

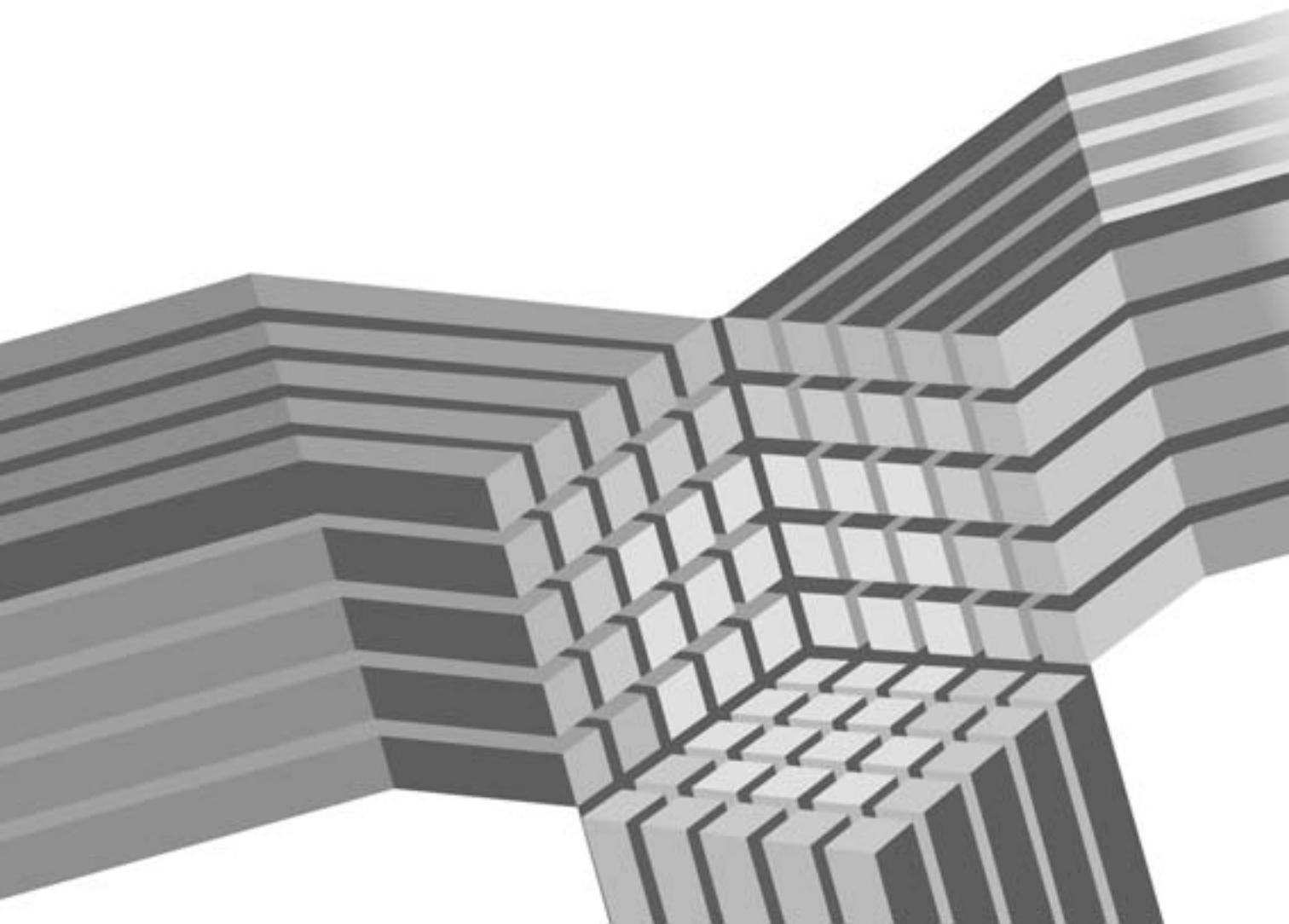
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 15

2/2018

OBSERVATORY
OF CULTURE



РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Отдел периодических изданий
Российской государственной библиотеки

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор
Шibaева Екатерина Александровна,
заместитель главного редактора —
ответственный секретарь
Гаджиева Анна Аркадьевна,
заместитель заведующей отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

Кириллова Наталья Борисовна,
доктор культурологии, профессор,
Уральский федеральный университет
им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

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 государ-
ственная библиотека (Москва)

