала, американский антрополог Л. Уайт пришел к выводу об отсутствии теории как таковой, что дало ему основание разрабатывать науку о культуре. Утверждая необходимость создания такой науки как особой сферы профессиональной деятельности человека, исследователь вводит в научный оборот во второй половине 1940-х гг. термин «культурология».

Основным вкладом ученого стало создание новой концепции понятия «культура», переосмысление ее эволюции, а также обоснование теоретических основ науки о культуре. Вышедшая в 1949 г. книга Л. Уайта «Наука о культуре» стала поворотным пунктом в становлении культурологии. В ней впервые обозначалось предметное поле науки, которая в отличие от естественно-научного знания определяет предмет своего исследования человеческое существование, жизненную среду человека.

В XX в. культурологические исследования выходят за рамки описательной этнографической практики, и культурологические выводы основываются больше на эмпирических исследованиях. Известна позиция, согласно которой антропологи не исследуют деревни, они исследуют села. Суть культурологического исследования состоит в ценностно-смысловом подходе к анализу культуры как формы проявления картины мира, основанной на архетипах, как совокупности материальных объектов, идей, ценностей. Внимание концентрируется на процессе взаимоотношения человека и культуры, этой «второй природы». Культурология осмы-

сливает культуру в целом – от бытового уклада до концепции мира и человека.

Хотя происхождение термина «культурология» и связывают с американским ученым Л. Уайтом, в западной литературе данное название не прижилось, тогда как в России оно закрепилось прочно. Это может быть связано с тем, как считает российский культуролог А.Я. Флиер, что в российской традиции понятие «культура» сопряжено с художественной и просветительской проблематикой, тогда как в западной научной традиции феномен культуры понимается преимущественно в социально-этнографическом смысле. Причем в британской традиции наука о культуре, опираясь на полученный за пределами страны в своих многочисленных колониях этнографический материал, сформировалась как социальная антропология, во Франции как этнология, в немецкоязычных странах выступает как самостоятельное направление исследования, в США – как культурная антропология на основании изучения жизненной среды индейцев.

А.Я. Флиер отмечает, что «основными науками о культуре в Европе и Америке являются социальная и культурная антропология (по российской классификации нечто среднее между социологией, этнографией и психологией), собственно социология, структурная антропология (в России это назвали бы этнопсихолингвистикой), новая культурная история (синтез истории быта с исторической этнопсихологией), семиотика и постструктурная лингвистика (постмодернизм) и др.». И далее: «Современная российская культурология стремится к объединению названных и некоторых иных направлений и методологий изучения культуры с отечественными традициями исследований истории обыденности, мифологической и культурно-филологической реконструкций, концепций культурно-исторических типов, философией и идеологией просветительских функций культуры, идеями философии “русского космизма” и т. п.» [3, с. 371]. Причем в российской науке многие проблемы культурной антропологии исследовались в рамках этнографии.

Поскольку стали выходить в свет работы по социальной и культурной антропологии, в обновленные таблицы были внесены все термины, определяющие культурологическое знание, такие как культурология, социальная и культурная антропология. Получили свое отражение различные концепции культуры, среди которых циклические, историко-культурные, социокультурные направления, концепции культуры неозволюционизма, функционализма и др., а также марксистская концепция культуры.

В течение XX в. в рамках социальной и культурной антропологии сконцентрировался богатейший теоретический и эмпирический материал. Причем не только и не столько благодаря научному переосмыслению «примитивных» культур, сколько ре-

зультатам многочисленных полевых исследований существования человека.

Важной темой становится понимание сущности культуры, ее структуры и динамики, генезиса культурных явлений, процессов, форм. Для литературы этой проблематики в классификации предназначены деления, раскрывающие содержание данных категорий.

С появлением в таблицах деления по семиотике и семантике культуры определилось место для большого числа работ о символической организации культуры, о ее знаковой природе и языках.

Деление «Морфология (структура) культуры» предназначается для литературы по материальной и духовной культуре, ее уровням и сферам.

Понятие «культура» охватывает вещи, предметный мир, созданные людьми искусственные объекты, другими словами артефакты, а также символические объекты, в том числе ценности, идеалы и нормы. В классификационных таблицах эта проблематика отражается под делением «Материальная культура. Духовная культура». Термин «материальная культура», сложившийся в археологии, связан с обозначением вещественных объектов различного характера предметно-пространственного мира культуры, культурного ландшафта. В деление «Духовная культура» включены культурные образцы (паттерны), ценности, идеи и образы.

Подраздел «Уровни и сферы культуры» предполагает литературу не только по философской, научной, художественной, но и по религиозной культуре. В большом массиве литературы последних лет религия рассматривается на культурологическом материале с привлечением художественных и искусствоведческих произведений.

Нашла свое место в классификации тема культуры социальной коммуникации, аудиовизуальной, медиакультуры, а также трансляции культурного опыта.

Подраздел «Обыденный уровень культуры. Культура повседневности» включает культурное пространство повседневности, т. е. культуру семьи и быта, культуру межличностных отношений и общения.

Под индексом повседневной культуры предполагается собирать литературу о моде. Как многоаспектное явление мода относится к различным сферам человеческой деятельности и культуры: она присутствует в оформлении внешности человека, непосредственной среде его обитания, интерьере, различных бытовых вещах, искусстве, архитектуре, в повседневном общении и т. д. Поскольку мода – это еще и периодическая смена образцов культуры и массового поведения, в последние годы наметился подход к изучению моды как механизма культурной регуляции.

В новых таблицах по культурологии находит место литература по экологии культуры, которая включает темы по культуре поддержания жизнедеятельности, культуре здоровья, болезни, отдыха, рекреации и т. д.

## Структура раздела культурологии в Средних таблицах ББК [1, с. 37–45]

### 71 Культура. Культурология

#### 71.0 Теоретическая (фундаментальная) культурология

- 71.02 Основные концепции культуры
- 71.03 Сущность культуры
- 71.04 Динамика культуры
  - 71.041 Механизмы динамики культуры
  - 71.042 Факторы динамики культуры
  - 71.044 Культурная интеграция. Культурная дифференциация
  - 71.045 Межкультурные (кросскультурные) взаимодействия
- 71.05 Семиотика и семантика культуры
- 71.06 Морфология (структура) культуры
  - 71.061 Материальная культура. Духовная культура
  - 71.063 Уровни и сферы культуры
    - 71.063.1 Специализированный уровень культуры
      - 71.063.11 Культура социальной организации и регуляции
      - 71.063.112 Профессиональная и деловая культуры. Культура управления
      - 71.063.13 Культура познания и рефлексии
        - 71.063.131 Художественная культура
        - 71.063.136 Религиозная культура
      - 71.063.14 Культура социальной коммуникации
    - 71.063.2 Обыденный уровень культуры. Культура повседневности
  - 71.065 Экология культуры
- 71.07 Культура и личность
- 71.08 Типология культуры
  - 71.081 Глобальная и локальная культура

- 71.082 Региональная типология культуры
- 71.083 Этническая типология культуры
- 71.084 Социальная типология культуры
  - 71.084.2 Городская (урбанистическая) культура. Сельская культура. Культура провинции
  - 71.084.4 Культура социальных слоев
  - 71.084.5 Субкультуры

#### 71.1 Историческая культурология

- 71.11 Историческая динамика культуры
- 71.12 Историческая типология культуры
  - 71.122 Культурные эпохи. Культурно-исторические типы
  - 71.124 Формационные типы культуры
  - 71.129 Другие исторические типы культуры
- 71.14 Культурно-исторические стили
- 71.18 Историко-культурная компаративистика

#### 71.4 Прикладная культурология

- 71.4к Управление. Экономика. Статистика культуры
  - 71.4к0 Управление в сфере культуры
  - 71.4к2 Организация управления культурой. Органы управления
  - 71.4к4 Социокультурное планирование и прогнозирование
    - 71.4к49 Отдельные социокультурные программы и проекты
    - 71.4к94 Экономика культуры
- 71.41 Культурная политика
  - 71.41(2Рос) Культурная политика в Российской Федерации
  - 71.41(4/8) Культурная политика в отдельных зарубежных странах
- 71.46 Культурные практики

Деление «Культура и личность» предназначено для литературы по социализации и инкультурации, ментальности (культурному самосознанию), национальному характеру, культурной компетентности личности.

Тематика культурных универсалий, культурной идентичности, культурной памяти, культурного архетипа включена в деление по типологии культуры, которое делится по разным основаниям на глобальные, локальные, региональные, этнические и социальные типы. В социальной типологии отражается город-

ская (урбанистическая), сельская, провинциальная культура. Она представлена социальными слоями в соответствии с социальной дифференциацией элитарной (высокой), популярной и массовой культурой. В таблицах представлены культурологические исследования различных субкультур: профессиональных, молодежных, эзотерических, криминальных, маргинальных, группировок фанов, эмигрантов, беспризорных и других социальных групп.

Вышеперечисленные темы составляют содержание деления «Теоретическая культурология». Деле-

ние «Историческая культурология» раскрывает закономерности и механизмы динамики культурных процессов, культурогенез, обоснование границ культурных эпох, которые в культурологических исследованиях могут не совпадать с эпохами историческими. В подразделе отражаются как формационный, так и цивилизационный подходы к анализу культурно-исторического процесса. Типология культуры раскрывается через культурные эпохи, формационно-исторические деления. Они представляют совокупность черт определенного культурного сходства у тех или иных народов. По этому признаку выделяются культурные эпохи первобытности, Средневековья, Возрождения, Просвещения и др. Историко-культурная компаративистика как сравнительное изучение культуры, культурных эпох, типов и стилей является частью исторической культурологии.

Последнее деление раздела рассматривает прикладной аспект науки. «Прикладная культурология» включает культурную политику, ее типологию и уровни, проблемы монокультурализма и мультикультурализма, толерантности, регулирование социокультурных процессов, гражданские инициативы в культурной политике. Прикладная культурология охватывает совокупность принципов, методов, познавательных процедур культурологического знания, ориентированных на применение в разных областях социальной жизни.

Интенсивное развитие гуманитарного знания в XIX—XX вв. значительно обогатило культурологию данными конкретных исследований. Молодой отрасли научного знания, какой является культурология, в обосновании правомерности своего существования и функционирования приходится соприкасаться с уже сложившимися науками. В своем становлении культурология испытала влияние многих наук, отсюда прослеживается взаимосвязь с исследовательским полем этнографии, социальной, культурной антропологии, социологии, философии и других общественных наук. В отечественной классификации возникает также необходимость в размежевании «Культуры. Культурологии» с уже существующими разделами.

«Этнология (этнография, народоведение)» — раздел классификации, предназначенный для систематизации литературы по хозяйству, социальному строю отдельных древних и современных народов. Этническая типология культуры тесно связана с тематикой этнологии. Если этнологические исследования пишутся на основании анализа культуры конкретных народов или этнических групп, то в культурологии собирается литература о репрезентации этнического наследия и традиций в современном культурном процессе.

Культурология и социология как смежные науки сосуществуют на основе взаимодополнения. Отличием является разный подход к исследованию явлений общественной жизни: социология концен-

трирует свое внимание на групповых и ментальных характеристиках социума, культурология — на самой их природе.

Как наука, изучающая закономерности человеческого общежития, социология изначально рассматривала социальную природу культуры, которая развивается в обществе по своим законам. В структуре общества выделяются макрогруппы, слои, сословия, нации, этносы, каждая из которых отличается культурными особенностями, стилями, образом жизни. Исследуются микрогруппы, образующие свои субкультуры, каждая из которых базируется на разных половозрастных, профессиональных, религиозных и прочих основаниях.

До недавнего времени в классификации многие культурные процессы в обществе были в разделе «Социология». Такие темы, как культура повседневности, общество и деятельность как фактор динамики культуры, традиции и новаторство в культуре, культура и личность, социальная типология культуры и другие выведены из социологии и рассматриваются в разделе «Культурология».

Тесная связь сложилась между культурой и историей человечества, которая состоит из множества исторических судеб отдельных народов, государств и регионов. Отсюда осознание того, что история и культура неразрывны и представляют как бы развернутую картину истории. Культура, в свою очередь, рассматривается во взаимосвязи с историческими подходами и вплетена в историческую канву, хотя в исторической науке культура не является основным объектом исследования, а лишь аспектом исторического процесса. Она характеризуется в рамках исторического периода и территориальной принадлежности.

Принципиальное значение имело то, что до 1940-х гг. историческая наука изучала в основном явления массовые, в связи с чем в исследованиях исчез сам человек, и история оказалась, по сути, почти безличной. В 1960—1970 гг. наблюдается тенденция изучения простого человека с его ментальностью, повседневностью и бытом, с тем, что составляет круг рассмотрения культурологии. Возможно, в связи с этим в трудах культурологов прослеживается тенденция исследовать культурологическую тематику в ретроспективе, обосновать правомерность истории культуры в рамках культурологического знания, утвердить отличие культурологии от истории и других наук.

Поскольку культурология опирается на данные исторических наук, можно говорить не только о взаимосвязи между историей и культурологией, но и о появлении на стыках этих дисциплин междисциплинарных исследований культурно-исторического плана.

В настоящее время количество культурологической литературы не уменьшилось. Расширяется ареал охвата ее предметных областей, увеличивается спектр исследований, обновляется терминологи-

ческий ряд. Продолжается институализация культурологии как науки.

Библиотечно-библиографическая классификация одну из главных задач видит в том, чтобы на основе принципа гостеприимности «облегчить читателям использование наследия мировой науки и мировой культуры, отразить вновь возникающие, особенно актуальные и перспективные научные направления и общественные проблемы» [4, с. 16]. В этой связи изменения и детальная переработка коснулись и других разделов таблиц (см. [5]).

Классификационная система на примере переработанного раздела по культуре в Средних таблицах ББК показала широкие возможности для отражения новых направлений не только отдельной науки, но и тех кардинальных изменений, которые происходят в научном сообществе и в развитии научного знания в целом.

#### Список источников

1. Библиотечно-библиографическая классификация: Средние таблицы : практическое пособие. Вып. 4. 7 Ч Культура. Наука. Просвещение. Москва, 2011. 330 с.
2. Библиотечно-библиографическая классификация. Таблицы для научных библиотек. Вып. XIX. Ч Культура. Наука. Просвещение. Москва, 1966. 326 с.
3. Культурология. XX век : Энциклопедия. Т. 1: А–Л. Санкт-Петербург, 1998. 446 с.
4. Библиотечно-библиографическая классификация. Таблицы для научных библиотек. Вып. I. Введение. Москва, 1968. 274 с.
5. Волкова Н.А., Катаева О.В. Развитие социологического знания и изменение структуры раздела «60.5 Социология» в Библиотечно-библиографической классификации // Библиотековедение. 2017. Т. 66, № 2. С. 216–221.

---



---

## THE SCIENCE OF CULTURE IN THE STRUCTURE OF LIBRARY-BIBLIOGRAPHICAL CLASSIFICATION

MARINA A. KHODANOVICH

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka St., Moscow, 119019, Russia

E-mail: KhodanovichMA@rsl.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the section “Culture. Cultural Science” of the Russian Library-Bibliographical Classification. The author pays special attention to the history of culturology formation as a science from the 19th century, various approaches to the science of culture in foreign and Russian studies. The necessity to revise the created in the middle of the 20th century section is caused by the nature of the literature published in the post-Soviet space. The article substantiates the location of the section in the national classification, its relevance and potential for integrated reflection of the literature on culture, as well as the role it plays in meeting the readers’ needs on the subject. There are reviewed in detail the structural transformations that were made, the new substantive and terminological content in accordance with the radical changes occurring in this branch of knowledge, and the principles of delimitation of this section with other sections existing in the classification, such as history, sociology, ethnology. The updated schedules reflect the current state of cultural knowledge, contribute to a more complete content disclosure of the publications on culture, and provide an opportunity to explore the heritage of the world science and cul-*

*ture, and new directions in the development of scientific knowledge in general.*

**Key words:** Library-Bibliographical Classification, the LBC, culture, culturology, cultural anthropology, social anthropology.

**Citation:** Khodanovich M.A. The Science of Culture in the Structure of Library-Bibliographical Classification, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 218–223.

#### References

1. *Bibliotечно-bibliograficheskaya klassifikatsiya: Srednie tablitsy: prakticheskoe posobie. Vyp. 4. 7 Ch. Kul'tura. Nauka. Prosveshchenie* [Library-Bibliographical Classification: the Medium Schedules: Practical Guide. Issue 4. Part 7. Culture. Science. Education]. Moscow, 2011, 330 p.
2. *Bibliotечно-bibliograficheskaya klassifikatsiya. Tablitsy dlya nauchnykh bibliotek. Vyp. XIX. Ch Kul'tura. Nauka. Prosveshchenie* [Library-Bibliographical Classification: the Schedules for Scientific Libraries: Issue XIX. Culture. Science. Education]. Moscow, 1966, 326 p.
3. *Kul'turologiya. XX vek: Entsiklopediya. T. 1: A-L* [Culturology. The 20th Century: the Encyclopedia. Vol. 1: A–L]. St. Petersburg, 1998, 446 p.
4. *Bibliotечно-bibliograficheskaya klassifikatsiya. Tablitsy dlya nauchnykh bibliotek. Vyp. I. Vvedenie* [Library-Bibliographical Classification: the Schedules for Scientific Libraries: Issue I. Preface]. Moscow, 1968, 274 p.
5. Volkova N.A., Kataeva O.V. Development of Sociological Knowledge and Change of Structure of “60.5 Sociology” Section in the Library Bibliographic Classification, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science], 2017, vol. 66, no. 2, pp. 216–221.

УДК 94(47).084.6(093.3)  
 ББК 63.3(2)613-361ю14

М.Е. БАБИЧЕВА

## КНИЖНАЯ СЕРИЯ «ВОСПОМИНАНИЯ СОЛОВЕЦКИХ УЗНИКОВ» КАК ФЕНОМЕН ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕМУАРИСТИКИ

---

---

**Майя Евгеньевна Бабичева,**

Российская государственная библиотека,  
 научно-исследовательский отдел библиографии,  
 ведущий научный сотрудник  
 Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат филологических наук  
 E-mail: BabichevaME@rsl.ru

---

---

**Реферат.** В статье показано, что новая серия «Воспоминания соловецких узников 1923–1939 гг.» является значительным вкладом в развитие мемуарного жанра. Составители (Издательство Соловецкого монастыря) удачно сочетают следование традициям и новаторский подход, обусловленный спецификой материала (объектом воспоминаний). Все вошедшие в серию тексты автобиографичны, ретроспективны, имеют документальную основу, характеризуются субъективностью оценок и часто повышенной эмоциональностью. Представлены самые разные подтипы мемуаристики: от бесхитростных рассказов о пережитом (С. Курейши, А.Р. Грубе и др.) до подлинно художественных обобщений (Б.Н. Ширяев, О.В. Волков

и др.). Единый для всех воспоминаний серии объект – «советская каторга», организованная на Соловецком архипелаге в 1923–1939 годах. Ее контингент представляет широчайший диапазон типажей по всем параметрам: социальному, возрастному, региональному, мировоззренческому и т. д. Мемуары содержат много неизвестных ранее исторических фактов и разнообразную интерпретацию событий. Все это делает издание энциклопедичным. Обязательность комментариев специалиста для каждой публикации и наличие аналитических обзоров, не привязанных к конкретным мемуарам, придает серии академический характер. Особенности объекта воспоминаний отразились на распределении материала по томам. В целом выдержан характерный для мемуаристики хронологический принцип. Однако в силу нелинейной сменяемости контингента достаточно часто встречаются хронологические наложения материалов. Важной характеристикой серии является наличие сквозных тематических линий, представленных во всех томах. Это история монастыря, побег из лагеря, судьбы заключенных священников, иностранцев, женщин и др. В единое семантическое поле серии включен также высококачественный, большого объема видеоряд.

**Ключевые слова:** мемуарный жанр, воспоминания, типизация, традиции, исторический факт, серия, Соловецкий монастырь, репрессии, концлагерь, заключенные.