Разлогов Кирилл Эмильевич,
доктор искусствоведения, профессор,
НИИ киноискусства, Всероссийский
государственный университет кинемато-
графии им. С.А. Герасимова (Москва)

Рубинштейн Александр Яковлевич,
доктор философских наук, кандидат
экономических наук, профессор, за-
служенный деятель науки Российской
Федерации, Институт экономики РАН,
Государственный институт искусствозна-
ния (Москва)

Румянцев Олег Константинович,
доктор философских наук (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)

Синецкий Сергей Борисович,
доктор культурологии, доцент, Челяби-
нский государственный институт культуры
(Челябинск)

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

Федоров Виктор Васильевич,
председатель Редакционного совета, кан-
дидат экономических наук, Российская
государственная библиотека (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)

Хромов Олег Ростиславович,
доктор искусствоведения,
действительный член Российской
академии художеств, Московская Ду-
ховная академия Русской Православной
Церкви (Сергиев Посад)

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

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)

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

Olga N. Astafieva (Moscow)
Valentina M. Dianova (St. Petersburg)
Evgeny V. Dukov (Moscow)
Vladimir K. Egorov (Moscow)
Galina I. Zvereva (Moscow)
Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)
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. Samarin (Moscow)
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)
Victor V. Fedorov (Moscow)
Margaret Vöringer (Berlin, Germany)
Andrei Ya. Flier (Moscow)
Oleg R. Khromov (Sergiev Posad)
Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)
Evgeny S. Steiner (Moscow, Russia; London, UK)

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>

ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 15 2/2018 OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2016 г. выпускается в томах, введена сквозная нумерация страниц. 2018 год является 15-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 метаданные статей и списки источников на русском и английском языках.

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

The peer-reviewed scholarly journal «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. 2018 is the 15th 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/>



КОНТЕКСТ

- Шеманов А.Ю.** Политика в отношении Другого: между функционализмом и структурализмом.....132
- Оганезов А.Э.** Современные направления развития визуальной антропологии141
- Шведова И.В.** Этнокультурная идентичность как реальность социального самопонимания.....148

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Строева О.В.** Гиперреалистическое тело в современной культуре154
- Шуб М.Л.** Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска).....161

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Карцева Е.А.** Медиакоммуникации в продвижении искусства и художников.....170
- Ушкарев А.А.** Культурный капитал как драйвер потребления искусства.....178
- Фиденко Ю.Л.** Песенный литургический гимн и пути развития жанра в современной практике Римско-католической церкви188

НАСЛЕДИЕ

- Максимова Г.А.** Судьба главного иконостаха церкви Трех Святителей у Красных ворот194

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Красиков В.И.** Пушкин как «ведатель жизни»: основные профили в амальгаме пушкинских философских предпочтений206
- Капица В.Ф.** Портрет Германа в «Пиковой даме» А.С. Пушкина в визуальной репрезентации художником214
- Павлинов П.С.** Творчество Е.Е. Лансере в Грузинской демократической республике (1920—1921 гг.)222

КАФЕДРА

- Бакина О.В.** Дополнительное образование как основной ресурс развития сферы культуры.....230

ORBIS LITTERARUM

- Ларикова Ю.А.** Литературный миф о Факундо Кирогге в культурной картине мира аргентинцев.....238

Рецензия

- Дуликов В.З.** Монография об истоках книжной культуры.....245

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Ломоносов А.В.** В.В. Розанов о «последних временах» России в конце Первой мировой войны250

К сведению авторов

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры»256

CONTENTS



CONTEXT

- Shemanov A.Yu.** Policy in Relation to the Other:
Between Functionalism and Structuralism 132
- Oganezov A.E.** Contemporary Ways
of Development in Visual Anthropology 141
- Shvedova I.V.** Ethno-Cultural Identity
as a Reality of Social Self-Understanding 148

CULTURAL REALITY

- Stroeve O.V.** Hyperrealistic Body in the Modern
Culture 154
- Shub M.L.** Commemoration Phenomenon:
An Experience of Culturological Analysis of Public
Commemoration Practices (By the Example
of Chelyabinsk Streets Naming) 161

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Kartseva E.A.** Media Communications
in the Promotion of Art and Artists 170
- Ushkarev A.A.** Cultural Capital as a Driver
of Art Consumpion 178
- Fidenko Yu.L.** The Song Liturgical Hymn
and the Ways of Developing the Genre
in the Modern Practice of the Roman Catholic
Church 188