**Для цитирования:** Бабичева М.Е. Книжная серия «Воспоминания соловецких узников» как феномен отечественной мемуаристики // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 224–231.

**М**емуары входят в круг чтения современного человека наряду с художественной прозой и поэзией. Более полутора столетий назад В.Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» писал, что «самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа...» [1, с. 710]. В отечественной словесности мемуары всегда играли значимую роль и, соответственно, становились объектом исследования литературоведов. В первую очередь в прикладном аспекте изучались особенности конкретных мемуарных произведений. Периодически ученые обращались и к теории жанра. В том числе выдающиеся литературоведы Г.Г. Елизаветина, Л.Я. Гинзбург и Ю.В. Манн [2–4]. Отдельные вопросы, касающиеся мемуаристики, затрагиваются во многих современных исследованиях, справочной литературе и учебных пособиях. Тема осмысливается в диссертационных работах по филологии [5–6]. В качестве основных характеристик жанра в современном литературоведении выделяются ретроспективность (наличие временной дистанции между повествованием и событиями, которым оно посвящено) и сложное единство между субъективностью восприятия и изложением событий, с одной стороны, и ориентацией на воспроизведение исторического факта — с другой.

Воспоминания как жанр литературы, будучи историческим документом, характеризующим эпоху, в то же время неизбежно отличаются той или иной степенью субъективности, а иногда и фактическими ошибками. Объединение под одной обложкой воспоминаний нескольких авторов об одном и том же лице или событии позволяют с большей полнотой и объективностью охарактеризовать этот объект внимания мемуариста. В то же время подобные издания акцентируют особенности мировидения и стиля каждого автора. Наглядным примером служат современные сборники и антологии воспоминаний о русских писателях-классиках: А.С. Пушкине, Ю.М. Лермонтове, Н.В. Гоголе и др. [7–9].

В 2013 г. Информационно-издательский отдел Соловецкого монастыря приступил к изданию серии «Воспоминания соловецких узников». Планируется выпустить восемь томов, собрав все доступные к настоящему моменту мемуары о первом советском

концлагере. Этот термин, употреблявшийся в приговорах первых соловецких заключенных, нашел широкое применение в их воспоминаниях. Наряду с уже опубликованными на родине в антологию входят произведения, издававшиеся только за границей, в том числе до сих пор не переведившиеся на русский язык. Включены и ранее не издававшиеся произведения.

Новая серия — полноценное воплощение классической модели тематической мемуарной антологии. Рассказ каждого автора значим здесь как сам по себе, так и в качестве составляющей единого полотна. Сквозь все тома антологии проходит цепь перекрестных мемуаров: многие воспоминания непосредственно касаются судеб других авторов серии.

Основные особенности серии непосредственно связаны со спецификой объекта, которому посвящены составившие ее мемуары. Это относится как к содержательной стороне проекта, так и к ее форме.

На Соловецком архипелаге, «перерастая» друг в друга, последовательно существовали: Соловецкий лагерь особого назначения ОГПУ СССР (СЛОН, 1923–1933 гг.), 8-е (штрафное) лагерное отделение Беломорско-Балтийского комбината (ББК) ОГПУ (1933–1939) и тюрьма ГУГБ НКВД СССР (1937–1939). В восприятии большинства мемуаристов суть при этом оставалась неизменной: место лишения свободы, определяемое ими как «советская каторга». А.И. Солженицын сравнил ее с раковой опухолью, из которой, подобно метастазам, появилась «вся северная часть Архипелага [ГУЛАГ]» [10].

Относительно небольшой хронологический диапазон существования Соловецкого лагеря и его достаточно узкая географическая локализация в значительной мере определили стремление составителей к энциклопедичности издания. За все годы существования через него прошли десятки тысяч заключенных. Уровень смертности при этом был высочайшим, по свидетельству М.М. Розанова, чьи воспоминания также вошли в антологию, он превышал 50%. Обстановка в СССР не располагала к тому, чтобы выжившие после освобождения делились (особенно письменно) своими воспоминаниями. Поэтому задача собрать все, известные к настоящему времени (в идеале — все созданные) мемуары, в принципе, выполнима. В силу широчайшего социального, возрастного, регионального, мировоззренческого разнообразия контингента лагеря такая антология всесторонне характеризует общий объект воспоминаний.

Таким образом, рассматриваемая серия, во-первых, представляет читателю много неизвестных ранее конкретных исторических фактов. Во-вторых, создает общую, комплексную характеристику объекта воспоминаний, включая его специфическую духовную составляющую.

Особенности объекта воспоминаний отразились на распределении материала по томам. В целом,

составители выдерживают хронологический принцип, характерный для этого жанра литературы. Каждый том посвящен определенному периоду существования лагеря. Однако сменяемость лагерных сроков не линейна. Время пребывания на Соловках многих мемуаристов частично совпадает, накладываясь одно на другое, что несколько осложняет периодизацию. Временные отрезки, отраженные в каждом из томов, также частично накладываются. В первом томе представлены воспоминания о пребывании в СЛОНе в 1923–1927 гг., во втором — в 1925–1928, в третьем — в 1925–1930, в четвертом — в 1925–1931 годах. Период, которому посвящен находящийся в печати пятый том, охватывает 1927–1933 гг. В то же время произведения каждого из томов включены в сплошные тематические линии, раскрывая, таким образом, особенности этой тематики на разных этапах существования лагеря.

*Структура всех томов серии одинакова.* В основе каждой книги — антология отдельных произведений, представленных полностью или фрагментарно, в зависимости от общего объема текста и того, какая его часть посвящена непосредственно описанию Соловецкого лагеря. Достаточно часто публикуемый текст выходит за рамки «соловецких воспоминаний». Это обусловлено необходимостью объяснить некоторые приводимые в самих воспоминаниях факты и реалии, стремлением придать повествованию форму законченного, целостного текста, а также полнее охарактеризовать личность самого мемуариста.

Каждой публикации предшествует статья, рассказывающая о самом авторе, его творчестве и об особенностях вошедшего в книгу произведения. Исследование материала здесь органично сочетается с его популяризацией. В отдельных томах серии публикуются также аналитические обзорные статьи различных исследователей. Тематически эти работы соотносятся с определенными периодами существования Соловецкого лагеря, однако не имеют (в отличие от вступительных статей) жесткой привязанности к конкретным мемуарам. В каждый том входит также обширный справочный материал по истории лагеря, топографический и именной указатели и списки сокращений и терминов.

*Открывающий серию том* — самый объемный из четырех уже изданных: он объединил воспоминания четырнадцати бывших узников, покинувших СЛОН не позднее 1927 года [11]. Данный период существования лагеря характеризуется относительной либеральностью политики правительства по целому ряду вопросов. Страна оставалась еще достаточно «открытой» для представителей международных организаций, интересовавшихся, в частности, положением дел в судопроизводстве и местах лишения свободы. Порядки в лагере были на этом этапе несколько мягче, чем впоследствии. Активно велась культурно-просветительная работа и, соот-

ветственно, существовала достаточно богатая культурная жизнь. Силами заключенных проводились научные работы по изучению истории, природных ресурсов и климатических особенностей края, был создан музей истории монастыря, издавались сборники научных трудов заключенных, литературные журналы и газеты. Действовал самодеятельный театр и концертная бригада. Все это нашло отражение в мемуарах, составивших первый том серии.

Еще одна особенность этого периода — наличие в лагере (до 1925 г.) действительно политических заключенных. Это — члены небольшевистских партий: эсеры, меньшевики, анархисты. (Позже термин «политический» прочно закрепился в лагерях за обладателями ряда пунктов 58-й статьи, осужденных за противостояние сталинскому режиму.) Именно в первом томе помещены мемуары членов этих партий. В лагере они жили обособленно, образуя так называемые «политскиты». Основным был Савватьевский политскит, позднее были организованы еще два — на островах Большая Муксалма и Анзер.

Повседневность Савватьевского скита воспроизводится в мемуарах Б.М. Сапира и В.О. Рубинштейна. Первый автор представлен сразу двумя текстами, расположенными один за другим, но оформленными каждый как самостоятельный материал с отдельной вступительной статьей (разных исследователей). О пребывании в политските на острове Анзер написал также в «Соловецком исходе» Д.М. Бациер. И.А. Ермолаев, участник Кронштадтских событий 1921 г., был старостой в политските на Большой Муксалме. В его воспоминаниях рассказано о борьбе политзаключенных за улучшение своего положения.

Важнейшее событие в ходе этой борьбы произошло 19 декабря 1923 г. в Савватьевском скиту. Заключенные отстаивали право на прогулку, и шестеро из них были расстреляны на месте. Об этом происшествии упоминают все мемуаристы, ставшие его свидетелями. Наиболее подробно оно описано в воспоминаниях «Соловецкая трагедия», подписанных псевдонимом «Эсер».

Самая объемная публикация первого тома — представленная с сокращениями книга Б.Н. Ширяева «Неугасимая лампада». В ней отражены все особенности начального этапа существования лагеря. К ней же восходят все основные тематические линии, продолженные произведениями последующих томов.

Многие авторы серии обращаются к истории монастыря. Посвящена этому и первая часть («В сплетении веков») книги Б.Н. Ширяева, содержащая множество сведений, больше нигде не сохранившихся. Он лично записывал их со слов последних соловецких иноков.

В серии широко представлены перекрестные свидетельства авторов, характерные для тематических мемуарных антологий. В книге Б.Н. Ширяева правда подлинного документа выражена в полноценном ху-

дожественном повествовании. Соответственно, реальные люди, о которых пишет мемуарист, предстают в то же время социальными типажам, порожденными определенной исторической ситуацией и отражающими ее. В свою очередь другие мемуаристы (в том числе упомянутые Б.Н. Ширяевым) рассказывают в воспоминаниях об общении с этим писателем на Соловках.

*Главная индивидуальная особенность второго тома — немногочисленность авторов и, соответственно, большой объем отдельных материалов [12]. Самый крупный из них — блок из двух произведений Б.Л. Солоневича, связанных лагерной темой. Это авантюрный роман «Тайна Соловков» и фрагмент (главы IV и V) автобиографической книги «Молодежь и ГПУ». Оба текста отражают личный опыт пребывания автора на соловецкой каторге, прототипы вымышленных героев легко узнаваемы. Все бытовые, исторические и политические детали романа строго соответствуют действительности.*

Еще одна крупная публикация в этом томе — полный текст книги И.М. Зайцева «Соловки (Коммунистическая каторга, или Место пыток и смерти): из личных страданий, переживаний, наблюдений и впечатлений». По заглавию видно, что акцент делается на личные эмоции автора. Он создает образ коммунистического ада, земным воплощением которого называет Соловецкий концлагерь. Подчеркивает изъясны морального облика и бесчеловечность поведения чекистов, униженное положение заключенных и бытовые трудности, с которыми они постоянно сталкиваются.

*В третий том, помимо собственно мемуарного материала, вошли научные статьи и библиографические списки по истории гонений на Русскую православную церковь, а также анализ позиции М. Горького в статье Е.А. Певак «Взгляды Максима Горького на Соловецкий лагерь в контексте идейных исканий писателя» [13].*

Открывает книгу статья «Русская Православная Церковь при боготорческой власти в довоенные годы». Иерей Александр Мазырин, доктор церковной истории, указывает на основные причины того, что Церкви пришлось испытать в этот период. В следующей статье — «Соловецкие лагеря в истории гонений на Русскую Православную Церковь (1923—1927)» А.П. Яковлева рассказывает о представителях духовенства, отбывающих срок на Соловках. Из собственно мемуарной литературы в этом томе представлены воспоминания архимандрита Феодосия (Алмазова).

Художественные произведения представлены, во-первых, главой о Соловецком лагере («Ноев ковчег») из книги О.В. Волкова «Погружение во тьму», многократно издававшейся в нашей стране, во-вторых — повестью «Соловецкие острова (1927—1929)», написанной Г.А. Андреевым уже в эмиграции. Полный текст впервые публикуется на родине автора.

*Четвертый том, вышедший в 2016 г., посвящен 110-летию со дня рождения одного из самых «составившихся» бывших узников Соловецкого лагеря. Книга открывается статьей О.Г. Волкова «Соловки времен Д.С. Лихачева (1928—1931)». Завершает ее большой блок мемуаров самого Д.С. Лихачева [14].*

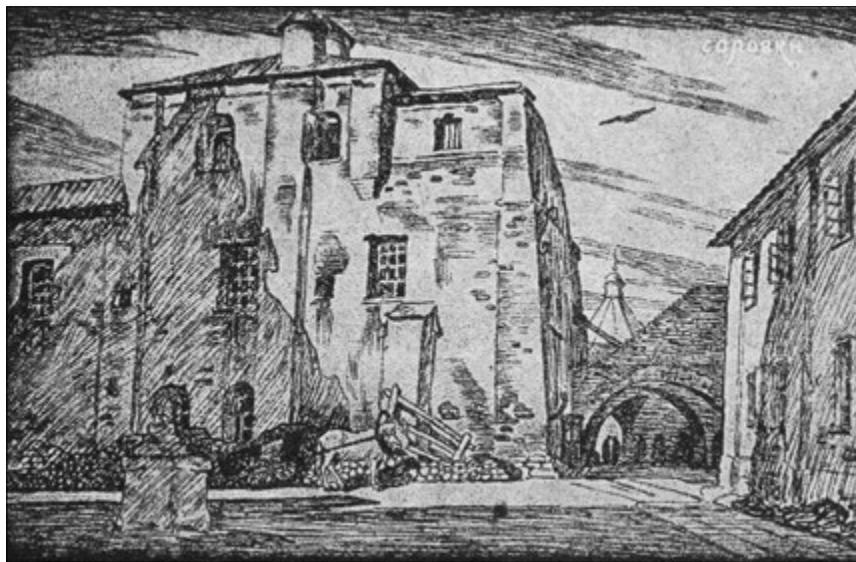
Мемуарную часть тома открывает ранее не публиковавшаяся «Соловецкая быль» А.Д. Булыгина, записанная автором в 1981 г. (находится в архиве НИПЦ «Мемориал», Москва). Еще одна первая публикация, представленная здесь, — роман «Соловки» А.П. Скрипниковой (рукопись хранится в фонде Российской государственной библиотеки).

Все сплошные тематические линии, кроме истории монастыря и побега из лагеря, связаны с характеристикой типа заключенных: социальной, этнической, гендерной и т. д. Соответственно, мемуары самих представителей каждой из этих групп объединяются здесь с воспоминаниями о них других узников.

*Тему о заключенных священниках затрагивают практически все мемуаристы. Сами эти узники (по большей части люди хорошо образованные и склонные к глубокой рефлексии) также оставили многочисленные воспоминания. Отдельной сквозной подтемой здесь идет рассказ о проведении в лагере и значении для заключенных церковных праздников, в особенности Рождества Христова и Пасхи.*

Мемуары самих священнослужителей — узников Соловецкого лагеря, представлены во всех томах серии. Первую книгу завершают воспоминания отца Павла Чехранова «Две тюремные Пасхи», подготовленные к публикации его сыном В.П. Чехрановым. Автор рассказывает, в частности, о пасхальной службе 1926 г. на Поповом острове. Подробнее эта тема освещена в большой обзорной статье М.В. Осипенко «Пасхальные богослужения в Соловецком лагере», вошедшей во вторую книгу серии. Опираясь на мемуарную литературу, анализируя факты, автор заключает: «Немногие пасхальные воспоминания с их радостным тоном сильно отличаются от большинства повествований людей, далеких от веры, описывающих ужас лагерного бытия» [12, с. 160].

Во второй том вошла еще одна обзорная аналитическая статья — «Священномученик Иларион (Троицкий) глазами союзников». Иерей Вячеслав Умнягин подготовил этот труд в 2014 г. к 85-летию со дня кончины и 15-тилетию с момента канонизации священномученика. Он отмечает, что святитель Иларион предстает в целом ряде воспоминаний, вошедших в серию. Кроме того, это прототип митрополита Иннокентия из «Тайны Соловков» Б.Л. Солоневича. Завершает (и очень украшает) статью стихотворение памяти Илариона, написанное на Соловках его келейником, иподьяконом Н. Кирьяновым. Образ архиепископа Илариона дается и в воспоминаниях протопресвитера Михаила Польского, вошедших во второй том серии.



Южный фасад Спасо-Преображенского (главного) собора Соловецкого монастыря.  
Из коллекции П.В. Флоренского

В третьем томе серии представлены мемуары И.М. Андреевского, подготовленные к публикации кандидатом богословия архимандритом Ианнуарием (Недачиним). Четырежды доктор наук (медицины, литературы, философии и богословия) И.М. Андреевский обладал огромным интеллектуальным багажом и имел прекрасное образование. Основу его воспоминаний составили рассказы о церковной жизни на Соловках и штрихи к портретам союзников из числа священнослужителей. В свою очередь, сведения о пребывании в СЛОНе самого И.М. Андреевского есть в воспоминаниях Н.П. Анциферова, вошедших в этот же том, и Д.С. Лихачева, помещенных в следующую, четвертую книгу серии. Тематика мемуаров И.М. Андреевского четко сформулирована в названиях главок: «Катакомбные богослужения в Соловецком концлагере», «Группа монахинь в Соловецком концлагере» и т. д.

Одна из важнейших особенностей, отличающих истинно верующих (православных) заключенных, в первую очередь священнослужителей, — недопущение мысли о побеге. Они смиренно несут свой крест, тогда как для многих других — побег не только страстная мечта, но вообще смысл существования.

Соответственно, тема побега также является значимой сквозной, представленной во многих произведениях серии. В ряде случаев это отражается в самом заглавии воспоминаний. Б.Н. Ширяев рассказывает о редчайших удачных побегах, анализирует причины безуспешных попыток. В первый том серии вошли воспоминания самих участников удавшегося побега (упомянутых Б.Н. Ширяевым). Книга С.А. Мальсагова «Адский остров: советская тюрьма на далеком севере» опубликована здесь полностью.

Мемуарист с документальной точностью излагает всю историю своего пребывания на Соловецких островах. Третью, заключительную часть — «Наш побег» — он посвящает детальному воспроизведению этого события. С.А. Мальсагов пишет о неудачных попытках других беглецов и горькой их участи, рассказывает о бытующей среди заключенных легенде об одном удачном побеге вглубь страны. Начиная со второй главы, в тексте С.А. Мальсагова появляется фамилия Бессонов. Автор отмечает его руководящую роль в организации и успешном осуществлении побега. Мемуары самого Ю.Д. Бессонова «Двадцать шесть тюрем и побег с Соловков» публикуются в этом же

первом томе, но с сокращениями. Больше половины представленного здесь текста посвящено теме побега.

Еще один узник, успешно бежавший из СЛОНа в первый период существования лагеря (в 1925 г.), — А. Клингер, бывший белый офицер и финн по национальности. Его мемуары «Соловецкая каторга. Записки бежавшего» открывают всю серию. Однако о самом побеге мемуарист практически не пишет. Только в самом конце очерка утверждает: «Соловецкие ужасы большей частью заглушают в заключенных всякую сопротивляемость, всякую энергию... <...> Только единицы вытравившими на их долю испытаниями закаляют свой дух, свою волю. <...> Провидению угодно было причислить меня к таким единицам. Я все годы своего плена у чекистов боролся сам с собой, подавлял свою усталость, заострял свою волю. Я хотел бежать, и я бежал» [11, с. 120]. Эти слова в значительной степени характеризуют и других заключенных.

«Записки...» А. Клингера по форме резко отличаются от большинства довоенных мемуаров о СЛОНе: они написаны сухо, лаконично, от третьего лица. Об истории монастыря он пишет сжато и емко. Союзников систематизирует по типам, затронув, таким образом, еще одну *сквозную тему: судьбы заключенных-иностранцев*. Особенно актуальна она в воспоминаниях авторов, принадлежащих, как и А. Клингер, к этой категории. Их мемуары зачастую интересны необычным ракурсом изображаемых событий и специфической судьбой. И, как правило, достаточно эмоциональны. Аналитичность А. Клингера, давшего четкий структурированный перечень иностранцев-заключенных с краткой характеристикой каждого и обобщающим выводом о ситуации в целом, — исключение из общего правила.