HERITAGE

- Maksimova G.A.** The Fate of the Main Iconostasis
of the Church of Three Hierarchs
at the Red Gate 194

NAMES. PORTRAITS

- Krasikov V.I.** Pushkin as a “Connoisseur of Life”:
The Main Profiles in the Amalgam of Pushkin’s
Philosophical Preferences 206
- Kapitsa V.F.** Artist’s Visual Representation
of the Portrait of Hermann in A.S. Pushkin’s
“Queen of Spades” 214
- Pavlinov P.S.** E.E. Lanceray’s Creative Work
in the Georgian Democratic Republic
(1920–1921) 222

CURRICULUM

- Bakina O.V.** Additional Education as the Main
Resource for Developing the Sphere of Culture 230

ORBIS LITTERARUM

- Larikova Yu.A.** The Literary Myth of Facundo
Quiroga in the Cultural Worldview
of Argentines 238
- Review*
- Dulikov V.Z.** Monograph on the Origins of Book
Culture 245

JOINT OF TIME

- Lomonosov A.V.** V.V. Rozanov about
“The Last Times” of Russia at the End
of the First World War 250

Information for Authors

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

УДК 008
ББК 71.0
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-132-140

А.Ю. ШЕМАНОВ

ПОЛИТИКА В ОТНОШЕНИИ ДРУГОГО: МЕЖДУ ФУНКЦИОНАЛИЗМОМ И СТРУКТУРАЛИЗМОМ*

Алексей Юрьевич Шеманов,
Московский государственный психолого-педагогический университет,
Институт проблем инклюзивного образования,
научно-методический центр,
ведущий научный сотрудник
Сретенка ул., д. 29, Москва, 127051, Россия

доктор философских наук
E-mail: ajshem@mail.ru

Реферат. Обсуждаются связанные с переходом от интеграции к инклюзии изменения трактовки политики в отношении Другого в сфере образования, актуальность изучения которых обусловлена законодательным закреплением политики инклюзии в российском образовании после ратификации Конвенции ООН по правам инвалидов и принятия нового закона об образовании. Теоретический контекст этого сдвига от политики интеграции к инклюзии остается недостаточно проясненным в своих философских основаниях, что и составляло задачу работы. Эти сдвиги рассматриваются в контексте изменения в социальных науках доминирующего теоретического контекста понимания Другого и его места в обществе, которое трактуется как переход

от функционализма к структурализму и социальному конструкционизму, отталкивающегося от предложенной в рамках структурализма языковой метафоры культуры (культура как язык). Дихотомия функционализма и социального конструкционизма, основанного на языковой метафоре культуры, рассматривается в контексте концепции Ч. Тейлора о теориях современности (акультурных и культурных) и концепции культуры как открытости Другому (Л.С. Черняк). Такой подход определяет как метод изучения проблемы исследования, так и новизну полученных результатов. Понимание нормы, рациональности, отношения к Другому в рамках политики интеграции или инклюзии зависит от интерпретации культуры либо скорее как преемственности образа жизни (доминирование парадигмы времени), либо скорее как многообразия замкнутых на себя жизненных миров со своими традициями,

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Отделения гуманитарных и общественных наук Российского фонда фундаментальных исследований (ОГОН РФФИ) в рамках научных проектов № 15-03-00581 «Освоение репрезентаций пространства в культурных практиках: история и современность» и № 15-33-14106 «Целевые ориентиры государственной национальной политики: возобновление человеческого ресурса и национальные культуры (проблема Другого)».

культурными кодами (доминирование парадигмы пространства). Причем переход от интеграции к инклюзии и, соответственно, от функционализма к социальному конструкционизму можно понять как выражение пространственного поворота в социальных и гуманитарных науках. Ключевым моментом подхода к решению проблемы культурных оснований политики в отношении Другого в образовании представляется понимание культуры как проекта свободы человека, реализующего свою открытость Другому.

Ключевые слова: Другой, интеграция, инклюзия, функционализм, структуриализм, социальный конструкционизм, языковая метафора культуры, культурные и культурные теории современности, пространственный поворот.

Для цитирования: Шеманов А.Ю. Политика в отношении Другого: между функционализмом и структуриализмом // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 132–140. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-132-140.