В первый том вошли (с сокращениями) и мемуары Б.Л. Седерхольма «В разбойном стане: Три года в стране концесий и “Чеки” (1923–1926)». Финн А. Клиндер до ареста не имел иностранного гражданства. Этнический швед Б.Л. Седерхольм в эмиграции стал гражданином Финляндии, что не спасло его от Соловков, но помогло освободиться и легально выехать из СССР. Его воспоминания изначально публиковались в разных странах Европы на соответствующих языках. Уже после кончины автора были изданы в Риге на русском языке.

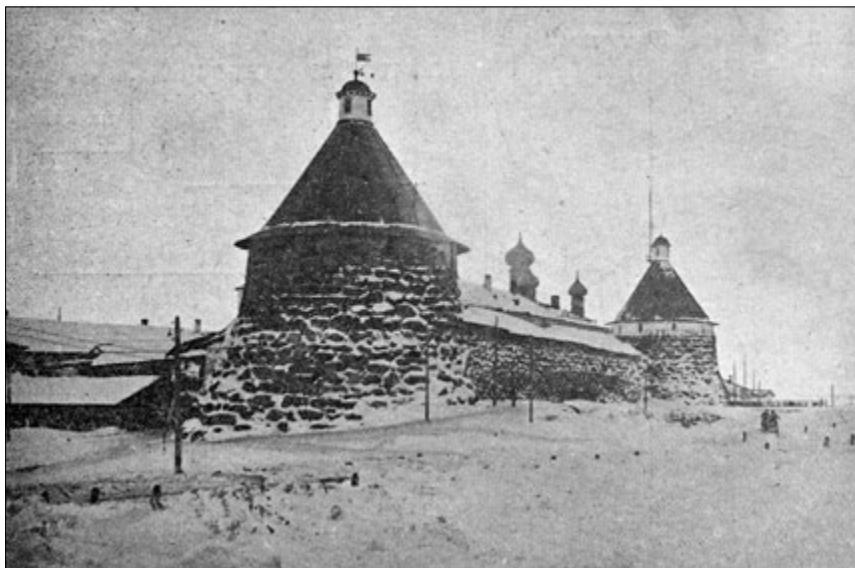
Как и Б.Л. Седерхольм, поляк М. Леонардович стал в СССР иностранным гражданином после (и в результате)

Октябрьского переворота. Название его мемуаров («На островах пыток и смерти. Воспоминания с Соловков») почти повторяет заглавие книги И.М. Зайцева, по степени эмоциональности восприятия эти авторы также близки.

По-настоящему экзотична фигура еще одного соловчанина-иностранца, оставившего воспоминания о своем пребывании в этом лагере (они входят во вторую книгу серии). Сам мемуарист называет себя «Саид Улам Ахмет Курейши, потомок древнего арабского рода, более столетия назад переселившегося в Индию». Сведения об этом авторе немногочисленны и, главным образом, почерпнуты из его же сочинения. Сохранились также упоминания о нем в мемуарах некоторых известных соловецких узников: А. Клиндера, Б.Л. Седерхольма, А.Д. Булыгина и самое большое по объему – два абзаца – Б.Н. Ширяева.

С. Курейши рассказывает не только о своей судьбе, но и о других заключенных-иностранцах, с которыми имел возможность общаться достаточно плотно, поскольку, во-первых, знал иностранные языки, во-вторых, сам вызывал повышенный интерес. Это бывший мексиканский дипломат, японский журналист и бизнесмен, «простой» афганец. Как и сам С. Курейши, все они обвинялись в шпионаже, хотя либо вообще не знали русского языка, либо знали его очень плохо.

Одновременно к двум названным выше категориям заключенных СЛОНа – удачно бежавшим и иностранным гражданам – принадлежит А.Р. Грубе. Его «Рассказ человека с того света» вошел в третий том серии. Заглавие здесь имеет двойное символическое значение. Во-первых, автор дезертировал с американского судна на советский корабль, т. е. добровольно прибыл в СССР из Нового («того»



Корожная башня и часть крепостной стены Соловецкого монастыря.  
Из коллекции П.В. Флоренского

Света – другого мира. Во-вторых, побывал в Соловецком лагере (почти преисподней) и благополучно выбрался оттуда. Как и многие мемуаристы, А.Р. Грубе считает ситуацию в лагере в целом не соответствующей этическим нормам человеческого общества. Он отмечает массовую нравственную деградацию, но в то же время фиксирует случаи сохранения человеческого облика и даже проявление высших свойств души.

Еще одна важная сквозная тема антологии – положение женщин на Соловецкой каторге. Мемуаристы-мужчины освещали ее по-разному. Б.Н. Ширяев в главе «Фрейлина трех императриц» рассказывает о выдающейся узнице баронессе Н.М. Фредерикс и ее лагерном окружении. «Кошмар в положении женщин каэрок на Соловках» – так назвал соответствующую главу своей книги И.М. Зайцев. Скупое и четкое пишет «об исключительно тяжелом положении женщин на Соловках» А. Клиндер. Касаются этой темы и другие мемуаристы, включая самих бывших узниц. Их воспоминания распределены по разным томам серии, в зависимости от времени пребывания в СЛОНе. В первый том вошли мемуары эсерки Е.Л. Олицкой. Женским взглядом увиден здесь первый период существования лагеря. Другая мемуаристка, О.В. Второва-Яфа находилась в Соловецком лагере с августа 1929 г. до конца 1930 года. Ее воспоминания под общим заглавием «Авгуровы острова» вошли в третью книгу серии. Этот материал разделен на две тетради. Первая содержит собственно мемуары автора и рассказы ее соужниц. Вторая – повесть «Мать Вероника», отразившую впечатления лагерной жизни. Автор показывает духовную эволюцию русской интеллигенции после

1917 года. В основе сюжета — судьба интеллигентки-каторжанки в раннесоветскую эпоху.

В четвертый том включены воспоминания А.П. Скрипниковой «Соловки», характеризующие период существования СЛОНа с «начала летних каникул» 1927 и до осени 1932 года. Особую ценность повествованию А.П. Скрипниковой как мемуарному источнику придает информация о деталях жизни в СЛОНе, доступных только женскому взгляду (и пониманию). Это подробный рассказ об устройстве быта и укладе жизни в женском бараке. Здесь отражены и официальный порядок, и неписанные законы. Охарактеризованы различные социальные группы женщин-заклученных и отношения между ними. Женскими глазами увидено и показано ощущение противоестественной гендерной ситуации (одна женщина на тридцать мужчин) и, соответственно, поведение в ней.

Выше уже говорилось, что собственно мемуарный материал в рассматриваемой серии дополняется *обязательным для каждого текста предисловием публикатора, аналитическими тематическими статьями и обстоятельным справочным аппаратом*. Авторы статей и предисловий — многочисленный (более тридцати человек) сборный коллектив, от тома к тому несколько изменяющийся. В их числе доктора и кандидаты исторических и филологических наук, доктора культурологии и церковной истории, кандидаты богословия и физико-математических наук. Этот дополнительный материал содержит историко-культурный комментарий, дает объективную картину субъективно воспринятых мемуаристами событий. Кроме того, многим статьям присущи элементы научного анализа, поиска и новизны. Например, во вступительной статье к очерку А.С.Л. Шауфельбергеера «Соловки», входящему в первую книгу серии, изложена непростая издательская история этого произведения. Публикатор иерей В. Умнягин практически идентифицирует автора, который долгое время не был известен.

Особо следует отметить оформление серии (художник С. Губин), создающее с текстовым материалом органическое единство. Это полноценный видеоряд, полностью отражающий все аспекты содержания и объективизирующий его. Реалистичность повествования, документальность мемуаров и научный стиль ряда статей дополняются элементами символики и стилизации в оформлении серии.

Из сказанного выше очевидно, что серия «Воспоминания соловецких узников», издаваемая Соловецким монастырем, сохраняет и развивает традиции мемуарного жанра. Все вошедшие в нее тексты автобиографичны, ретроспективны, имеют документальную основу, субъективно окрашены. Масштабность этого мегапроекта позволила объединить произведения самых разных подтипов мемуаристи-

ки: от бесхитростных рассказов «о том, что было» (С. Курейши, А.Р. Грубе и др.) до подлинно художественных обобщений (Б.Н. Ширяев, О.В. Волков и др.). Важными характеристиками серии являются ее академичность и энциклопедичность.

Специфика вошедшего в серию материала определила некоторые особенности его представления. Это — хронологические наложения при распределении текстов по томам; наличие сквозных тематических линий; обязательность вступительных статей; включение в серию аналитических обзоров, не привязанных к конкретному материалу, но входящих в тематические линии; включение видеоряда в единое семантическое поле.

Работа над серией еще не завершена, но уже сейчас можно утверждать, что это современное издание станет значимым явлением отечественной мемуаристики, обозначающим новый этап ее развития.

#### Список источников

1. *Белинский В.Г.* Собрание соч. : в 3 т. Т. 3. Статьи и рецензии, 1843–1848. Москва : Книжный клуб «Книголек», 2011. 765 с.
2. *Елизаветина Г.Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров. Москва : Наука, 1982. 333 с.
3. *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Москва : Intrada, 1999. 415 с.
4. *Манн Ю.В.* Диалектика художественного образа. Москва : Советский писатель, 1987. 317 с.
5. *Кириллова Е.Л.* Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации : дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004. 221 с.
6. *Сутаева З.Р.* Жанровые особенности автобиографической и мемуарной прозы: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1998. 197 с.
7. Пушкин в воспоминаниях современников : в 2 т. Москва : Захаров, 2005.
8. Лермонтов в воспоминаниях современников. Москва : Захаров, 2005. 520 с.
9. Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников : полный систематический свод документальных свидетельств : в 3 т. Москва : ИМЛИ РАН, 2011–2013.
10. *Солженицын А.И.* Архипелаг ГУЛАГ : полное издание в одном томе. Москва : Альфа-книга, 2015. 1279 с.
11. Воспоминания соловецких узников. [Т. 1]. 1923–1927. Соловки : Издание Соловецкого монастыря, 2013. 774 с.
12. Воспоминания соловецких узников. [Т. 2]. 1925–1928. Соловки : Издание Соловецкого монастыря, 2014. 639 с.
13. Воспоминания соловецких узников. [Т. 3]. 1925–1930. Соловки : Издание Соловецкого монастыря, 2015. 559 с.
14. Воспоминания соловецких узников. [Т. 4]. 1925–1931. Соловки : Издание Соловецкого монастыря, 2016. 559 с.

---

---

## THE BOOK SERIES “MEMORIES OF SOLOVKI PRISONERS” AS A PHENOMENON OF THE RUSSIAN MEMOIRISTICS

MAYA E. BABICHEVA

Russian State Library, 3/5, Vozdvizhenka St., Moscow, 119019, Russia

E-mail: BabichevaME@rsl.ru

**Abstract.** *The article demonstrates that the new series “Memories of Solovki Prisoners 1923–1939” is a significant contribution to the development of the memoir genre. Its compilers (The Solovetsky Monastery Publishing) successfully combine the adherence to tradition and the innovative approach caused by the nature of the material (object of the memories). All the texts included in the series are autobiographical, retrospective, have a documentary basis, subjective evaluation character and often increased emotionality. There are resented different subtypes of memoiristics: from unsophisticated stories about people’s own experiences (S. Kureishi, A.R. Grube, etc.) to truly artistic generalizations (B.N. Shiryaev, O.V. Volkov, etc.). The only object common for all of the series’ memories is the “Soviet prison”, organized on the Solovetsky Islands in 1923–1939. Its population consisted of a wide range of types in all parameters: social, age, regional, ideological, etc. The memoirs contain many previously unknown historical facts and varied interpretation of events. All this makes the publication encyclopedic. The mandatory expert comments for each publication and the analytical reviews, not tied to a specific memoir, gives the series an academic character. The specificity of the memories’ object influenced on the distribution of the material in volumes. In general, the memoirs are arranged according to the chronological principle. However, due to the nonlinear change of the population, there are quite a lot of chronological overlays. An important feature of the series is the presence of cross-cutting thematic lines, represented in all volumes. They are the history of the monastery, escape from the camp, fates of the imprisoned priests, foreigners, women, etc. High quality, voluminous visuals are also included in the unified semantic field of the series.*

**Key words:** memoir genre, memories, typification, tradition, historical fact, series, the Solovetsky Monastery, repression, concentration camps, prisoners.

**Citation:** Babicheva M.E. The Book Series “Memories of Solovki Prisoners” as a Phenomenon of the Rus-

sian Memoiristics, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 224–231.

### References

1. Belinsky V.G. *Sobranie soch.: v 3 t. T. 3. Stat'i i retsenzii, 1843–1848* [Collected Works: in 3 Volumes. Vol. 3. Articles and Reviews, 1843–1848]. Moscow, Knizhnyi Klub “Knigovok” Publ., 2011, 765 p.
2. Elizavetina G.G. *Stanovlenie zhanrov avtobiografii i memuarov* [The Formation of the Genres of Autobiography and Memoir]. Moscow, Nauka Publ., 1982, 333 p.
3. Ginzburg L.Ya. *O psikhologicheskoi proze* [On the Psychological Prose]. Moscow, Intrada Publ., 1999, 415 p.
4. Mann Yu.V. *Dialektika khudozhestvennogo obraza* [The Dialectic of Artistic Image]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1987, 317 p.
5. Kirillova E.L. *Memuaristika kak metazhanr i ee zhanrovye modifikatsii* [Memoiristics as a Meta-Genre and its Genre Modifications], Cand. philol. sci. diss. Vladivostok, 2004, 221 p.
6. Sutaeva Z.R. *Zhanrovye osobennosti avtobiograficheskoi i memuarnoi prozy* [The Genre Features of the Autobiographical and Memoir Prose], Cand. philol. sci. diss. Moscow, 1998, 197 p.
7. *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 t.* [Pushkin in the Memoirs of his Contemporaries: in 2 Volumes]. Moscow, Zakharov Publ., 2005.
8. *Lermontov v vospominaniyakh sovremennikov* [Lermontov in the Memoirs of his Contemporaries]. Moscow, Zakharov Publ., 2005, 520 p.
9. *Gogol' v vospominaniyakh, dnevnikakh, perepiske sovremennikov: polnyi sistematicheskii svod dokumental'nykh svidetel'stv: v 3 t.* [Gogol in the Memoirs, Diaries, and Letters of his Contemporaries: the Complete Systematic Collection of Documentary Evidence: in 3 Volumes]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2011–2013.
10. Solzhenitsyn A.I. *Arkipelag GULAG* [The Gulag Archipelago]. Moscow, Al'fa-Kniga Publ., 2015, 1279 p.
11. *Vospominaniya solovetskikh uznikov. T. 1. 1923–1927* [Memories of Solovki Prisoners. Vol. 1. 1923–1927]. Solovki, Solovetskogo Monastyrya Publ., 2013, 774 p.
12. *Vospominaniya solovetskikh uznikov. T. 2. 1925–1928* [Memories of Solovki Prisoners. Vol. 2. 1925–1928]. Solovki, Solovetskogo Monastyrya Publ., 2014, 639 p.
13. *Vospominaniya solovetskikh uznikov. T. 3. 1925–1930* [Memories of Solovki Prisoners. Vol. 3. 1925–1930]. Solovki, Solovetskogo Monastyrya Publ., 2015, 559 p.
14. *Vospominaniya solovetskikh uznikov. T. 4. 1925–1931* [Memories of Solovki Prisoners. Vol. 4. 1925–1931]. Solovki, Solovetskogo Monastyrya Publ., 2016, 559 p.

УДК 738(520)  
ББК 85.125.1(5Япо)

И.С. ЖУЩИХОВСКАЯ

## ТРАДИЦИИ ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОМ ГОНЧАРСТВЕ ЯПОНИИ

---

---

**Ирина Сергеевна Жущиховская,**

Институт истории, археологии и этнографии народов  
Дальнего Востока (ДВО РАН),  
ведущий научный сотрудник  
Пушкинская ул., д. 89, Владивосток, 690950, Россия

доктор исторических наук

E-mail: irina1zh@mail.ru

---

---

**Реферат.** В статье представлены материалы по современному гончарству Японии, собранные автором в 2015 году. Район исследований – префектура Симанэ на западном побережье о. Хонсю. Объектами исследования стали – гончарные мастерские и их продукция. Рассматриваются аспекты социальной организации, техники и технологии гончарного производства, художественно-стилистические особенности керамики и ее роль в повседневной жизни. Установлено, что в сферах организации гончарства и технологического цикла наиболее устойчивы те черты, которые были характерны для керамического производства Японии в XIX – первой половине XX века. Технично-технологические приемы и принципы изготовления керамики, сложившиеся в течение веков, определяют ее внешние особенности и художественное своеобразие. Использование современных технических средств формовки и обжига не меняет общей ориентации гончарства на сохранение традиций.

Гончарная продукция Симанэ в большинстве своем представляет стиль ивáми-яки, своеобразие которого состоит, главным образом, в особом характере декоративного оформления цветными глазуриями. Отдельные мастера работают в других стилях (например, хáги). В ассортименте гончарных мастерских представлены как традиционные формы, так и изделия европейского типа. В настоящее время наиболее востребованными категориями керамической продукции являются посуда для сервировки стола, в том числе для чайной церемонии, и предметы среднего дизайна.

**Ключевые слова:** гончарная керамика, организация производства, технологический цикл, преемственность поколений, художественно-стилистические особенности, сфера повседневности.

**Для цитирования:** Жущиховская И.С. Традиции прошлого в современном гончарстве Японии // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 232–239.

**А**ктуальной задачей для ряда гуманитарных дисциплин является исследование традиционных производств и ремесел, которые сохраняются и функционируют сегодня в развитых странах. К таким производствам, в частности, относится гончарство, ориентированное на определенный комплекс тех-

нико-технологических принципов и приемов работы с природным глинистым сырьем как основным материалом для изготовления керамических изделий. Современная Япония дает интересный пример существования непромышленного гончарства в обществе с высоким уровнем экономики. История керамики на Японских островах насчитывает более 14 тыс. лет, но основной пласт технологических и художественных традиций гончарства сформировался в IX–XVII вв., в процессе становления и развития государственности, торгово-экономических отношений, национальной культуры [1–5].

Консервации многих традиций японского гончарства вплоть до середины XX в. способствовало сохранение патриархальных устоев хозяйства и быта в сельской местности и городах [1, с. 3–5, 38–40, 166–169]. Еще одним, специфическим, фактором можно считать широкое распространение в повседневной культуре чайной церемонии, требовавшей особого ансамбля керамической посуды [2]. Свою роль сыграло развернувшееся в 1920–1930-х гг. по инициативе интеллигенции движение *мингэй*, направленное на сохранение национальных традиций, поддержку и развитие старинных японских ремесел. Это был своего рода ответ на чрезмерное увлечение в тот период культурой Запада, тесное сближение с которым началось в конце XIX века [6; 7; 8, с. 199–200].

Интерес западного искусства и науки к традиционному гончарству Японии обозначился в конце XIX – начале XX в. и сохранился на протяжении последующих десятилетий [3; 4; 9–13]. В российской науке также существуют исследования по истории, производственным и художественным традициям японского гончарства [1; 2; 5; 14].

Основными объектами данного исследования являются восемь гончарных мастерских, принадлежащих индивидуальным предпринимателям и мелким компаниям, в префектуре Симанэ на западном побережье о. Хонсю<sup>1</sup>. Становление и развитие профессионального гончарства здесь происходило в период Эдо (1603–1868). Симанэ не относится к «классическим», древним районам традиционной японской керамики, и потому научная информация о местном гончарстве на английском и русском языках практически отсутствует. В ходе исследования собраны данные об организации гончарства, технико-технологических и художественно-стилистических особенностях, ассортименте продукции, ее роли в повседневной культуре.

<sup>1</sup> Сбор материалов по современному гончарству Японии осуществлен автором при содействии Японского бизнес-центра в г. Владивостоке и Управления префектуры Симанэ.

## ОРГАНИЗАЦИЯ ГОНЧАРСТВА

Основной формой социальной организации гончарного ремесла в префектуре Симанэ является усадьба-мастерская, принадлежащая на правах собственности конкретному мастеру или его семье. Гончарство часто является наследственным занятием: технологические навыки и секреты, как и право на владение мастерской, передаются из поколения в поколение по мужской линии. Так, мастер Араи Койти, которому принадлежит мастерская «*Цубáки-гáма*» в г. Гóцу – представитель четвертого поколения гончаров, а его сын и внук также занимаются гончарством. Мастер Оно Томохико из г. Ма́цуэ представляет пятое поколение. Известный далеко за пределами Симанэ мастер Нагаока Кукио, владелец мастерской «*Рокудзán-гáма*» – гончар в 12-м поколении. Его предки поселились в Симанэ (прежнее название – Идзумо) 200 лет назад, прибыв сюда из г. Ха́ги в соседней префектуре Ямагúти, где ранее на протяжении нескольких поколений занимались изготовлением чайной посуды.

Территория гончарной усадьбы-мастерской включает жилой дом и производственные помещения и объекты. Коллектив мастерской составляет обычно 2–5 человек, это члены семьи и наемные рабочие или ученики мастера. Глава семьи и, соответственно, мастерской является одновременно ведущим мастером и организатором производственного процесса. Иногда в мастерской работает лишь 1 человек – ее владелец, который без помощников ведет весь технологический цикл, за исключением обжига. В гончарных мастерских работают преимущественно мужчины. В Симанэ отмечена и такая форма организации, как гончарная артель, включающая несколько мастерских. Это, например, артель «*Сюссáй-гáма*» в г. Идзумо, созданная в 1947 году. Артель, в которой работают более 20 человек, возглавляет представитель семьи гончаров Татáно.

Обучение гончарному делу происходит чаще всего в рамках семьи, владеющей мастерской. Сыновья под руководством отца еще в школьные годы начинают постигать основы ремесла. После окончания школы и нескольких лет работы в мастерской, они могут продолжить обучение у какого-либо известного мастера за пределами своего города или префектуры. Такая практика достаточно распространена в Японии. Например, мастер Фуку́ма Сюдзи, владелец мастерской «*Юмáти-гáма*» в г. Ма́цуэ, несколько лет провел на Окинаве, где обучался у известного гончара Киндзо Дзýро, а позднее был учеником знаменитых Кавáи Кáндзи́ро и Хамáда Сэдзи. Семейные традиции не являются обязательным условием для специализации в гончарстве. Так, мастер Мория́ма Масáо, выбрав для себя это заня-

тие после окончания школы, в течение нескольких лет обучался у Кавái Кандзиро, жившего в Киото, а затем открыл собственную мастерскую в Симанэ.

## ТЕХНИКА И ТЕХНОЛОГИЯ ГОНЧАРСТВА

**В** исследовании Р.А. Ксенофонтовой по истории японского гончарства выделены 4 основные фазы производственного процесса: обработка сырьевых материалов, формовка изделий, глазурование, обжиг [1, с. 42–73]. Эти же фазы составляют технологический цикл гончарства в настоящее время.

*Приготовление формовочной массы.* Использование местных сырьевых материалов — один из важнейших принципов японского гончарства [1, с. 42]. Основная тенденция, характерная для гончаров Симанэ, состоит в ориентации на местное сырье, опробованное предшествующими поколениями. Мастерские располагаются рядом с выходами гончарных глин и источниками воды. Так, усадьба-мастерская семьи Симáда на окраине г. Гоцу находится в непосредственной близости от выходов высококачественной белой глины, которую гончары используют уже на протяжении нескольких поколений. Именно сырьевой фактор сыграл в свое время важнейшую роль в выборе места для мастерской. Разные мастерские «привязаны» к разным источникам сырья. Заготовленная глина хранится во дворе усадьбы-мастерской под навесом, «вылеживаясь» в течение длительного времени. В процесс предварительной подготовки сырья входят измельчение и очистка от примесей, которая осуществляется как «сухим» способом, так и водным «отмучиванием» с помощью системы специальных контейнеров. Эти же операции были обязательными в производственном цикле гончарства XVII — начала XX века [1, с. 42–45; 3, р. 319, 322].

Формовочная масса может готовиться из одного вида глины, либо из разных, хорошо сочетающихся между собой видов сырья. Так, мастер Оно Томохико часто готовит массу из нескольких сортов глины, добываемой в близлежащем месторождении. Мастер Морияма Масао использует смесь двух местных глин — белесой и оранжево-желтой — для получения массы с разноцветной, так называемой мраморной, текстурой. Мастер Нагаока Кукио использует для своих изделий смесь местной глины и привозного сырья, содержащего большое количество крупнозернистой минеральной примеси, благодаря чему создается особый эффект шероховатой поверхности керамических изделий. В настоящее время транспортировка глин из других районов не представляет особых трудностей, но к этому прибегают нечасто. Иногда мастера используют «ком-

мерческую» глину — специально подготовленную и предназначенную для продажи пластичную массу. В основном такая глина находит спрос в учебных гончарных мастерских и классах, очень популярных в Японии. При необходимости в глинистую массу добавляют шамот.

*Формовка керамических изделий.* Основным техническим средством формовки служит электрический гончарный станок, имеющий регулируемую скорость вращения. В режиме быстрого вращения ведется формовка способом вытягивания. Прием формовки вытягиванием на «быстром» ножном круге был наиболее распространенным в XVII — первой половине XX века [1, с. 45–52]. Еще в начале 1960-х гг. для формовки применяли ножной и ручной станки [11].

В некоторых мастерских используют прием, сочетающий ручную формовку и подработку на электрическом круге. Сначала в режиме медленного вращения из глиняных жгутов-колец формируется тулово сосуда, круг на этой стадии играет роль поворотной подставки. Затем в режиме быстрого вращения производится моделирование контура стенок, обработка поверхности, «доводка» формы. Ручная формовка из жгутов-колец была основным приемом изготовления глиняных емкостей в древнем гончарстве Японии периода Дзэмон [15]. Сходный прием формовки из глиняных жгутов под названием *тэ-дзукуру* практиковался мастерами керамики в XIX веке [1, с. 53–54].

В отдельных случаях (например, в мастерской Симáда) отмечено использование архаичного инерционного варианта круга, приводимого в движение ручной ременной передачей. Гончар работает за таким кругом вместе с помощником, который и обеспечивает вращение устройства. Круг используется для изготовления крупных, высоких емкостей, стенки которых поднимают постепенно, по мере подсушивания нижележащих участков. Известны данные об использовании в XVIII—XIX вв. японскими гончарами круга с ременной передачей, приводимого в движение помощником [3, р. 323].

В процессе формовки на круге используются различные подсобные приспособления и инструменты. К ним относится, например, прямоугольная деревянная подставка, которая устанавливается на круг перед началом формовки. Глиняное изделие находится на подставке во время формовки и последующей подсушки. Орудиями гончара служат также деревянные и металлические лекала, скребки, лопатки, шпатели, губки или ветошь для впитывания лишней влаги. Весь этот рабочий инструментарий издавна используется в японском гончарстве [1, с. 52; 3, р. 323].

Помимо формовки на круге, гончары практикуют и другие способы изготовления глиняных изделий. Маленькие сосуды простой формы выдав-

ливаются из одного комка гончарной глины. Плоские прямоугольные тарелки, блюда изготавливаются способом раскатывания пласта глины и последующего ручного моделирования. Иногда для изготовления изделий используют специальные формы, в которых глиняная масса прессуется и приобретает заданные очертания. Все эти приемы являются достаточно архаичными [1, с. 52–53].

**Сушка.** Сушка сформованных изделий производится на специальных стеллажах сначала в помещении или под навесом на открытом воздухе. На заключительном этапе изделия высушиваются под солнцем. Продолжительность сушки зависит от влажности воздушной среды. Особого внимания требует сушка плоских форм, которые наиболее подвержены риску деформации в результате усадки.

**Глазурование.** Для японского гончарства характерно широкое применение технологии искусственных глазурей, которая начала развиваться в XII–XIII веке [1, с. 6–10, 65–70; 4, р. 224–227]. По нашим данным, мастера предпочитают самостоятельно готовить составы глазурной массы, а не покупать уже готовые «коммерческие» смеси. Для приготовления глазурей используется глинистое сырье и специальные минеральные и органические добавки. Рецептура глазурей, по словам мастеров, часто является их технологическим секретом и передается из поколения в поколение. Типичной практикой гончаров Симанэ является введение в состав глазури органической добавки *варабай* — смеси пепла и карбонизированных частиц рисовой соломы. Этот технологический прием достаточно давно известен в японском гончарстве [1, с. 65; 3, р. 318–319]. Глазурь наносится на изделия окунанием их в емкость с жидким раствором и обливанием при помощи бамбукового черпака на длинной ручке. Такими же были способы глазурирования и подсобный инвентарь в прошлые века [1, с. 66–67; 3, р. 324].

**Обжиг.** В гончарном производстве Симанэ практикуется двухэтапный обжиг керамических изделий, что непосредственно связано с технологией глазурирования. Первый обжиг проводится после полного высыхания сформованных изделий, до нанесения глазури при температуре 700–800°C. Эта операция осуществляется в современных газовых печах, которыми обеспечена каждая мастерская. После первого обжига на изделия наносятся глазурные покрытия. После их высыхания проводится основной обжиг при температурах 1200–1250°C, иногда 1300°C. Для этого обжига предпочитают ис-



Рис. 1. Печь нобори-гама (мастерская Хино Кэйсуке)

пользовать традиционную склоновую многокамерную печь *нобори-гама*. Обжиг в *нобори-гама* всегда был самым трудоемким и технологически сложным этапом производства гончарной продукции [1, с. 55–64; 3; 11; 13].

Печь, находящаяся на территории усадьбы мастерской, эксплуатируется, как правило, только ее владельцем. В некоторых случаях *нобори-гама* является коллективной собственностью, и в ней обжигают свою продукцию гончары нескольких мастерских. Ныне функционирующие печи построены в разное время: в мастерской «*Рокудзан-гама*» — 200 лет назад, в мастерской семьи Симада — в 1936 году. В мастерской, принадлежащей Хино Кэйсуке, есть *нобори-гама*, которой 130 лет. Данный тип печей может служить до 300 лет.

Все обследованные *нобори-гама* построены из обожженного кирпича, имеют сверху обмазку глиной, смешанной с соломой (рис. 1). Длина печного тоннеля, имеющего 4–6 камер, составляет 10–15 метров. Уклон поверхности, на которой расположена печь, — до 30 градусов. В нижней части печи находится топка, а верхней — дымовая труба. Боковые стены камер имеют проемы, через которые загружается обжигаемая продукция. Через эти проемы во время обжига внутрь камер подбрасывается топливо. Используется только один вид топлива, традиционный, — сосновые дрова. Собственно обжиг продолжается 30–36 часов, затем печь остывает в течение 2–4 суток. Полный цикл обжига — от загрузки до выгрузки изделий — может длиться до одной недели. В работе с печью участвуют несколько человек. Обжиг гончарной продукции в *нобори-гама* проводится 2–5 раз в год, по мере накопления необходимого объема изделий для загрузки камер.

По словам гончаров Симанэ, обжиг в *нобори-гама* на сосновых дровах имеет большие преимуще-



Рис. 2. Керамический сосуд стиля ивами-яки (мастерская Симада)



Рис. 3. Ваза и чаша работы Каваи Кандзиро (хранятся в мастерской Морияма Масао)



Рис. 4. Чайная чашка в стиле хаги работы Нагаока Кукио

щества перед обжигом в газовых печах, поскольку позволяет добиваться уникальных цветовых эффектов в глазурных покрытиях. При таком обжиге невозможно получить два совершенно одинаковых изделия, каждое из них имеет неповторимый облик. Газовые же печи, напротив, рассчитаны на универсальный результат, изделия получаются «обезличенными».

## ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И АССОРТИМЕНТ КЕРАМИКИ

**В** профессиональной деятельности мастеров керамики Симанэ есть некоторые общие черты, определяющие своеобразие гончарной продукции данного района. Вместе с тем каждая мастерская имеет свой творческий почерк, свои технологические секреты и эстетические ориентиры.

Керамические изделия, изготовленные в мастерских Симанэ, часто именуют *ивами-яки*, что означает «керамические изделия Ивामी» по названию одной из областей, где сложился определенный стиль декоративного оформления. Его основная особенность — использование глазурных покрытий с оригинальными колористическими эффектами. В частности, популярны многослойные глазури, сочетания разных цветов и оттенков. Своеобразной фирменной меткой *ивами-яки* являются брызги, пятна и разводы глазури, контрастирующей по цвету с основным фоном. Обычно так оформляют керамические емкости крупного размера, цветочные вазы, декоративные тарелки (рис. 2). Колористическая гамма глазурей *ивами-яки* характеризуется богатой палитрой синих и зеленых тонов в сочетании с песочными, бежевыми, коричневыми цветами. Интересно отметить, что уроженец Симанэ знаменитый гончар Каваи Кандзиро (1890—1966) часто использовал в своем творчестве идею многоцветного глазурного декора, насытив его контрастными яркими красками. Несколько работ Кандзиро хранятся в мастерской его ученика Морияма Масао (рис. 3).

Керамические изделия *ивами-яки* достаточно разнообразны по своим формам и назначению. Основной объем продукции мастерских составляет посуда для сервировки стола и предметы среднего дизайна. В ассортименте практически каждой мастерской преобладают изделия, выполненные в японских традициях. Таковы разнообразные плоские тарелки и блюда прямоугольных очертаний с приподнятыми краями, а также в виде древесного листа, рыбы. Это одни из старейших и широко распространенных видов японской столовой посуды [1, с. 28—36]. В не-

которых мастерских изготавливают крупные, вместительные емкости высотой до 1 м и более, по форме и размеру повторяющие керамические сосуды *хандо*, когда-то широко использовавшиеся для различных хозяйственных нужд. Сегодня эти изделия декорируются полихромными глазурями, что делает их эффектным элементом интерьера или внешней среды. Интересным видом гончарной продукции являются декоративные настольные и настенные тарелки дисковидной формы, напоминающие старинные лаковые тарелки-блюда [1, с. 178]. Круглая плоская поверхность служит прекрасным фоном для композиций в духе традиционных живописных сюжетов.

Керамика европейского типа, которую также производят в гончарных мастерских, представлена в основном кофейными и чайными чашками с ручками. Эту форму для массового производства японские гончары освоили достаточно поздно, в 1940–1950-х гг., когда кофе активно вошел в культуру питания. Мастер Фукума Седзи рассказал, что в юности ему довелось встречаться с замечательным английским художником-керамистом и деятелем культуры Бернардом Личем (1887–1979) во время его пребывания в Симанэ. Именно Б. Лич учил местных мастеров как правильно делать непривычные для японцев чашки с ручками. Воспоминания об этих страницах жизни Б. Лич оставил в одной из своих книг [10].

Некоторые гончарные мастерские в Симанэ были основаны переселенцами из других районов Японии, где сложились свои стилистические традиции. Их потомки и сегодня сохраняют определенную творческую самобытность. Так, предки нынешнего владельца мастерской «*Цубáки-гáма*» (*цубáки* — в переводе с японского «камелия») Арай Коити прибыли в г. Гоцу из Киото, который уже в XVII в. был известным центром гончарного искусства. Цветочный декор — одна из характерных особенностей керамики, производимой в мастерских Киото [1, с. 91–92, 122–124]. Изображение цветка камелии в различных вариантах является отличительной чертой многих изделий мастерской «*Цубáки-гáма*».

На фоне доминирующего стиля керамики *ивáми-яки* выделяется творчество Нагаока Кукио, являющегося потомственным мастером посуды для чайной церемонии в стиле *ха́ги*. Этот стиль сформировался в XVI в. в районе современной префектуры Ямагути под влиянием корейского гончарства [2]. Стиль *ха́ги* не использует цветных глазурей и других ярких внешних эффектов. Керамические чашки, чайницы, вазы для цветов интересны своими простыми, но изящными формами, естественными теплыми оттенками обожженной глины, грубоватой поверхностью с выступающими на ней зерна кварца.



Рис. 5. Декоративная тарелка «Сосна» (мастерская Симада)

## КЕРАМИКА В ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

**В** процессе общения с гончарами Симанэ автор интересовался, насколько востребованы керамические изделия в повседневной жизни современных японцев, и кто является основными потребителями продукции мастерских. Каждая мастерская имеет свой круг клиентов, которые делают заказы на изготовление определенных изделий в соответствии со своими вкусами и потребностями. Клиентами являются частные лица, предприятия общественного питания, студии чайной церемонии и икебаны, административные учреждения. Продукция отдельных мастерских и артелей (например артели «*Сюссай-гама*») хорошо известна и за пределами Симанэ.

Категории продукции, пользующиеся наибольшим спросом, — посуда для сервировки стола и предметы средового дизайна. Сегодня обязательным элементом кафе и ресторанов национальной кухни является керамическая посуда традиционных форм и декора. В домашнем быту принято полностью сервировать стол такой посудой по случаю праздника или приема гостей. Художественная керамика используется в дизайне интерьеров и внешней среды. Снаружи около входа и в вестибюлях ресторанов, магазинов, учреждений часто можно увидеть крупные, высокие емкости, декорированные цветными глазурями. Мастер Симада из г. Гоцу отметил, что такие сосуды сейчас нередко можно увидеть в оформлении дворовой территории в частном домовладении. Эксклюзивные керамические изделия — наборы для чайной церемонии, цветочные вазы, декоратив-

ные тарелки — часто заказывают для подарков. В целом, сегодня керамические изделия являются уже не столько утилитарными предметами, сколько оригинальным, часто отнюдь не дешевым, атрибутом хорошего вкуса, высокой культуры.

Ремесленное гончарство в Японии представляет собой сочетание традиционных и современных черт. Новации в производственном цикле гончарства связаны, прежде всего, с его техническим уровнем. Использование электрических гончарных станков и современных обжигательных печей дает возможность ускорить и упростить определенные этапы производства, но практически не затрагивает традиционной технологии, которая лежит в основе стилистической специфики японской керамики. Многие технологические приемы и даже гончарный инструментарий остались неизменными с прошлых времен. В настоящее время, когда эстетический аспект керамического изделия часто важнее, чем его функциональность, особое значение имеет умение изготавливать нестандартную, индивидуальную продукцию. Маленькие коллективы с накопленными поколениями технологическим опытом и художественно-эстетическими принципами вполне успешно справляются с этой задачей.

В пропаганде и поддержке традиционного гончарства большую роль играют различные программы на государственном уровне, в том числе целевое финансирование и предоставление госзаказов. Много внимания уделяется различным культурно-образовательным проектам, ориентированным на самую широкую аудиторию и, в частности, на молодежь. Эти меры являются частью государственной политики Японии по сохранению национальной культуры.