Относительно недавно — с работ Г. Олпорта [1] — категоризация людьми друг друга в качестве «других» стала рассматриваться как источник негативных стереотипов, стигматизации, аутистигматизации и дискриминации, которые возникают в любом обществе, но именно в наше время были осознаны как требующие решения и нуждающиеся для этого в научной рефлексии социальные проблемы. Люди определяют друг друга как взаимно другие, используя категории принадлежности к конфессиональным и этническим общностям, обладания различными психофизическими особенностями, на основании пола (мужчины и женщины), особенностей половой самоидентификации и т. д. В современной культурной ситуации, с одной стороны, любая идентичность ставится под вопрос, размывается, дробится и мультиплицируется (см., напр.: Э. Гидденс [2]), а с другой — отчасти из-за ее ускользающего характера — люди удерживают идентичность путем маркирования ее границ средствами мифологизации, становящейся фактором роста ксенофобии [3].

Рассмотрим подходы к пониманию Другого, вышедшие, как предполагается в статье, с одной стороны, из функционализма — идеологии и политики интеграции и, с другой стороны, из структуриализма — идеологии и политики инклюзии. Далее будет рассмотрена аргументация в пользу такого предположения и сделана попытка определения смысловых границ данной дихотомии.

В документы ЮНЕСКО и ООН по политике в сфере образования, направленной против исклю-

чения различных категорий людей из образования и жизни общества, в том числе людей с инвалидностью (Конвенция ООН о правах инвалидов, 2006 [4]), с середины 1990-х гг. вошло понятие инклюзии и инклюзивного образования [5]. Данное понятие сложилось на основе так называемой социальной модели, т. е. теоретической и одновременно практически-политической установки, рассматривающей любые категоризации людей (по состоянию здоровья, происхождению, расе, половой принадлежности, социальному положению и пр.) как социально создаваемые конструкции, используемые теми, кто их создает, в качестве средств осуществления власти над другими — для их социального подавления. С позиции социальной модели инвалидность — это конструкция, отражающая и создающая барьеры для включения в жизнь общества людей с определенными психофизическими особенностями, а инклюзия — это прежде всего политика по преодолению этих социальных и культурных барьеров. Теоретической рамкой данной модели, таким образом, является социальный конструкционизм. С другой позиции, обозначаемой в дискурсе социальной модели как индивидуальная модель, инвалидность — это следствие психофизических особенностей индивида, которые рассматриваются как причина ограничений его нормального социального функционирования. При этом инклюзию нередко стали противопоставлять прежней политике интеграции, ставившей во главу угла индивидуальную помощь людям с инвалидностью, мигрантам и другим категориям граждан в их вхождении в учебную группу общего образования на основании наличия особых образовательных потребностей (см., напр.: Дж. Корбетт [6], Р. Сли [7]).

СМЕНА КОНТЕКСТА ПОНИМАНИЯ ДРУГОГО: ОТ ФУНКЦИОНАЛИЗМА К СТРУКТУРАЛИЗМУ

Обратим внимание на теоретический контекст, в котором происходили отмеченные выше изменения в политике отношения к Другому. Прежнее понимание интеграции сложилось главным образом в рамках доминирования в дискурсе социальных наук функционализма: с одной стороны, в русле культурной антропологии (Б. Малиновский, А. Рэдклифф-Браун), а с другой — в социологии (Э. Дюркгейм, Р. Мертон, Т. Парсонс и др.) [8]. В культурной антропологии интеграция группы рассматривалась как неперемное условие ее успешно адаптированного существования, выражение направленности всех инсти-

тутов, верований и обычаев группы к достижению ее функционального единства, которое представлялось Б. Малиновским в качестве аксиомы функционализма [9]. Р.К. Мертон [10] подверг эту аксиому сомнению, превратив достижение единства (интеграцию) группы из аксиомы в реализуемое или нереализуемое группой положение вещей, которое нуждается в эмпирической верификации. Интегрированность рассматривалась как модус существования всей социальной группы, один из аспектов ее адаптированности, а интеграция других выступала в качестве производной от интеграции самой социальной группы. В концепции Т. Парсонса интеграция стала одной из четырех функций всей социальной системы, в выполнении которой культура как подсистема обеспечивает общие ценности членов сообщества [11, р. XVIII]. У него же интеграция прежде не включенных в сообщество групп рассматривается как ответ на растущую диверсификацию в процессе прогрессивного развития социальной системы, что позволяет в этом случае понять интеграцию как способ расширения человеческого ресурса, используемого социальной системой за счет включения прежде исключавшихся единиц [12, с. 115–116].