#### Список источников

1. Ксенофонтова Р.А. Японское традиционное гончарство XIX — первой половины XX в. Москва, 1980. 191 с.
2. Мазурик В.П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (*тянью*) // Вещь в японской культуре. Москва, 2003. С. 137–168.
3. Cort L.A. Shigaraki, Potters' Valley. New York, 1980. 423 p.
4. Cort L.A. Seto and Mino Ceramics. Washington, D.C., 1992. 254 p.
5. Егорова А.А. Марки и надписи на японской керамике эпохи Эдо // Кюнеровский сборник: материалы восточноазиатских и юго-восточноазиатских исследований: этнография, фольклор, искусство, история, археология, музееведение, 2011–2012. Вып. 7. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2013. С. 58–68.
6. Егорова А.А. Керамика «раку»: японская традиция в интерпретации западных мастеров XX века // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 136–141.
7. Шишкина Г.Б. Художественные музеи Японии // Россия — Япония: на путях взаимопонимания культур. Москва, 2009. С. 105–119.
8. Николаева Н.С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. Москва, 1996. 400 с.
9. Leach V.H. A Potter in Japan, 1952–1954. Chicago, 2015. 300 p.
10. Leach V.H. Beyond East and West: Memoirs, Portraits, and Essays. New York, 1978. 320 p.
11. Marsh T. The Folk Potters of Mashiko // Ceramics Monthly. 1962. Vol. 10, no. 8. P. 12–15.
12. Munsterberg H. Contemporary Japanese ceramics // Ceramics Monthly. 1965. Vol. 13, no. 1. P. 18–21.
13. Barth C. Bizen // Ceramics Monthly. 1975. Vol. 23, no. 10. P. 27–29.
14. Егорова А.А. Керамика Миягава Кодзан (1842–1916): поиск художественной идентичности в эпоху культурных перемен // Вестник СПбГУКИ. 2014. № 1. С. 153–158.
15. Harris M. Jomon Pottery in Ancient Japan // Pottery in the making. World ceramic traditions. London, 1997. P. 20–25.

---

---

## THE TRADITIONS OF THE PAST IN THE CONTEMPORARY POTTERY OF JAPAN

IRINA S. ZHUSHCHIKHOVSKAYA

Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Peoples of the Far-East, 89, Pushkinskaya St., Moscow, Vladivostok, 690950, Russia  
E-mail: irina1zh@mail.ru

**Abstract.** *The article presents the data on the contemporary Japanese art of pottery, collected by the author in June 2015. The study area is Shimane Prefecture on the West coast of the island of Honshu. The study objects are pot-*

*tery workshops and their production. The article considers the aspects of social organization, technical level and technological cycle of pottery, the stylistic features of ceramics production, and its role in daily life. The author discovers that there are many conservative traits, remaining in the organizational field of pottery and its technological processes, which were typical for the ceramics industry of Japan in the 19th — first half of the 20th century. The technical and technological methods and principles of ceramics production, developed over the centuries, determine its external features and artistic originality. The usage of modern technical equipment for pottery molding and firing does not change the pottery's general trend of keeping the traditions. The pottery production of Shimane is mostly represented by iwami-yaki style. Its main distinc-*

tive feature is its specific decoration with colorful glazes. At the same time, there are some other styles in Shimane — for instance, *hagi* style. The pottery workshops offer both traditional forms and products of the European type. Currently, the most popular categories of ceramic production are tableware, including those for the tea ceremony, as well as interior and exterior design objects.

**Key words:** pottery, production organization, technological cycle, continuity of generations, artistic style, daily life.

**Citation:** Zhushchikhovskaya I.S. The Traditions of the Past in the Contemporary Pottery of Japan, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 232–239.

### References

1. Ksenofontova R.A. *Yaponskoe traditsionnoe goncharstvo XIX — pervoi poloviny XX v.* [The Japanese Traditional Pottery of the 19th — First Half of the 20th Century]. Moscow, 1980, 191 p.
2. Mazurik V.P. Chainaya chashka i ee funktsii v yaponskom chainom deistve (tyanóyu) [Tea Cup and its Functions in the Japanese Tea Ceremony], *Veshch' v yaponskoi kul'ture* [Thing in the Japanese Culture]. Moscow, 2003, pp. 137–168.
3. Cort L.A. *Shigaraki, Potters' Valley*. New York, 1980, 423 p.
4. Cort L.A. *Seto and Mino Ceramics*. Washington, D.C., 1992, 254 p.
5. Egorova A.A. Marki i nadpisi na yaponskoi keramike epokhi Edo [Marks and Inscriptions on the Japanese Ceramics of the Edo Period], *Kyunerovskii sbornik: materialy vostochnoaziatskikh i yugo-vostochnoaziatskikh issledovaniy: etnografiya, fol'klor, iskusstvo, istoriya, arkheologiya, muzevedenie, 2011–2012. Vyp. 7* [The Kyuner Collection: the Materials of the East Asian and Southeast Asian Studies: Ethnography, Folklore, Art, History, Archaeology, Museums, 2011–2012. Issue 7]. St. Petersburg, MAE RAN Publ., 2013, pp. 58–68.
6. Egorova A.A. Keramika “raku”: yaponskaya traditsiya v interpretatsii zapadnykh masterov XX veka [The “Raku” Ceramics: Japanese Tradition in Western Interpretations of the 20th Century], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 6, pp. 136–141.
7. Shishkina G.B. Khudozhestvennye muzei Yaponii [Art Museums of Japan], *Rossiya — Yaponiya: na putyakh vzaimoponimaniya kul'tur* [Russia — Japan: on the Ways of Cultural Understanding]. Moscow, 2009, pp. 105–119.
8. Nikolaeva N.S. *Yaponiya — Evropa. Dialog v iskusstve. Seredina XVI — nachalo XX veka* [Japan — Europe. The Dialogue in Art. The Middle of the 16th — Beginning of the 20th Century]. Moscow, 1996, 400 p.
9. Leach B.H. *A Potter in Japan, 1952–1954*. Chicago, 2015, 300 p.
10. Leach B.H. *Beyond East and West: Memoirs, Portraits, and Essays*. New York, 1978, 320 p.
11. Marsh T. The Folk Potters of Mashiko, *Ceramics Monthly*, 1962, vol. 10, no. 8, pp. 12–15.
12. Munsterberg H. Contemporary Japanese ceramics, *Ceramics Monthly*, 1965, vol. 13, no. 1, pp. 18–21.
13. Barth S. Bizen, *Ceramics Monthly*, 1975, vol. 23, no. 10, pp. 27–29.
14. Egorova A.A. Keramika Miyagava Kodzan (1842–1916): poisk khudozhestvennoi identichnosti v epokhu kul'turnykh peremen [Ceramics of Miyagawa Kodzan (1842–1916): the Search of Artistic Identity in the Cultural Changes Epoch], *Vestnik SPbGUKI* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts], 2014, no. 1, pp. 153–158.
15. Harris M. Jomon Pottery in Ancient Japan, *Pottery in the making. World ceramic traditions*. London, 1997, pp. 20–25.

### ПО ТЕМЕ СТАТЬИ



**Друзья В.А. Искусство Японии. Путеводитель по постоянной экспозиции. Москва: Изд-во Государственного музея Востока, 2011. 240 с.**

В книге рассказывается об экспонатах, составляющих постоянную экспозицию залов Японии в Государственном музее Востока. Экспозиция представляет основные направления декоративно-прикладного и изобразительного искусства Японии во временных рамках XII – начала XX века. В частности, разнообразна и интересна по содержанию коллекция японской керамики и фарфора. В ней представлены изделия традиционных гончарных центров и известных мастеров прошлого. Среди других направлений – художественная деревообработка, ткачество, лаковые изделия, гравюра и др. Книга прекрасно иллюстрирована.

Е.М. КУЗЮРИНА

# АРХИТЕКТУРА НАРОДНОЙ ПОЛЬШИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ ИДЕЙ

---

---

**Евгения Михайловна Кузюрина,**

Сыктывкарский государственный университет  
им. П. Сорокина,  
кафедра культурологии и педагогической антропологии,  
аспирант  
Октябрьский просп., д. 55,  
Сыктывкар, Республика Коми, 167001, Россия

E-mail: evgeniya.kuzurina@gmail.com

---

---

**Реферат.** В статье предлагается концепция архитектуры как способа презентации политических идей посредством эстетических категорий на основе анализа социалистических сооружений: Дворца культуры и науки в Варшаве и Новой Гуты. Предмет исследования настоящей статьи — функции архитектуры в презентации идеологии политического режима Народной Польши.

Вопрос политизированности искусства, в том числе архитектуры, остается актуальным и на современном этапе, когда проблема политического манипулирования по-прежнему широко распространена в обществе. Среда, организуемая архитектурой, также постоянно воздействует на эмоции, сознание и поведение человека. Становится возможной передача заранее программируемой информации через архитектурные сооружения.

Предмет исследования указывает на необходимость междисциплинарного подхода. Методологическую основу исследования планируется выстроить, опираясь на сравнительный, проблемно-хронологический, семиотический методы, искусствоведческий и системный анализ.

Архитектура Народной Польши в статье представлена в виде особого социально-политического пространства, которое незамедлительно перекодировается в зависимости от смены режима. Это выражается в переименовании улиц и площадей, в замене мировых героев национальными и пр. С установлением коммунистического режима в Польше в культуру был внедрен принцип социалистического ре-

лизма, искусство было подчинено потребностям идеологии и политики. Подробно исследуется роль архитектурного строительства Народной Польши в изменении структуры общества. Затронуты также вопросы отношения к наследию эпохи социалистического реализма в современной Польше, которое оценивается неоднозначно.

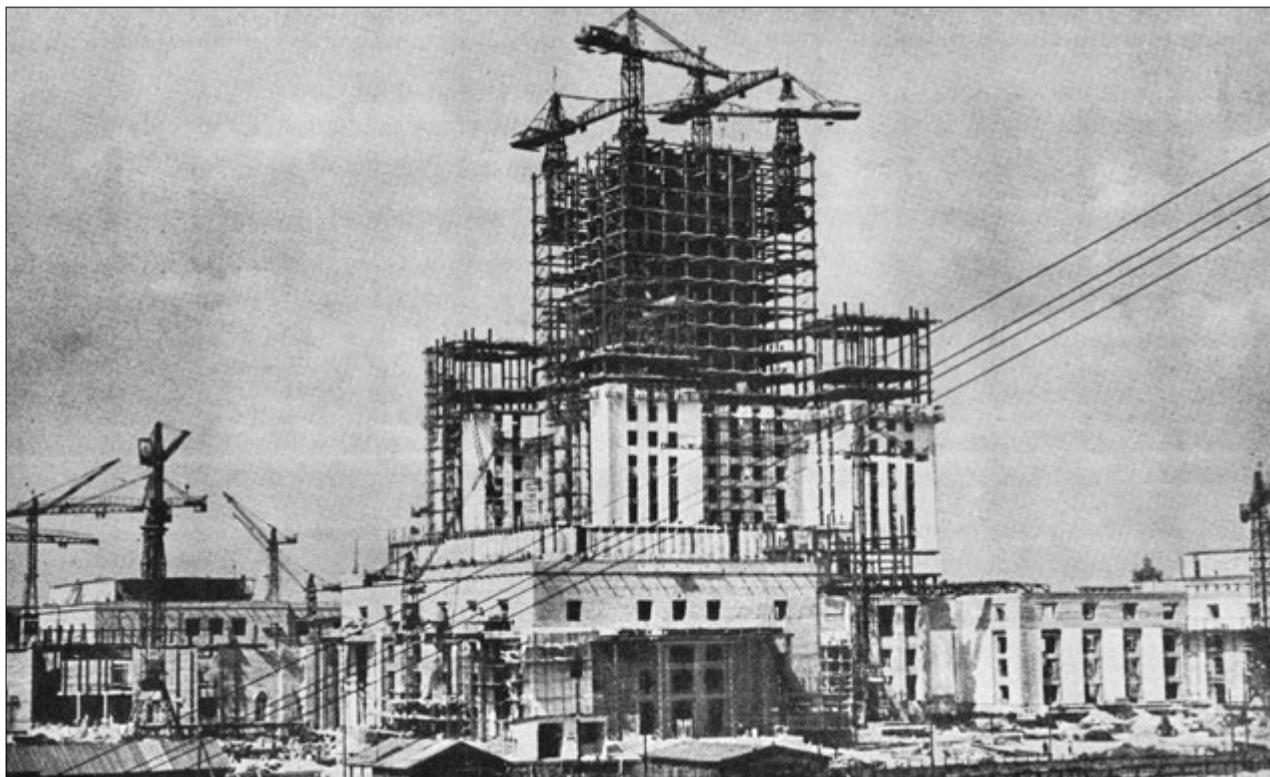
В заключение делается вывод, что архитектура отражает историко-культурологический контекст, является интерпретацией политического и социального процессов в пространстве.

**Ключевые слова:** эстетика, политика, политическая эстетика, архитектура, Новая Гута, Дворец культуры и науки, социалистический реализм.

**Для цитирования:** Кузюрина Е.М. Архитектура Народной Польши как отражение политических идей // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 240—246.

**Т**ермин «политическая эстетика» может быть полезным при изучении использования эстетических параметров в политических целях. В частности, как разновидность политической эстетики может быть интерпретирован социалистический реализм.

Архитектура представляет собой особое социально-политическое пространство, которое не в меньшей мере, чем другие виды искусства зависит от идеологических установок. Ряд признаков архитектуры позволяет рассматривать этот вид искусства с точки зрения политической эстетики, как способа репрезентации политических идей посредством эстетических категорий. Архитектура обладает способностью организовывать пространство для определенной социально значимой цели. Отсюда возможность передачи заранее программируемой информации через архитектурные сооружения. Данная информация важна для формирования психологических установок и воспитания личности. Архитектура, что важно для политической эстетики,



Строительство Дворца культуры и науки

обладает двоякой ценностью — материально-практической и информационно-эстетической [1, с. 6].

Как отмечает искусствовед А.В. Иконников, архитектура стала одним из важнейших средств утверждения идеологий. Например, В.И. Ленин называл архитектуру «монументальной пропагандой» [2]. В ней опредмечиваются мировоззрение общества, его этические принципы и эстетические идеалы. Среда, организованная архитектурой, всегда ненавязчиво, но постоянно воздействует на эмоции, сознание и поведение человека. Эстетическое, таким образом, выступает как некая «надстройка», а создание эстетических ценностей — необходимая часть общественного назначения архитектуры [1, с. 7].

Наиболее яркий образ коммунистического периода в Польше создают два совершенно разных по своему функциональному назначению объекта. Это Дворец культуры и науки в Варшаве и Новая Гута, район, построенный недалеко от Кракова. Подобная архитектура направлена, по определению Р. Смита и В. Бани, на содействие социальным переменам и поддержание определенного образа мышления [3, с. 75].

Относительно целей строительства Новой Гуты, которое началось в 1949 г., существует несколько точек зрения. Одни исследователи в первую очередь говорят о стремлении новой власти искусственно изменить социальную структуру Кракова: разбавить

буржуазный и католический регион представителями рабочего класса, ограничив влияние краковской интеллигенции [4]. Для этих целей будущих рабочих специально переселяли из деревень. Предполагалось, что город со временем сможет поглотить древнюю польскую столицу [5]. Новая Гута была первым социалистическим городом в Польше, в котором к тому же не было костела.

Архитектурное строительство Новой Гуты может быть рассмотрено с точки зрения градостроительной концепции «социалистического города», которая по мнению искусствоведа С.О. Хан-Магомедова была наиболее полно изложена в 1929—1930 гг. в теоретических работах экономиста Л. Сабсовича. Основа социалистического расселения заключалась в создании ограниченных по размерам компактных поселений при крупных промышленных предприятиях и совхозах. Соцгорода должны были отличаться от капиталистических городов по своим размерам, принципам культурно-бытового обслуживания, организации быта их жителей [6]. По сути, идеи концепции «соцгорода» заключались в создании как материальной базы для социалистической экономики, так и новых общественных отношений. Новая Гута удовлетворяет всем требованиям соцгорода: поселение вокруг металлургического комбината, возведение которого было связано с шестилетним планом строительства основ социализма в Польше (1950—1955). Основ-

ными задачами плана были послевоенное восстановление страны и ее индустриализация.

Аналогом Новой Гуты в СССР называют Комсомольск-на-Амуре. Оба города были новостройками, созданными по принципам социалистического реализма, основную массу их строителей составляла молодежь. Отсюда и название, употребляемое по отношению к ним — «города юности» [7, с. 21].

Что касается Дворца науки и культуры в Варшаве, то он возводился в качестве подарка советского народа польскому. Дворец должен был стать не только пространственным ориентиром — самым высоким зданием в городе, но и эталоном стиля [8]. Он считается «родственником» сталинских высотных зданий, строительство которых в Москве ознаменовало послевоенный триумф режима [9]. Особое значение Дворцу как атрибуту образцовой социалистической столицы придавал тот факт, что в 1955 г., после заключения Варшавского договора, столица Польши обрела номинальный статус столицы стран восточного блока.

При реализации обоих проектов в духе социалистического реализма был предложен комплексный подход. Дворец стал многофункциональной культурной точкой столицы. После окончания строительства в здании были размещены театры, выставочные и концертный залы, Музей техники, Академия наук.

При строительстве Новой Гуты одновременно велось планирование жилищного строительства, транспортной инфраструктуры, магазинов, рабочей зоны (в данном случае завода) и, конечно, центральной площади, которая стала местом проведения манифестаций и парадов. План города представляет собой «веер»: несколько главных улиц начинаются от центральной площади и расходятся в разные стороны [10]. Они получили названия в духе коммунистической идеологии: Аллея Октябрьской революции, Аллея Шестилетнего плана, Аллея Кубинской революции, Аллея Ленина (изначально — Аллея ударников труда), которая соединяла Центральную площадь и металлургический комбинат.

Управленческие здания были сосредоточены вокруг центральной площади. Городские артерии обозначали «ось комбината», связанную с работой, и «центральную ось», где была сосредоточена административная, политическая и социальная жизнь города. Две оставшиеся артерии выполняли коммуникационные функции [10].

Большое влияние на строительство оказал Союз Советских Социалистических Республик. И хотя главным архитектором Новой Гуты был поляк Т. Пташицкий, все чертежи и оборудование, по воспоминаниям Ю. Циранкевича — бывшего Председателя Совета министров Польши, предоставлялись из СССР [11, с. 5].

Дворец проектировал советский архитектор Л.В. Руднев, среди работ которого уже был Москов-

ский государственный университет им. М.В. Ломоносова на Ленинских горах. Форма здания университета должна была стать образцом для варшавской новостройки [12].

Здание представляет собой своеобразную смесь стилей: ар-деко, соцреализма и польского историзма. В 1951 г. советские архитекторы по приглашению польского руководства посетили несколько городов для изучения национальной архитектуры страны. Культуролог М. Стрельбицкая отмечает, что при строительстве Дворца были использованы архитектурные детали, схожие с аттиками Сукевичей в Кракове и городского рынка в Казимеже над Вислой, завершение (шпиль) Дворца перекликается с композицией ратуши [12]. К сожалению, в историографии не удалось найти сведений о том, идет ли речь о конкретной ратуше или просто о принципах сооружения этих зданий. Шпиль является характерным элементом сталинских высоток (его завершение — пятиконечная звезда). В украшении фасада здания были использованы монументальные скульптуры, в частности изображающие А. Мицкевича, Н. Коперника и 28 соцреалистических скульптур советских авторов: аллегии планового хозяйства, науки, искусства, спорта, металлургии [13].

Стиль застройки Новой Гуты, напротив, достаточно лаконичен. Здесь нет мозаик, витражей, мало рельефов и скульптур. Город напоминает провинциальные советские социалистические города. Проектировщики Новой Гуты использовали элементы классицизма, что было связано с желанием провести параллель с Краковом [4]. В 1951 г. завод, градообразующее предприятие, был назван именем В.И. Ленина, а поскольку коммунистический ритуал требовал возложения делегациями цветов к памятному месту, в Новой Гуте в 1973 г. был открыт и памятник В.И. Ленину. Несмотря на усилия властей, памятник стал объектом шуток и вульгарных комментариев, а в 1979 г. был взорван. С падением коммунистического режима в декабре 1989 г. памятник демонтировали [14]. В настоящее время переименован и металлургический комбинат. Теперь он носит имя известного в Польше металлурга Т. Сендзимира. Были изменены и названия улиц. Например, бывшая улица Ленина получила название Аллея Солидарности, Аллея Октябрьской революции — имя генерала В. Андерса, после войны занимавшего враждебную позицию к коммунистической власти. Еще раньше, при включении Новой Гуты в состав Кракова в 1951 г., Аллея Шестилетнего плана и Аллея Кубинской революции стали частью Аллеи Иоанна Павла II, соединяющей Краков с Центральной площадью Новой Гуты. Сама же Центральная площадь в 2004 г. получила имя бывшего Президента США Р. Рейгана, известного своей жесткой антикоммунистической позицией. Подобные изменения отразили новые политические ориентиры страны.

В настоящее время Новую Гуту считают местом «борьбы против репрессивной государственной системы» [15]. Жители «образцового города» еще в 1960 г. добивались разрешения на строительство храма, а с 1981 г. регулярно организовывали забастовки и уличные акции протеста [16]. Уже в середине 1950-х гг. стало ясно, что город был далек от заявленного «идеала». Жизненный уровень населения был низким, наблюдалась регрессия социально- и культурного развития [17].

На сегодняшний день Новая Гута, как один из районов Кракова, представляет собой многоплановый культурно-общественный объект. В начале 2000-х гг. молодые художники, реализуя в Новой Гуте различные арт-проекты, стремились превратить депрессивный район в пространство современной культуры, в узнаваемый бренд, используя положительные стороны прошлого опыта: культ труда, тесные соседские связи, коллективную деятельность. В 2004 г. был открыт театр, где первые постановки носили ностальгический характер (о местных героях, погибших в борьбе с коммунистическим режимом, о жизни комбината). Стала выходить районная газета, были открыты клуб и кинотеатр. К. Сыска, филолог, сотрудник Ягеллонского университета в Кракове, все эти начинания обозначила термином «соц-ностальгия» [15].

Что касается Дворца, его восприятие поляками оказалось неоднозначным. Польской властью он был принят с благодарностью. На первой полосе газеты «Жизнь Варшавы» («Życie Warszawy») в день открытия Дворца была помещена фотография здания с надписью: «Спасибо вам, товарищи!» Для местных жителей, по мнению польского руководства, Дворец стал символом дружбы. Выступивший на торжественном открытии Б. Берут, бывший тогда первым секретарем Польской объединенной рабочей партии, подчеркнул, что Дворец культуры — это в первую очередь «символ могучей силы пролетарского интернационализма» [Цит. по: 18].

Здание, в соответствии с планами советской власти, должно было отметить новый этап истории Польши, изменив облик ее столицы, став олицетворением общих социалистических идеалов, осуществляя преемственность с польской культурой [19].

Противники Дворца оценивали присутствие советского «подарка» в пространстве столицы как пример постколониализма и как показатель расширения советской власти за пределами СССР. В современной польской публицистике Дворец оценивается как «символ польского порабощения советской империей», как «наблюдательная вышка в центре социалистического лагеря» [20]. Ассоциативный ряд мог возникнуть в сознании благодаря размерам Дворца, высота которого вместе со шпилем составляет 230,68 метра.

Подобный символический «захват» пространства в Польше уже был, когда в 1918 г. на Саксонской площади в Варшаве был воздвигнут Александро-Невский собор. После завершения строительства собор достигал в высоту 70 м и был в то время также самым высоким зданием в Варшаве. Собор аналогично Дворцу вызывал ассоциации с российским господством над Польшей. Он был разрушен в 1918 г., после обретения Польшей независимости, а площадь переименована в честь маршала Ю. Пилсудского.

Дворец и Собор выделялись в окружающем их пространстве, изначально становились символами подчиненного положения Польши относительно российского, а позднее советского режима. В сознании польского общества сформировалось устойчивое духовное и политическое неприятие архитектурных «подарков».

Дворец на сегодняшний день остается предметом многочисленных споров. В частности, в 2009 г. на следующий день после празднования двадцатой годовщины падения Берлинской стены Р. Сикорский, будучи главой Министерства иностранных дел Польши, высказался за разрушение Дворца как символа коммунизма, на месте которого было предложено разбить парк [20].

Но если сегодня многие представители политической элиты Польши являются противниками сохранения Дворца, то обычные варшавяне, особенно молодежь, демонстрируют положительное к нему отношение. Общественные опросы показывают, что образ столицы даже у противников здания неразрывно ассоциируется с Дворцом. Все чаще характерный силуэт здания используется как метонимия города [21].

Символично, что именно в здании Дворца культуры и науки в 1967 г. выступали «The Rolling Stones» — это было первое шоу за «железным занавесом» рок-группы из капиталистической страны. Позднее, в начале 1990-х гг. из вестибюля Дворца убрали скульптуру польского и советского строителей. С книги, которую держала в руках статуя на фасаде, убрали имя И.В. Сталина. В эти же годы предполагалось снести здание или переоборудовать его под музей. В итоге победил проект, предусматривающий постройку новых небоскребов вокруг Дворца культуры, чтобы уменьшить степень его доминирования в общей панораме столицы.

В 1990 г. в Польше состоялось несколько дискуссий историков, архитекторов и реставраторов по поводу признания за зданием Дворца культуры и науки статуса памятника истории старины. В 2007 г. Дворец был включен в реестр памятников культуры Польши. Новая Гута, как один из наиболее ярких примеров архитектуры соцреализма в Польше, также была включена в реестр памятников архитектуры.

\* \* \*

Установление коммунистического режима в Польше отразилось на культуре. Главные изменения были связаны с внедрением принципа социалистического реализма и подчинением искусства потребностям идеологии и политики. Соцреализм составлял сущность политической эстетики Народной Польши в исследуемый период, будучи одновременно способом как организации, так и трансляции политических идей посредством искусства.

В коммунистической Польше политическая эстетика начала испытывать сильное советское влияние. Поляки просто приняли, насколько смогли, и термин, и свойственный социалистическому реализму способ отражения реальности. Исторический контекст и общественные настроения не позволили, однако, полностью отказаться от собственных культурных традиций.

Самыми известными сооружениями этой эпохи стали Дворец культуры и науки в Варшаве и Новая Гута. Назначение, стиль и масштаб новых сооружений свидетельствовали о значительных переменах в стране и обществе. Главной особенностью архитектуры соцреализма была монументальность, которая оказывала подавляющее воздействие на человека.

Архитектурное строительство стало и способом постепенного изменения структуры общества. Новая Гута задумывалась как образцовый социалистический город с идеей доминирования рабочего класса, который должен был стать основой нового общества. Дворец культуры и науки стал не столько символом польской политической элиты, сколько означал развитие по советскому образцу под контролем СССР. Прочная связь с Советским Союзом подчеркивала подчиненное и зависимое положение Народной Польши. В архитектуре как Польши, так и иных социалистических стран прослеживалась тенденция к идеологической и культурной унификации с выраженным влиянием СССР. Здания в стиле сталинских высоток были в описываемый период построены не только в Варшаве, но и в Риге (Академия наук Латвии, 1952–1958 гг.), в Бухаресте (полиграфический комбинат «Дом «Скынтей»», затем – «Дом свободной прессы», 1952–1956 гг.).

Архитектурные сооружения соответствовали идеологической формуле: социалистическое по содержанию и национальное по форме. В честь советских лидеров устанавливались памятники, давались названия объектам, которые, однако, не сохранялись при новой смене режима.

Наследие эпохи социалистического реализма в современной Польше оценивается неоднозначно. Наряду с негативными оценками, наблюдается тенденция их сохранения в качестве свидетельств данного периода. Однако споры вокруг социалистической архитектуры, напротив, побуждают интерес к прошлому.

### Список источников

1. *Иконников А.В.* Функция, форма, образ в архитектуре. Москва : Стройиздат, 1986. 286 с.
2. *Луначарский А.В.* Воспоминания и впечатления. Ленин о монументальной пропаганде, 1933 [Электронный ресурс]. URL: <http://leninism.su/memory/4163-vospominaniya-i-vpechatleniya.html?showall=&start=19> (дата обращения: 16.02.2017).
3. *Смит Р.В., Бани В.* Теория символического интеракционизма и архитектура // Социологические исследования. 2010. № 9. С. 71–79.
4. *Веселовская В.* «Nowa Huta» в Кракове – (не)забытое прошлое, или Почему популярный среди туристов из ЕС район не посещают жители стран бывшего СССР. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/puteshestviya/nowa-huta-v-krakove-nezabytoe-proshloe> (дата обращения: 02.12.2016).
5. *Cegła E.* Socrealizm Nowej Huty widzianyz «trabanta». 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://krakow.nazemiasto.pl/artukul/galeria/socrealizm-nowej-huty-widziany-z-trabanta,1944421,t,id.html> (дата обращения: 02.02.2017). Польск. яз.
6. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. Кн. 2: Социальные проблемы. Москва : Стройиздат, 2001. 712 с. URL: [http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan\\_archi/khan\\_archi\\_2\\_037.html](http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_037.html) (дата обращения: 10.10.2016).
7. *Павлович В.* Строители Новой Гуты // Смена. 1953. № 14. С. 21–22. URL: [http://smena-online.ru/sites/default/files/14\\_-\\_1953.pdf](http://smena-online.ru/sites/default/files/14_-_1953.pdf) (дата обращения: 10.10.2016).
8. *Иконников А.В.* Архитектура XX века : Утопии и реальность. Т. 1. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 669 с.
9. История «сталинских» высоток и ее продолжение. Фото. Ч. 1. 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.archdesignfoto.com/istoriya-stalinskix-vysotok-i-ee-prodolzhenie-foto-chast-1.html> (дата обращения: 6.02.2017).
10. *Стрельбицкая М.* Варшава. Шестилетний план реконструкции 1950–1955 гг. // Советская архитектура. URL: <http://www.sovarch.ru/104/> (дата обращения: 02.02.2017).
11. *Циранкевич Ю.* Польша на путях к социализму // Огонек. 1950. № 39. С. 4–5.
12. *Стрельбицкая М.В.* Дворец Культуры и Науки в Варшаве (Pałac Kultury i Nauki) [Электронный ресурс] // Советская архитектура. Объекты. URL: <http://www.sovarch.ru/catalog/object/234/?photo=5> (дата обращения: 25.11.2016).
13. Архитектура и политика. [Интервью с доктором политических наук, профессором М.Ю. Урновым] [Электронный ресурс] // Полит.ру : информационно-аналитический канал. 2010. URL: <http://polit.ru/article/2010/08/24/architecture/1347867610000/> (дата обращения: 02.02.2017).
14. *Łaszkiwicz M.* O Nowej Hucie słów kilka. Powstanie i rozwój dzielnicy. 2011 [Электронный ресурс]. URL:

- <http://www.konflikty.pl/historia/czasy-najnowsze/nowej-hucie-slow-kilka-powstanie-i-rozwoj-dzielnicy/> (дата обращения: 24.10.2016). Польск. яз.
15. Сыска К. Культура, ностальгия, интеллигенция: польский опыт [Электронный ресурс] // Интелрос — интеллектуальная Россия: Международный журнал исследования культуры. 2015. № 4. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n4—2015/28090-kultura-nostalgiya-intelligenciya-polskiy-opyt.html> (дата обращения: 22.11.2016).
  16. Nowa Huta — dzieło polskiego socrealizmu. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1154281,Nowa-Huta-%E2%80%93-dzieło-polskiego-socrealizmu> (дата обращения: 24.10.2016). Польск. яз.
  17. Leszkowicz T. Nowa Huta: historia, mit, rzeczywistość, 2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://histmag.org/Nowa-Huta-historia-mit-rzeczywistosc-9629> (дата обращения: 24.10.2016). Польск. яз.
  18. Budowa Pałacu Kultury i Nauki ruszyła 60 lat temu [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rp.pl/artykul/869047-Budowa-Palacu-Kultury-i-Nauki-ruszyła-60-lat-temu.html#ap-2> (дата обращения: 06.01.2017). Польск. яз.
  19. Рудченко О. Дворец культуры и науки в Варшаве. 2001 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.projectclassica.ru/v\\_o/02\\_2001/02\\_o\\_08.htm](http://www.projectclassica.ru/v_o/02_2001/02_o_08.htm) (дата обращения: 19.02.2017).
  20. Kiejar A. Ann Applebaum: PKiN to symbol stalinizmu. 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.politykawarszawska.pl/a/254> (дата обращения: 17.09.2016). Польск. яз.
  21. Нендза-Щикониовска К.С. Восприятие архитектурных решений первых послевоенных лет в современном польском сознании [Электронный ресурс] // Молодежь и наука : сборник материалов IX Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярск. Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2013. URL: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/11006> (дата обращения: 17.09.2016).

## ARCHITECTURE OF THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC AS A REFLECTION OF POLITICAL IDEAS

EVGENIA M. KUZURINA

Pitirim Sorokin Syktyvkar State University, 55, Oktyabrsky Av., Syktyvkar, Komi Republic, 167001, Russia  
E-mail: [evgeniya.kuzurina@gmail.com](mailto:evgeniya.kuzurina@gmail.com)

**Abstract.** *The article proposes to consider the conception of architecture as a way of presentation of political ideas through aesthetic categories, basing on the analysis of the socialist constructions: the Palace of Culture and Science in Warsaw and Nowa Huta (Kraków region). This article explores the functions of architecture in the presentation of the political ideology of the Polish People's Republic.*

*The issue of political engagement of art, including architecture, remains relevant at the present stage, when the problem of political manipulation is still widespread in society. The environment, organized by the architecture, is also constantly affects the emotions, the mind and human behavior. It is possible to transfer pre-programmed information through architectural structures.*

*The subject of the research demands the interdisciplinary approach. The methodological foundation of the research is going to base on the comparative, problem-chronological, semiotic methods, art and system analysis.*

*The article presents the architecture of the Polish People's Republic as a special socio-political space, easily re-encoded*

*according to the regime change. This can be noticed in the renaming of streets and squares, replacing the world's heroes by the national ones, etc. With the establishment of the communist regime in Poland, the principle of socialist realism was introduced into the culture; the art was subordinated to the needs of ideology and politics. The author explores the role of the architectural construction of the Polish People's Republic in the changes in the structure of society. The special attention is focused on the relation of the modern Polish society to the heritage of the communist era.*

*The author concludes that the architecture is a visual interpretation of the political reformations in the country and the most long-term symbol of the communist era political aesthetics.*

**Key words:** aesthetics, politics, political aesthetics, socialist realism, architecture, Nowa Huta, the Palace of Culture and Science, socialist realism.

**Citation:** Kuzyurina E.M. Architecture of the Polish People's Republic as a Reflection of Political Ideas, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 240–246.

### References

1. Ikonnikov A.V. *Funktsiya, forma, obraz v arkhitekture* [Function, Form, Image in Architecture]. Moscow, Stroizdat Publ., 1986, 286 p.
2. Lunacharsky A.V. *Vospominaniya i vpechatleniya. Lenin o monumental'noi propagande, 1933* [Memories and Impressions. Lenin about the Monumental Propaganda, 1933]. Available at: <http://leninism.su/memory/4163-vospominaniya-i-vpechatleniya.html?showall=&start=19> (accessed 16.02.2017).

3. Smith R.W., Bugni V. Teoriya simvolicheskogo interaktsionizma i arkhitektura [Symbolic Interaction Theory and Architecture], *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2010, no. 9, pp. 71–79.
4. Veselovskaya V. "Nowa Huta" v Krakove – (ne)zabytoe proshloe ili Pochemu populyarnyi sredi turistov iz ES raion ne poseshchayut zhiteli stran byvshego SSSR ["Nowa Huta" in Krakow – The (Un)Forgotten Past, or Why the Popular among EU Tourists Area Is Avoided by the People of the Former USSR], 2014. Available at: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/puteshestviya/nova-huta-v-krakove-vezabytoe-proshloe> (accessed 02.12.2016).
5. Cegła E. *Socrealizm Nowej Huty widziany z "trabanta"* [The Socialist Realism of Nowa Huta], 2013. Available at: <http://krakow.naszemiasto.pl/artykul/galeria/socrealizm-nowej-huty-widziany-z-trabanta,1944421,t,id.html> (accessed 02.02.2017).
6. Khan-Magomedov S.O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda. Kn. 2: Sotsial'nye problemy* [The Soviet Avant-Garde Architecture. Book 2: the Social Problems]. Available at: [http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan\\_archi/khan\\_archi\\_2\\_037.html](http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_037.html) (accessed 10.10.2016).
7. Pavlovich V. Stroiteli Novoi Guty [The Builders of Nowa Huta], *Smena* [Shift]. Available at: [http://smena-online.ru/sites/default/files/14\\_-\\_1953.pdf](http://smena-online.ru/sites/default/files/14_-_1953.pdf) (accessed 10.10.2016).
8. Ikonnikov A.V. *Arkhitektura XX veka: Utopii i real'nost'. T. 1* [The Architecture of the 20th Century. Utopia and Reality. Vol. 1]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001, 669 p.
9. *Istoriya "stalinskikh" vysotok i ee prodolzhenie. Foto. Ch. 1.* [The History of "Stalinist" Skyscrapers and its Continuation. Photo. Part 1], 2007. Available at: <http://www.archdesignfoto.com/istoriya-stalinskix-vysotok-i-ee-prodolzhenie-foto-chast-1.html> (accessed 6.02.2017).
10. Strelbitskaya M. Varshava. Shestiletanii plan rekonstruktsii 1950–1955 gg. [Warsaw. The Six-Year Plan of Reconstruction of 1950–1955], *Sovetskaya arkhitektura* [Soviet Architecture]. Available at: <http://www.sovarch.ru/104/> (accessed 02.02.2017).
11. Tsirankevich Yu. Pol'sha na putyakh k sotsializmu [Poland on the Road to Socialism], *Ogonek* [Little Flame], 1950, no. 39, pp. 4–5.
12. Strelbitskaya M.V. Dvorets Kul'tury i Nauki v Varshave (Pałac Kultury i Nauki) [The Palace of Culture and Science in Warsaw], *Sovetskaya arkhitektura. Ob'ekty* [Soviet Architecture. The Objects]. Available at: <http://www.sovarch.ru/catalog/object/234/?photo=5> (accessed 25.11.2016).
13. *Arkhitektura i politika. (Interv'y u s doktorom politicheskikh nauk, professorom M.Yu. Urnovym)* [Architecture and Politics. (The Interview with Doctor of Political Sciences, Prof. M.Yu. Urnov)], *Polit.ru: informatsionno-analiticheskii kanal* [Polit.ru: the Information and Analytical Channel], 2010. Available at: <http://polit.ru/article/2010/08/24/architecture/1347867610000/> (accessed 02.02.2017).
14. Łaskiewicz M. *O Nowej Hucie słów kilka. Powstanie i rozwój dzielnicy* [Few Words about Nova Huta. The Emergence and Development of the Area], 2011. Available at: <http://www.konflikty.pl/historia/czasy-najnowsze/nowej-hucie-slow-kilka-powstanie-i-rozwoj-dzielnicy/> (accessed 24.10.2016).
15. Syska K. Kul'tura, nostalg'iya, intelligentsiya: pol'skii opyt [Culture, Nostalgia and Intellectuals: the Polish Experience], *Intelros – intelektual'naya Rossiya: Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniya kul'tury* [Intelros – Intellectual Russia: the International Journal of Cultural Studies], 2015, no. 4. Available at: <http://www.intelros.ru/readroom/nz/n4–2015/28090-kultura-nostalgia-intelligenciya-polskiy-opyt.html> (accessed 22.11.2016).
16. *Nowa Huta – dzieło polskiego socrealizmu* [Nowa Huta – the Case of the Polish Socialist Realism], 2014. Available at: <http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1154281,Nowa-Huta-%E2%80%93-dzieło-polskiego-socrealizmu> (accessed 24.10.2016).
17. Leszkowicz T. *Nowa Huta: historia, mit, rzeczywistość* [Nowa Huta: History, Myth, Reality], 2014. Available at: <http://histmag.org/Nowa-Huta-historia-mit-rzeczywistosc-9629> (accessed 24.10.2016).
18. *Budowa Pałacu Kultury i Nauki ruszyła 60 lat temu* [The Construction of the Palace of Culture and Science Started 60 Years Ago]. Available at: <http://www.rp.pl/artykul/869047-Budowa-Palacu-Kultury-i-Nauki-ruszyta-60-lat-temu.html#ap-2> (accessed 06.01.2017).
19. Rudchenko O. *Dvorets kul'tury i nauki v Varshave* [The Palace of Culture and Science in Warsaw], 2001. Available at: [http://www.projectclassica.ru/v\\_o/02\\_2001/02\\_o\\_08.htm](http://www.projectclassica.ru/v_o/02_2001/02_o_08.htm) (accessed 19.02.2017).
20. Kielar A. *Ann Applebaum: PKiN to symbol stalinizmu* [Ann Applebaum: the Palace of Culture and Science Is a Symbol of Stalinism], 2013. Available at: <http://www.politykawarszawska.pl/a/254> (accessed 17.09.2016).
21. Nendza-Shchikoniovskaya K.S. *Vospriyat'ie arkhitektonicheskikh reshenii pervykh poslevoennykh let v sovremennom pol'skom soznanii* [The Perception of Architectonic Solutions of the First Post-War Years in the Modern Polish Consciousness], *Molodezh' i nauka: sbornik materialov IX Vserossiiskoi nauchno-tekhnicheskoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh s mezhdunarodnym uchastiem, posvyashchennoi 385-letiyu so dnya osnovaniya g. Krasnoyarska. Krasnoyarsk, Sibirskii Federal'nyi Universitet* [Youth and Science: the Proceedings of the 9th All-Russian Scientific-Technical Conference of Students, Postgraduates and Young Scientists with International Participation, Dedicated to the 385th Anniversary of the Foundation of the City of Krasnoyarsk. Krasnoyarsk, Siberian Federal University], 2013. Available at: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/11006> (accessed 17.09.2016).