Поворот в понимании интеграции и отношения к ней (когда интеграция начинает оцениваться негативно — как форма оправдания дискриминации и нарушение права на своеобразие, т. е. права самому строить свою идентичность) связан с приходом эры структурализма, сделавшего первичным объяснительным принципом общества не единство, а различие, не функцию, а структуру [13], которая в функционализме играла существенную, но не доминирующую роль. Структурализм вводит языковую метафору культуры [14, р. 17] сначала в культурной антропологии (этнология К. Леви-Стросса), а затем в социологии (в качестве примера влияния структуралистской языковой метафоры культуры на социологический дискурс можно упомянуть концепцию структуризации Э. Гидденса, в которой понятие структуры соответствует культурным кодам социальной жизни у структуралистов, по мнению Дж. Скотта [15, р. 83]. Причем теория структуризации была выдвинута Э. Гидденсом в противовес Т. Парсонсу, как отмечает Б.С. Тёрнер [11, р. XIV]). Уже у К. Леви-Стросса история антропологии представляется как изменение отношения к Другому [16]. В русле структуралистских установок вначале в Великобритании с опорой на марксизм (с учетом акцента на культурные механизмы эксплуатации в интерпретации А. Грамши и Л. Альтюссера) формируются критические культурные исследования [14]. На их основе и под влиянием критики дискурса как власти у М. Фуко, концепции габитуса и символической власти П. Бурдьё, постколониальных, феминистских и других исследова-

ний возникают различные политические правозащитные движения, направляющие свои усилия на теоретическую и практическую (политическую) критику различных форм подавления в культуре [7; 14]. Все они опираются на социальный конструкционизм, принимающий языковую метафору культуры, а также ее обоснование и развитие в постмодернистской философии и теории культуры (Р. Барт, Ж. Деррида и др.) [14].

Развернутая в культурных исследованиях критика понятий идентичности, субъекта, бинарностей культуры как основы дискурса подавления Другого, с одной стороны, выступает отправным пунктом развенчания самой идеи функционального единства сообщества, которая (идея единства) представляется как форма подавления Другого, а с другой — выдвигает понятие инклюзии как принятия Другого в его отличии, как поддержки разнообразия. В то же время в философии формируется новое понимание солидарности в сообществе как бытия-вместе, основанного не на тождестве (идентичности), а на различии [17].

В области социологии неслучайно в этот период формулируется концепция индивидуализированного общества [18], теория рефлексивного модерна [19] и теория структуризации Э. Гидденса [20], дополненная его же концепцией рефлексивной самоидентификации индивида в условиях поздней современности [21]. Характерной общей чертой всех этих концепций является признание того, что для современного человека свойственно воспринимать мир как неопределенный, шаткий, рискованный, лишенный опоры на устойчивый «порядок вещей» и потому нуждающийся в установлении порядка (в том числе усилиями рефлексии индивида) и в постоянном *контроле*, который всегда оказывается недостаточным для устранения неопределенности. При этом в социальном мире, в обществе отсутствует устойчивая, понятная акторам рациональность, зато есть постоянно в наличии непредвиденные последствия человеческих действий. Постулат о наличии таких последствий у предпринимаемых людьми действий — важная часть теории структуризации Э. Гидденса, его понятия о дуальности структуры, которая, с одной стороны, является результатом деятельности самих людей, с другой — детерминирует их социальные действия [20, с. 399–413; 22]. Аналогично в концепции общества риска У. Бека одним из источников рисков является рефлексивный характер современности, т. е. то обстоятельство, что в процессе развития модернизации природа как предмет человеческой деятельности все больше заменяется на продукт самой этой деятельности: современность преобразует саму себя [19, с. 267–273].

Отличительной особенностью этих концепций является то, что они трактуют механизмы историче-

ского изменения — модернизации и распада традиционного общества — как универсальные, т. е. носят акультурный характер в терминологии Ч. Тейлора [23]. Согласно Ч. Тейлору, данные теории выражают различия между теми, кто признает в том числе и преемственные по времени общества особыми цивилизациями со своей, присущей только им культурой (например, цивилизация модерна и цивилизация Средневековой Европы), и теми, кто считает возможным рассматривать временную последовательность между обществами как результат всеобщего процесса «развития» с присущими ему совпадающими закономерностями, например, постепенным уменьшением традиционности в стиле жизни членов этого общества и нарастанием в нем рациональности. Причем Ч. Тейлор утверждает, что используя слово «культура», он имеет в виду картину множества культур, которые характеризуются своими языками (часто взаимно непереводимыми) и набором практик, определяющих специфическое понимание личности, социальных отношений, добра и зла, добродетели и порока, Бога и мира и т. п. [23, р. 24].