А.К. ФЛОРКОВСКАЯ

# НАСЛЕДИЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СЕКЦИИ ЖИВОПИСИ МОСКОВСКОГО ГОРКОМА ГРАФИКОВ (1970—1980-е гг.)

---

---

**Анна Константиновна Флорковская,**

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств,  
факультет теории и истории искусств,  
заведующая кафедрой  
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

кандидат искусствоведения, член-корреспондент  
Российской академии художеств  
E-mail: florkovskaja@yandex.ru

---

---

**Реферат.** *Статья посвящена творческой интерпретации традиций Серебряного века в живописи представителей младшего поколения московского неофициального искусства — семидесятников. Подобный аспект в исследовании неофициального искусства анализируется впервые. Выявление связей с отечественной художественной традицией является актуальным ракурсом в исследовании неофициального искусства, возникновение которого преимущественно связывают с влиянием западно-европейского искусства второй половины XX века. Генезис неофициального искусства тесно связан с обращением в послеоттепельный период к искусству эпохи рубежа XIX–XX вв., являвшейся ближайшей к художникам второй половины XX в. крупной эпохой отечественного искусства, и был воспринят непосредственно, через его представителей. В статье очерчивается круг художников секции живописи горкома графиков, в творчестве которых нашли отражения тематические и стилистические принципы Серебряного века. В альтернативной педагогике (студия В.Я. Ситникова) художественные принци-*

*пы символизма, такие как понимание света и формы в пространстве, являлись основой методики обучения. Понимание живописцами-семидесятниками символики и семантики света, пространства, цвета восходит к искусству представителей «Голубой розы», также как и некоторые стилистические и технические (штрих, наложение мазка) приемы. Влияние символизма прослеживается в интерпретации мифологических и женских образов, артефактов эпохи Серебряного века. Интерес неофициальных художников к искусству символизма связан с первыми проявлениями постмодернизма в отечественной живописи, что свидетельствует о его более раннем появлении и глубоком влиянии на различные жанры и направления искусства.*

**Ключевые слова:** неофициальное искусство, горком графиков, секция живописи, Серебряный век, символизм, постмодернизм.

**Для цитирования:** Флорковская А.К. Наследие Серебряного века в творчестве представителей секции живописи московского горкома графиков (1970—1980-е гг.) // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 247–252.

**В** практике отечественных художников обращение к традициям и наследию живописи символизма, и в целом Серебряного века, началось в конце 1950-х гг., с началом оттепели, когда из подполья культуры вышли художники, непосредственно связанные с символизмом. Для молодого поколения художников открылся новый «континент» культуры. Один из современников вспоминал: пришел на выставку Союза художников

в конце 1950-х гг., увидел работы Павла Кузнецова и удивился — неужели он жив? а казался художником ушедшего, прошлого. В секции живописи московского горкома графиков [1] с наследием Серебряного века связан был ряд художников: Э.А. Штейнберг, А.В. Харитонов, Б.П. Свешников, Д.М. Краснопевцев, В.Н. Немухин, В.П. Пятницкий, Э.Н. Дробицкий, А.Т. Зверев, а также художники следующего поколения — семидесятники.

Художниками 1960—1980-х гг. символизм был воспринят непосредственнее, чем сюрреализм, что связано с укорененностью символизма в отечественной культуре. Многие из них застали в живых живописцев-символистов, представителей Серебряного века А.В. Фонвизина, П.В. Кузнецова, М.С. Сарьяна, хотя и отошедших от символизма, но всё же сохранивших с ним связь. Произведения крупнейших представителей русского символизма в 1970-е гг. можно было увидеть в Третьяковской галерее и провинциальных музеях. Экспонировались произведения М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, В.А. Серова, П.В. Кузнецова.

Одним из продолжателей живописного наследия русских символистов стал В.Я. Ситников, учитель и друг нескольких представителей секции живописи, который разработал собственную живописную систему, во многом ставшую развитием символистской [2, 3]. В 1930-е гг. он познакомился с А.В. Фонвизиным, художником «Голубой розы». Пользуясь его советами и изучая живопись старых мастеров (важную и для живописного метода символистов-голуборозовцев) [4], Ситников вырабатывает собственную художественную систему, исходя из разработки световоздушной и пространственной концепции символизма [5]. Ее краеугольные камни — понимание света и формы в пространстве. Свет трактовался Ситниковым не импрессионистически, как внешний, а символистски, как внутреннее свечение, идущее на зрителя из глубины картины или графического листа.

Вслед за М.А. Врубелем В.Я. Ситников отучал своих учеников видеть силуэт предмета: т. е. учил их видеть «не пятно», но всегда круглую, излучающую внутренний свет форму. Начиная работать, художник выстраивал глубокое и светлое пространство с тончайшей светотенью, растирая в технике «сухой кисти» краску по холсту и используя цветовые растяжки — тончайшие свето-цветовые модуляции краски. Пространство строилось не «от горизонта» (по направлению к зрителю), а «от себя», в глубину холста.

Подобно тому, как в живописи голуборозовцев пространство рождало форму, сгущая разряженные в пространстве материю и эмоцию, В.Я. Ситников понимал пространство так: «будто не поверхность холста перед тобой — а рама, и в ней пространство... это не холст, а дыра, огромная до горизонта.

И это работа не механическая, а эмоциональная целиком» [2, с. 28].

Используемая В.Я. Ситниковым техника «сухой кисти» (минимум отжатого масла на кисти, растираемого в тончайший слой на холсте), перекликается с характерной для художников «Голубой розы» манерой работать очень тонким красочным слоем, протиркой (традиция, идущая еще от В.Э. Борисова-Мусатова). У символистов минимум материальности красочного слоя соответствовал нематериальности, развоплощенности или недоовоплощенности образов. Так работали П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, ранний М.С. Сарьян.

В системе В.Я. Ситникова растяжки — от темно-серого до белого и от темно-серого до максимально-черного были следующим шагом в развитии свето-тональной живописи Павла Кузнецова. Ученик К.А. Коровина, П.В. Кузнецов продолжил метод тончайших градаций тона, мастером которых был его учитель. Замечу, что и К.А. Коровин, и В.А. Серов (другой учитель голуборозовцев) на рубеже XIX—XX вв. являлись сторонниками «узкой палитры»: свои живописные цветовые «симфонии» Коровин выстраивал при помощи трех пигментов — белила, черный, охра. К этому же в те годы стремился и Серов.

П.В. Кузнецовым (серия «Фонтанов» 1904—1906), Н.Н. Сапуновым (ранние пейзажи), П.С. Уткиным (серия акварелей 1904—1906) живописность достигалась не за счет широкой многоцветной палитры, а за счет тонкой цвето-тональной разработки цвета [6].

«Я еще не совсем осилил изображать серебристость еле уловимую, — писал В.Я. Ситников, — пепельно-серовато-зеленоватенькую... “вялый”, вылинявший цвет “шаров” пышных лозинки, освещенных ярким палящим солнцем. В природе масса этих ужающих чистотой примеров» [2, с. 29]. Краска еще не цвет, — утверждал художник. Цвет создается за счет просвечивания красочных слоев, сохраняющих, однако, прозрачность живописи, сложный тональный диапазон, жемчужные переливы.

В.Г. Казьмин, учась в МАРХИ, посещал мастерскую В.Я. Ситникова и последовательно развивал символику и семантику света и формы в пространстве. Эти мотивы являются самостоятельными живописными темами его практически беспредметных работ, выполненных маслом в технике «сухой кисти». В «Рождении света» (1976) свечение, возникающее в темноте, символизирующей первородный хаос, конкретизирует и структурирует пространство. Свет вводит в систему координат верха-низа, правого-левого.

Свет в живописи В.Г. Казьмина не столько пластическая доминанта, сколько концентрированное воплощение мира реальности, заключенного в нем как во всеобъемлющей созидательной силе. Это

Свет, который «освещает и просвещает всякого человека, грядущего в мир». Волны света, в работах Казьмина, моделируют складки пространства, намечают объемы, давая толчок к ассоциациям: иногда это узнаваемые формы (крылья, архитектурные абрисы, пламя свечи). Фундаментальные категории света и тьмы, формы и пространства для художника — начальный толчок, «заря» человеческого сознания и бытия. Глубине и невыразимости образов соответствуют пластические приемы и техника живописца: почти нематериальный, но одухотворенный, вибрирующий монохромный красочный слой; еле уловимые, «становящиеся», объемы.

С.Н. Земляков, друг и соученик Казьмина по мастерской В.Я. Ситникова, с 1974 г. также работает в технике «сухой кисти». Пейзаж «Петропавловская крепость» (1980) написан им в тающем колорите тонких цветовых растяжек охры. Архитектура крепостных сооружений дематериализуется в свете и воздушном пространстве, трактованном как дымка, завеса. Круглящееся от зрителя пространство имеет две акцентированные точки. Одна — это свет заходящего за крепостью солнца, бликующего в сторону зрителя. У нижнего края полотна расположено второе, самое интенсивное световое пятно картины. Переброшенный световой мост создает ощущение всеобъемлющего пространства.

Вновь, как и в картинах В.Г. Казьмина, мы встречаемся здесь с очень характерным для символистского мышления пониманием пространства: вне привычных координат верх-низ, земля-небо. Это пространство вневременное, пространство как абсолютная самоценность.

М.Д. Стерлигова под руководством В.Я. Ситникова писала портреты и пейзажи. Один из них, «Восход», достаточно условен: холмистый берег моря и восходящее из воды солнце (этот мотив Ситников часто давал своим ученикам в ходе обучения). Основное внимание художница сосредоточила на передаче света появляющегося из-за кромки горизонта светила. Оно является центром, фокусом, который собирает на себя расходящееся по горизонту пространство. Минимум деталей, застывшие общие массы берега; детально разработан пуантелью только свет, единственный в картине — живой, подвижный, вибрирующий.

Тамара Глытнева, одна из наиболее последовательных учениц Ситникова писала: «бытие света во всех его проявлениях — мое видение». Глытнева много работала в жанре натюрморта. Она, едва ли не единственная, применила систему Ситникова в области портрета. На выставке портрета в Московском объединенном комитете профсоюза художников-графиков (1977) экспонировался ее «Автопортрет» (1976). Лицо героини вылеплено нежной светотенью: тающий в дымке объем и нежный, но ясный контур лица. Никакой «расплывчатости»,

неопределенности, наоборот ясность, даже резкость образа, при сохранении загадочности, тайны. Образ получается ясный и ускользающий. Волосы художницы переходят в палитру, на которой теснятся рождающиеся под ее кистью образы. Такое совмещение нескольких событийных и временных пластов было излюбленным приемом символистов. Автопортрет живописно сложно выстроен по планам: теснящиеся за спиной художницы образы даны по цвету интенсивнее, ярче, но декоративнее, хотя и там есть свои углубления в пространство, пространственные повороты и складки. Их беспокойная сложность не перебивает доминирующего, хотя и более тонко смоделированного объема лица, мягкие очертания которого обладают большей реальностью и выпуклостью.

В картине еще одного ученика В.Я. Ситникова, В.Н. Петрова-Гладкого, «Стеклянное сердце» (1988, Музей современного искусства, Нью-Джерси) отблески искусства Серебряного века ощутимы в символическом сюжете на «вечную» тему — «Дама, Рыцарь и Смерть»; в сложности и перегруженности образного и предметного планов. Пейзаж и фигуры словно отпечатаны на смятой ткани, наплывают друг на друга: всадник-рыцарь и всадник-смерть, музицирующий ангел и прекрасная дама. Голубовато-жемчужная гамма этой живописной грёзы, «стеклянность» фигур и элементов пейзажа — травы, дороги, покрытых мхом камней, сочетается с материальностью и конкретностью деталей, их весомостью и подробностью. Они призрачны и материальны одновременно.

В горьком экспонировали свои работы художники поколения 1970-х гг., развивавшие и другие стороны традиций Серебряного века.

С.В. Потапова привлекала семантическая сторона символа. Ученик профессора Г.М. Людвиг, известного архитектора, читавшего в 1960—1970-е гг. курс лекций «Герменевтика символа», Потапов связан с традициями позднего символизма: космизмом «Маковца», художниками «Амаравеллы». По его словам, он пишет самостоятельные символические реальности, которые способны раскрыть нам состояния человеческого сознания. Каждое такое состояние имеет свое формальное, материальное «тело» — символ. «Символ есть для художника преодоление времени в пространстве и одновременно связь времен», — считает художник<sup>1</sup>. Одна из главных его тем: соприкосновение земного мира и иных миров, является сквозной для искусства Серебряного века. Отсутствие координат верх-низ и право-лево, о котором, как о характерном для символизма восприятии пространства, писалось выше, характерно и для работ С.В. Потапова в 1970—1980-е годы.

<sup>1</sup> Из интервью А.К. Флорковской с С.В. Потаповым. 20.06.2005.

Картины художника выстраиваются в концентрической композиции из центра по спирали. В идеале, зрителю нужно поворачивать холст или перемещаться вокруг него. Его центр — воронка или круг мандалы, который «втягивает» или наоборот «извергает» из себя мир реальностей. Таковы работы «Порочный круг» (1974, Музей современного искусства, Нью-Джерси) и «Дыхание аум» (1974, собрание Ф. и М. Ратпан, США). Символ у Потапова связывает индивидуальность сознания с глубинным слоем архетипического.

С.Г. Блезе — ретроспективист и стилизатор. Его темами являются образы женщин, явственно напоминающие дам эпохи модерна, архитектурные фантазии, декоративные абстрактные мотивы. Будучи реставратором, многие из приемов реставрации он использовал в технике своих работ. Со стилистикой модерна Блезе сближает тщательный подход к фактуре, разнообразие тактильных выпуклых поверхностей, эффектное столкновение орнаментальных фактурных плоскостей. Он любит сочетать натурность и стилизацию. В картинах «Гобелен» и «Юнона» преобладает декоративное начало: цветное пятно, акцентированный излом линии, элемент геометрического орнамента, соседствующие с натурной трактовкой лица или фигуры. Художник предпочитает палитру синих тонов, излюбленную в модерне. Его дамы — воплощение вечной женственности, героини мифологии: «Вакханка», «Леда», «Галатея».

Мотивы композиций А.Д. Куркина сложились в 1970-е годы. На экспонированных на выставке в павильоне «Дом культуры» на ВДНХ в 1975 г. холстах уже есть его любимые образы: бабочка, роза, Плащаница, геометрический орнамент. Позже к ним прибавляется кукла, кольцо, стол, скатерть. Образ куклы — один из любимейших образов Серебряного века и предмет острого интереса в культуре 1970-х годов. Как и у художников 1900-х гг., символы у Куркина раскрываются в обширное поле ассоциаций — смысловых, пластических и эстетических.

Фундаментом синтетических картин К.Н. Кузнецова являются образы природы, переплетающиеся с культурой и религиозным восприятием мира<sup>2</sup>. В том, каким образом синтезированы эти элементы, звучит наследие символистов начала XX века. Но не только образно-поэтическое единство связывает поколения художников начала и конца XX века: его стилистика также оказывается близкой. Работа дробным, раздельным мазком, своеобразное соединение графического и живописного начал, орнаментальность, декоративность поверхности сочетаются в живописи К.Н. Кузнецова с пристальным интересом к проблеме пространства, чаще парадоксально

зашифрованного в кажущейся плоскостной, ковровой поверхности картины. Как и символисты начала XX в., К.Н. Кузнецов работает темперой, предпочитая ее маслу. Его пейзажные серии конца 1970-х — начала 1980-х гг. («Истра», «Царицыно», «Крым») насыщены природными, историческими и архитектурными реалиями. Напряженно-насыщенные пульсацией природных и культурных форм, ведущих непрерывный диалог, полотна художника выводят жанр пейзажа из рамок запечатлевания природы к созданию многомерного символа.

Обращение к символу для постижения природной и культурной формы своей внутренней целью ставит выявление устройства мироздания. Таким образом проявляется характерное для 1970-х гг. качество: структура мироздания осознается художниками как противоречивая, сложная, динамическая, «неравновесная система» [7]. Такое понимание влечет за собой особую интерпретацию природной формы. Художника в ней привлекает скорее уникальность, неповторимость каждого «кирпичика мироздания», чем его универсальность.

Художники 1970-х гг. обращались к знаковым для эпохи Серебряного века произведениям искусства. Для С.А. Шарова таким знаком эпохи стал дом князя С. Щербатова, запечатленный в картине «Особняк». В ней звучат ностальгические ноты характерного для начала 1980-х гг. настроения «ретро».

Знаменитый в свое время дом князя Щербатова призван был стать воплощением мечты эпохи модерна об идеальном жилище просвещенного эстета. Выстроенный в 1912–1913 гг. архитектором А.И. Тамановым (Таманяном) дом получил первую премию от специальной комиссии по осмотру и оценке новых художественных построек. «Я задумал, — писал С. Щербатов, — выстроить дом-дворец, типа дворцов екатерининской эпохи, где особняк должен был возвышаться на доходном доме, служившим ему “подножием”, дабы особняк, поднятый над суетой, высился как пышный цветок, питающийся корнями растения» [8, с. 251]. Оформляли дом близкие к «Миру искусства» художники. Здесь же располагалась богатая коллекция искусства модерна: произведения Ф. Малявина, М.А. Врубеля, А.Я. Головина, Н.К. Рериха, Н.Н. Сапунова, коллекция стекол Э. Галле, витраж Тиффани — и антикварные раритеты: мебель павловской эпохи из особняка Ростопчина, коллекция античных терракот. С. Щербатов мечтал сделать свой особняк культурно-художественным центром для художников, актеров и литераторов, предназначенным для лекций, концертов, бесед и закрытого клуба для избранных членов. Истории было угодно распорядиться иначе: дом, представляющий собой изысканный синтез творчества многих художников Серебряного века, был безжалостно разорен в первые годы после революции.

<sup>2</sup> Из интервью А.К. Флорковской с К.Н. Кузнецовым 10.04.2007.

Само же здание стало историческим документом эпохи исчезнувшей России [8, с. 384]. В советские годы дом оказался на пересечении Садового кольца с вновь выстроенным Калининским проспектом (ныне ул. Новый Арбат), в окружении зданий совершенно иных по духу, и действительно являл в Москве 1970-х гг. квинтэссенцию безвозвратно ушедшей, но безмерно притягательной эпохи Серебряного века.

На полотне С.А. Шарова маркеры разных эпох соседствуют, создавая особую атмосферу историзма, столь дорогую духу 1970-х гг.: дом эпохи Серебряного века подавляет гигантскими размерами примус — символ ранне-советского времени. Он из той же эпохи, что и старые, наполовину обданные афиши, принадлежащие руке художника-конструктивиста. Возле дома ждет кого-то автомобиль — в таком, по воспоминаниям С. Щербатова, он покинул свой дом в последний раз.

Ощущение фантасмагории усиливается: у подножия примуса кипит жизнь персонажей пантомимы начала XX века (карусель, фигуры саламандр, аллегорические фигуры Солнца и Луны, герои средневековой пляски смерти). С. Щербатов вспоминал, что как-то раз наблюдал с лоджии во дворе своего дома «странное, забавное зрелище — сцены, разыгрываемые группой актеров, которые подъезжали, выходили из-за колоннад, составляли живописные группы в старинных костюмах» [8, с. 354].

Столкновение в одном пространстве реалий, принадлежащих разному времени, многослойность — стилистическая и образная — были близки хозяину особняка, князю Щербатову: таким он построил свой идеальный дом, считая что «всякое сочетание возможно, если все связано, как в музыке, общей гармонией и проникнуто неким общим духом» [8, с. 384].

Для отечественного искусства второй половины XX в., особенно 1960—1970-х гг. насущная необходимость возвращения в собственную культурную историю была вызвана стремлением опереться на фундамент традиции. И в этом отношении, искусство Серебряного века было особенно привлекательным. Насыщенная, разнообразная и богатая культура начала XX в., отчасти подводящая итоги предшествующего развития (как допетровского, так и XVIII—XIX вв.), предшествовала революции 1917 г., что придавало ей особый волнующий ореол блестящего расцвета перед катастрофой. Она воспринималась как отблеск прекрасного и утраченного мира, который в то же время был не так уж далек: жизнь продолжала хранить предметы и приметы рубежной эпохи, которые со второй половины 1960-х гг. всё более приобретали ценность и привлекательность. Нужен был толчок, импульс, чтобы эпоха ожила. Таким толчком стал формирующийся постмодернизм, мироощущение которого резонировало с мироощущением символизма, как сам символизм ре-

зонировал с барокко. Постмодернизм снял табу на цитирование художественного образца, когда-то введенное авангардом, и дал возможность художнику (как и в эпоху символизма) почувствовать себя в воображаемом музее всех эпох и народов.

Искусствоведческое изучение Серебряного века шло рука об руку с интересом художников к этому времени [9]. Еще в эпоху оттепели, с конца 1950-х гг., началось возвращение вытесненных из культуры имен: поэтов Серебряного века, еще живых в ту пору, как А.А. Ахматова; художников символизма, таких как П.В. Кузнецов и А.В. Фонвизин, и других, менее сейчас известных. Серебряный век оказался ближайшей к художникам середины XX в. крупной художественной эпохой, представители которой стали частью современной художественной жизни.

Кроме специфической внутрикультурной ситуации сыграло свою роль и общее направление развития искусства второй половины XX века. На Западе, так же, как и в России, с 1960-х гг. начинается интенсивное изучение искусства рубежа XIX—XX вв. и актуализируются стратегии, присущие художественной системе символизма.

#### Список источников

1. Флорковская А.К. Неофициальное искусство 1970-х: возникновение живописной секции московского горкома графиков // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 240—247.
2. Василий Ситников. Уроки. Москва : Агей Томеш-Пресс, 1998. 70 с.
3. Василий Ситников и его школа. Каталог выставки. Галерея «Наши художники». Москва, 2009. 284 с.
4. Флорковская А.К. Творческий метод художников «Голубой розы». К вопросу о школе Борисова-Мусатова // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы VII Боголюбовских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Саратов. 11—14 апреля 2000. Саратов, 2001. С. 112—121.
5. Флорковская А.К. Стиль «Голубой розы» сквозь призму теории Генриха Вёльфлина // Символизм и модерн — феномены европейской культуры. Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн». Москва, 2008. С. 176—185.
6. Флорковская А.К. Образ и материал в искусстве символизма. Живопись художников «Голубой розы» и проблема материала в теориях русских символистов // Модерн и европейская художественная интеграция : материалы междунар. конф. Москва, 2004. С. 178—185.
7. Пригожин И.Р. Конец определенности. Время, хаос и новые законы природы. Ижевск, НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 208 с.
8. Щербатов С. Художник в ушедшей России. Москва, 2000. 688 с.
9. Рукавова А.А. Символизм в русской живописи. Москва : Искусство, 1995. 451 с.

---

---

## LEGACY OF THE SILVER AGE IN THE ARTISTIC WORKS OF THE PAINTING SECTION OF THE MOSCOW CITY COMMITTEE OF GRAPHIC ARTISTS (1970s–1980s)

ANNA K. FLORKOVSKAYA

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute under the Russian Academy of Arts, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia  
E-mail: florkovskaja@yandex.ru

**Abstract.** *The article focuses on the creative interpretation of the Silver Age traditions in the paintings of the younger generation of Moscow unofficial art – “Semidesyatniki [Seventiers]”. Such an aspect has never been analyzed in a study of unofficial art before. Identifying the linkages with the national artistic tradition is an actual perspective for the studies of unofficial art, whose emergence is mainly associated with influence of the Western European art of the second half of the 20th century. The genesis of the unofficial art, in the “post-thaw” period, is closely related to the appeal to the art of the turn of the 19th–20th centuries – the largest epoch of the Russian art, closest to the artists of the second half of the 20th century – and was directly perceived through its representatives. The article outlines the circle of artists of the Painting Section of the City Committee (Gorkom) of Graphic Artists, whose works reflected the thematic and stylistic principles of the Silver Age. The artistic principles of symbolism, such as the understanding of light and forms in space, were the basis of the teaching methodology in alternative pedagogy (V.Ya. Sitnikov’s Studio). The ability of the artists of Semidesyatniki to comprehend the symbolism and semantics of light, space, colour, as well as some of their stylistic and technical (stroke, smear) methods go back to the art of the “Blue Rose”. The influence of symbolism can be noticed in the interpretation of mythological and female images and artefacts of the Silver Age. The interest of the unofficial artists in the art of symbolism is related to the first manifestations of postmodernism in the Russian painting, which indicates its earlier emergence and profound influence on various genres and directions of art.*

**Key words:** unofficial art, the City Committee (Gorkom) of Graphic Artists, the Painting Section, the Silver Age, symbolism, postmodernism.

**Citation:** Florkovskaya A.K. Legacy of the Silver Age in the Artistic Works of the Painting Section

of the Moscow City Committee of Graphic Artists (1970s–1980s), *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 2, pp. 247–252.

### References

1. Florkovskaya A.K. Neofitsial’noe iskusstvo 1970-kh: vzniknovenie zhivopisnoi sekti moskovskogo gorkoma grafikov [Unofficial Art of the 1970s: Rise of the Pictorial Section of the Moscow Gorkom (City Committee) of Graphic Artists], *Observatoriya kul’tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 240–247.
2. *Vasilii Sitnikov. Uroki* [Vasily Sitnikov. Lessons]. Moscow, Agei Tomesh-Press Publ., 1998, 70 p.
3. *Vasilii Sitnikov i ego shkola. Katalog vystavki. Galereya “Nashi khudozhniki”* [Vasily Sitnikov and his School. The Exhibition Catalogue. Gallery “Our Artists”]. Moscow, 2009, 284 p.
4. Florkovskaya A.K. Tvorcheskii metod khudozhnikov “Goluboi rozy”. K voprosu o shkole Borisova-Musatova [The Creative Method of the “Blue Rose” Artists. To the Question about the School of Borisov-Musatov], *V.E. Borisov-Musatov i “saratovskaya shkola”. Materialy VII Bogolyubovskikh chtenii, posvyashchennykh 130-letiyu so dnya rozhdeniya V.E. Borisova-Musatova. Saratov. 11–14 aprelya 2000* [V.E. Borisov-Musatov and the “Saratov School”. Proceedings of the 7th Bogolyubov Readings, Dedicated to the 130th Anniversary since the Birth of V.E. Borisov-Musatov. Saratov. 11–14 April, 2000]. Saratov, 2001, pp. 112–121.
5. Florkovskaya A.K. *Stil’ “Goluboi rozy” skvoz’ prizmu teorii Genrikha Velflina* [The Style of “Blue Rose” through the Prism of the Theory of Heinrich Wölfflin]. Moscow, 2008, pp. 176–185.
6. Florkovskaya A.K. *Obraz i material v iskusstve simvolizma. Zhivopis’ khudozhnikov “Goluboi rozy” i problema materiala v teoriyakh russkikh simvolistov* [The Image and Material in the Art of Symbolism. Paintings of the Artists of “Blue Rose” and the Problem of the Material in the Theories of Russian Symbolists], *Modern i evropeiskaya khudozhestvennaya integratsiya: materialy mezhdunar. konf.* [Modern Art and European Artistic Integration: the Proceedings of Intern. Conf.]. Moscow, 2004, pp. 178–185.
7. Prigozhin I.R. *Konets opredelennosti. Vremya, khaos i novye zakony prirody* [The End of Certainty. Time, Chaos, and New Laws of Nature]. Izhevsk, NITs “Regulyarnaya i Khaoticheskaya Dinamika” Publ., 2000, 208 p.
8. Shcherbatov S. *Khudozhnik v ushedshei Rossii* [The Artist in the Bygone Russia]. Moscow, 2000, 688 p.
9. Rusakova A.A. *Simvolizm v russkoi zhivopisi* [Symbolism in the Russian Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, 451 p.



## **МГАХИ им. В.И. Сурикова**

*приглашает абитуриентов*

Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств (МГАХИ им. В.И. Сурикова) является ведущим творческим вузом России, в котором готовят высококвалифицированных мастеров всех видов изобразительного искусства. С 1986 г. в институте открыт факультет теории и истории искусства. На факультете готовят искусствоведов – теоретиков и историков отечественной и зарубежной художественной культуры. МГАХИ им. В.И. Сурикова завоевал широкую международную известность, он относится к числу лучших художественных вузов мира. В институте обучаются студенты из стран ближнего и дальнего зарубежья.

Институт ведет свою родословную от Училища живописи и ваяния, основанного в 1843 г. в Москве (с 1866 – Училище живописи, ваяния и зодчества). Поступить в это Училище, отличавшееся демократической направленностью, гражданственностью, близостью к жизни, было мечтой талантливой молодежи из разных уголков России. Последовавшие в XX в. структурные преобразования этого учебного заведения завершились созданием в 1939 г. художественного института под руководством И.Э. Грабаря. В 1947 г. этот вуз вошел в состав учреждений Академии художеств СССР, в 1993 – в состав Российской академии художеств. Сегодня институт относится к системе художественных учебных заведений Министерства культуры Российской Федерации.

С 1948 г. институт с честью носит имя великого русского художника Василия Ивановича Сурикова.

Сегодня в МГАХИ им. В.И. Сурикова открыты факультеты живописи, скульптуры, графики, архитектуры и факультет теории и истории искусства. Документы принимаются с середины июня, вступительные испытания проходят в конце июня – июле. На всех факультетах абитуриенты проходят собеседование по истории отечественного и зарубежного искусства, на творческих факультетах с показом своих работ. На творческих факультетах, кроме экзаменов, проходят творческие и профессиональные испытания. Прием абитуриентов осуществляется на места в рамках контрольных цифр приема (бюджет), и на места по договорам об оказании платных образовательных услуг.

На творческие факультеты живописи, скульптуры и графики принимают абитуриентов на очную форму обучения по программам специалитета.

На факультете архитектуры принимаются абитуриенты для обучения по программам бакалавриата.

На факультете теории и истории искусства принимают абитуриентов, выдержавших вступительные испытания для обучения по очной и заочной форме по программам бакалавриата, очной форме по программе магистратуры. На факультете открыта аспирантура (очная форма).

Подробную информацию о вступительных испытаниях, правилах и сроках приема абитуриентов можно увидеть на сайте института [surikov-vuz.com](http://surikov-vuz.com) или получить в приемной комиссии с 20 июня 2017 года.

### **Контактная информация:**

109004, Москва, Товарищеский пер., д. 30

Тел. +7 (499) 763-68-85

<http://surikov-vuz.com>

## ЭТИКА НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Российская государственная библиотека как Издатель является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ) и принимает Декларацию «Этические принципы научных публикаций», принятую на Общем собрании АНРИ 20 мая 2016 г., и в случае возникновения спорных ситуаций, связанных с нарушением этики научных публикаций, направляет запросы на рассмотрение в Совет по этике научных публикаций АНРИ.

Публикация материалов в рецензируемых журналах является способом научных коммуникаций и вносит значительный вклад в развитие соответствующей области научного знания. Для журнала «Обсерватория культуры» важно установить стандарты поведения всех вовлеченных в публикацию сторон: Авторов, Редакции, Рецензентов, Издателя.

Следующие стандарты поведения должны соблюдаться в качестве общепринятых принципов публикации исследований в журнале «Обсерватория культуры».

### СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ АВТОРОВ

#### Требования к рукописям

Авторы статьи об оригинальном исследовании предоставляют достоверные результаты проделанной работы и объективное обсуждение значимости исследования. Работа должна содержать достаточно деталей и библиографических ссылок для возможного воспроизведения исследования. Ложные или заведомо ошибочные утверждения воспринимаются как неэтичное поведение и неприемлемы.

#### Оригинальность и плагиат

Авторы должны гарантировать, что представлена полностью оригинальная работа. В случае использования работ или утверждений других Авторов следует предоставлять соответствующие библиографические ссылки. Плагиат может существовать во многих формах: представление чужой работы как авторской, копирование или перефразирование существенных частей чужих работ (без указания авторства), заявление собственных прав на результаты чужих исследований. Плагиат во

всех формах представляет собой неэтичные действия и является неприемлемым.

#### Множественность и одновременность публикаций

Авторы гарантируют предоставление полностью оригинальной работы. Автор не должен публиковать рукопись, по большей части посвященную одному и тому же исследованию, более чем в одном журнале как оригинальную публикацию. Автор не должен представлять на рассмотрение в другой журнал ранее опубликованную статью.

Публикация определенного типа статей (например переводных статей) в более чем одном журнале допускается в некоторых случаях при соблюдении определенных условий. Авторы и Редакция заинтересованных журналов должны согласиться на вторичную публикацию, представляющую обязательно те же данные и интерпретации, что и в первично опубликованной работе. Библиография первичной работы должна быть представлена и во второй публикации.

#### Признание первоисточников

Признание вклада других лиц обязательно всегда. Авторы обязаны ссылаться на публикации, которые имеют значение для выполнения представленной работы. Данные, полученные в ходе частной беседы, переписки или в процессе обсуждения с третьими сторонами, не должны быть использованы или представлены без ясного письменного разрешения первоисточника.

#### Авторство публикации

Авторами публикации могут выступать только лица, которые внесли значительный вклад в формирование замысла работы, разработку, исполнение или интерпретацию представленного исследования. Автор должен удостовериться, что все Соавторы видели и одобрили окончательную версию работы и согласились с представлением ее к публикации.

#### Существенные ошибки в опубликованных работах

В случае обнаружения Автором существенных ошибок или неточностей в публикации Автор должен сообщить об этом в Редакцию журнала и взаимодействовать с ней с целью скорейшего

изъятия публикации или исправления ошибок. Если Редакция или Издатель получили сведения от третьей стороны о том, что публикация содержит существенные ошибки, Автор обязан изъять работу или исправить ошибки в максимально короткие сроки.

---

## СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕДАКЦИИ

### Решение о публикации

Редакция журнала «Обсерватория культуры» сама принимает решения о публикации, учитывая мнение Рецензентов. В основе решения – научная значимость рассматриваемой работы. Редакция руководствуется политикой Редакционного совета журнала «Обсерватория культуры», действуя в соответствии с юридическими нормами в отношении законности, авторского права, плагиата, клеветы.

### Конфиденциальность

Редакция журнала «Обсерватория культуры» без необходимости не раскрывает информацию о принятой рукописи третьим лицам, за исключением Авторов, Рецензентов, возможных Рецензентов и Издателя.

### Надзор за публикациями

Редакция, имея убедительные доказательства того, что утверждения или выводы, представленные в публикации, ошибочны, должна принять меры по скорейшему уведомлению о внесении изменений или изъятии публикации.

---

## СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ РЕЦЕНЗЕНТОВ

### Влияние на решения Редакции

Рецензирование – необходимое звено в научных коммуникациях. Рецензирование помогает Редакции принять решение о публикации, а Автору – повысить качество работы. Издатель разделяет мнение, что все ученые, которые хотят внести вклад в публикацию, обязаны выполнять существенную работу по рецензированию рукописи.

### Исполнительность

Рецензент, чувствуя, что он не имеет достаточно квалификации для рассмотрения рукописи

или времени для быстрого выполнения работы, должен уведомить об этом Редакцию.

### Конфиденциальность

Рукопись, полученная для рецензирования, должна рассматриваться как конфиденциальный документ.

### Объективность

Рецензент обязан давать объективную оценку. Персональная критика Автора неприемлема. Рецензентам следует ясно и аргументировано выражать свое мнение.

### Признание первоисточников

Рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. На любое утверждение (наблюдение, вывод или аргумент), опубликованное ранее, в рукописи должна быть соответствующая библиографическая ссылка. Рецензент должен также обращать внимание Редакции на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции Рецензента.

---

## СТАНДАРТЫ ПОВЕДЕНИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Издатель должен следовать принципам и процедурам, способствующим исполнению этических обязанностей Редакцией, Рецензентами и Авторами журнала «Обсерватория культуры» в соответствии с данной этикой.

Издатель должен оказывать поддержку Редакции в рассмотрении претензий к этическим аспектам публикуемых материалов и помогать взаимодействовать с другими журналами, если это способствует исполнению обязанностей Редакции.

Издатель должен обеспечить соответствующую специализированную юридическую поддержку (заклучение или консультирование) в случае необходимости.

---

**Документ подготовлен по материалам Международного комитета по публикационной этике (COPE)**

---

## 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** (по Средним таблицам), раскрывающие тематическое содержание статьи.

### Название статьи.

**Реферат** – краткое изложение статьи по следующей структуре: актуальность проблематики и новизна решения, главные содержательные аспекты. Объем – 150–200 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 принятым стандартом (ГОСТ Р 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 автоматические сноски в конце страницы. Если работа выполнена в рамках гранта РГНФ (или другой организации), эта информация приводится в виде первого примечания к названию статьи.

**Подписуемые подписи** оформляются по схеме: название/номер 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 Microsoft 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/>

**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»

**Ж**урнал «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:

**Воздвиженка ул., 3/5, 1 подъезд.**

Не только приобрести отдельные номера, но и оформить договор подписки можно в редакции по адресу:

Воздвиженка ул., д. 1

(вход со стороны ул. Моховая, от поста охраны позвонить).

тел.: +7 (499) 557-04-70, доб. 11-75

e-mail: [bvdgovor@rsl.ru](mailto:bvdgovor@rsl.ru)

### ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписные индексы по Объединенному каталогу «Пресса России» — 12141 (полугодовой), 93613 (годовой).

◆ 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:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ 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**

Шибалева 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.

##### Электронная версия

Баранчук Ю.Н.

**Индексирование** Адаменко А.С.

**Перевод и транслитерация:** Зуев А.Е.

**Маркетинг и реклама** Амелина М.Н.,  
Руденок Д.В.

#### 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.

#### Адрес Редакции:

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70 доб. 11-75

e-mail: [observatoria@rsl.ru](mailto:observatoria@rsl.ru)

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт  
журнала, снимите этот  
QR-код с помощью  
смартфона или план-  
шета, предварительно  
установив приложение  
типа QR Code Reader.

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 19.04.2017

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

#### Отпечатано с готового оригинал-макета

в ООО «Тамбовский полиграфический  
союз», Моршанское шоссе, 14А,  
Тамбов, 392000, РФ, <http://www.tps68.ru>  
e-mail: [info@tps68.ru](mailto:info@tps68.ru)  
тел. +7 (4752) 53-26-27  
Заказ №

Свободная цена.

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 14

2/2017

OBSERVATORY  
OF CULTURE