ДИХОТОМИИ В ПОНИМАНИИ КУЛЬТУРЫ И В ОТНОШЕНИИ К ДРУГОМУ В ОБРАЗОВАНИИ

Как полагает Т.А. Дмитриев [24], теория структуризации Э. Гидденса принадлежит к акультурным (в смысле Ч. Тейлора) теориям современности. При этом он не считает контраргументом мнение Дж. Скотта [15], что у Э. Гидденса культура является центральным понятием [24, с. 81]. Ясно, что дело не в том, является ли культура центральным понятием Э. Гидденса или нет, а в том, как понимается сама культура. По мнению Дж. Скотта, у Э. Гидденса культура — это, во-первых, структура, понимаемая как социальные коды коммуникации, усваиваемые акторами и формирующие их диспозиции к действию, а во-вторых — их жизненный мир, воспринимаемый сообразно с этой структурой [15, р. 83]. Как Ч. Тейлор [23, р. 28] описывает глубинный уровень культуры, используя понятие габитуса в интерпретации П. Бурдьё [25, с. 60–61] как усвоенного культурного богатства, ставшего неотъемлемой частью личности, так и Дж. Скотт описывает культуру в понимании Э. Гидденса, используя это же понятие габитуса [15, р. 89]. Но если у Э. Гидденса габитус рассматривается в анализе детерминирующих влияний культуры в отношении действий акторов, то Ч. Тейлор рассматривает как основу габитуса, т. е. базового, фонового уровня культуры, составляю-

щего ее глубинный и наиболее фундаментальный, с его точки зрения, уровень ее существования, понимание того, что такое добро и зло, образ мироздания и его причина, отношение к Богу, иначе говоря то, что составляет основу экзистенции, реализации человеком своей свободы [23, р. 29–30]. Предлагая культурную теорию современности, ученый как раз и отдает отчет в ее связи с экзистенциальным выбором людей и себя самого, не позволяя занять позицию надысторического всеведущего наблюдателя.

В разных теоретических контекстах культура рассматривается по-разному. Если воспользоваться нестрогим способом выражения, то можно сказать, что в одном контексте культура мыслится скорее в парадигме пространства, т. е. как *пространственное многообразие* сосуществующих в прошлом и настоящем усваиваемых людьми традиций, ценностей и повседневных привычек, нередко представляемых как не корреспондирующие друг с другом, некритически усваиваемые людьми и замкнутые на себя; в другом — в парадигме времени, т. е. как *способ преемственности*, реализуемой в общении и посредством него воспроизводящий и трансформирующий образ жизни, приобретаемый в общении и взаимодействии поколений. Действительно, с одной стороны, общее, единство в многообразии, связь между различными ищется как внешним образом их объединяющее, подобно тому как объединяет вещи пространство. С другой стороны, речь идет о внутренней связи, делающей возможным единство и преемственность между различными, общее становится законом порождения многообразного. Стоит упомянуть, что оба эти измерения всегда присутствуют при любом теоретическом описании, хотя более фундаментальным принципом определения общего, т. е. поиска единства в многообразии как внешнего или внутреннего, может быть один или другой.

При смене теоретической парадигмы с функционалистской на структуралистскую меняется и точка отсчета для понимания образования и интеграционных процессов, в нем происходящих. Это касается, в частности, отношения к созданию общности между членами учебной группы или сообщества в процессе образования. Постулируя необходимость создания такой общности в процессе образовательной интеграции, Н.Т. Попова [26] замечает, что в противном случае дети с разными образовательными потребностями и возможностями будут рядом, но не вместе. Продолжая начатую линию сопоставления, можно сказать, что вместе они будут, если мы рассматриваем их образование как интеграцию, т. е. в парадигме времени, в которой возможно включение в общую деятельность развития. В парадигме же пространства, предлагаемой в рамках соци-

альной модели и основанной на ней инклюзии, им и не надо быть вместе, важно обеспечить право на совместное обучение, т. е. процедурную (а не сущностную) возможность находиться *рядом* во всем неснимаемом различии их особенностей. В этой парадигме любое постулирование единства в самом многообразии, кроме единства, понимаемого как процедура сосуществования различных, изображается как проявление власти в установлении общего и подавления различий под лозунгом общего дела, а на деле, как полагают приверженцы данного подхода, — для частных и особенных целей защитников дискурса единства.

Таким образом, описанная выше коллизия двух пониманий совместного обучения людей с различными особенностями — как интеграции (с нормализацией) или инклюзии, т. е. в функционалистской или структуралистской перспективе — может быть представлена как противоположность пространственной и временной парадигм, в каждой из которых другой член этой пары (т. е. временное измерение по отношению к пространственному или наоборот) приобретает подчиненное положение по отношению к другому. С этой точки зрения переход от политики интеграции к инклюзии (и, соответственно, от функционалистского к конструкционистскому пониманию общества и культуры) можно рассматривать как проявление пространственного поворота в социальных науках.

В связи с различием пространственной и временной парадигм, т. е. несхожести между двумя способами обобщения, достижения единства в многообразии — как внешней связи рядоположенных или внутренней связи преемственных, формулируются и два подхода к понятию нормы, в том числе — в контексте медицины и образования. В данной работе, говоря о представлениях о норме в педагогике, ограничимся иллюстрациями каждого из подходов в научной литературе. Так, в одной из отечественных работ, посвященных истории понятия нормы в философии и педагогике, после перечисления ряда воззрений на норму, делается обобщение такого рода: «сущность нормы различным образом понимается в научных исследованиях и может сводиться к среднему значению качества, наиболее распространенному явлению, отрезку возможных вариантов развития, соответствующих мере функциональной необходимости, целесообразности или полезности» [27, с. 16]. В этом обобщении отчетливо слышится функционалистское понимание нормы как внутренней связности и единства частей целого, а также как адаптированности этого целого. Вторая позиция, исходящая из структуралистской установки на первичность различия, представлена, например, в высказывании Р. Сли, который характеризует нормальность и аномальность, применяемые в интегративном

образовании, как понятия, выполняющие функцию социального подавления (*oppressive notions*) [7, р. 112]. Если первично различие, то нет возможности обосновать иерархию между различными, что является условием полагания одного из различных в качестве нормы, а другого — в качестве отклонения. Отсюда, как представляется, и вытекает вывод Р. Сли о том, что единственной функцией различения нормы и аномалии является подавление Другого, который объявляется девиантом и как таковой претерпевает различные, оправданные введенной иерархией (нормы и аномалии) ограничения в возможностях и правах.

В контексте педагогики норма рассматривается, с одной стороны, как одно из важнейших условий процесса воспитания и образования и ориентир для интеграции, например в коррекционной педагогике [27], с другой — как механизм превращения в Другого, стигматизации (в качестве ненормального) и дискриминации [7]. В обоих случаях речь идет об объективизированном взгляде на норму, о ее понимании как объективного социального механизма: в функционалистском ключе — как культурного механизма распространения общих ценностей группы на каждого, т. е. механизма их интеграции в общность, или в структуралистском ключе — как одного из способов реализации социального доминирования за счет стигматизации индивида как Другого, ненормального.

ПРОБЛЕМА НАТУРАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ КАК МЕХАНИЗМ ОБЪЕКТИВАЦИИ ДРУГОГО

Различение пространственной и временной парадигм в понимании культуры, по-видимому, работает в рамках тех концепций, в которых культура объективизирована, т. е. оторвана от вопроса о реализации людьми свободы в своих проектах культуры и представлена как объективный, внешний для исследователя социальный механизм. Это можно увидеть на примере различия функционалистского и структуралистского подходов к культуре и особенно в реализации этих подходов к проблемам обеспечения права на образование или интеграции в общее образование, поскольку в этой реализации они представлены более однозначно, вне контекста своего исторического становления и обоснования в спорах с другими концепциями.

В рамках обоих типов интерпретации существования человека в социуме — функционалистского и структуралистского — происходит натурализация культуры и объективация человека; культура выступает как проявление природы человека, а не его свободы. Эта натурализация в сфере образова-

ния оборачивается либо принудительной нормализацией всего разнообразия в рамках нивелирующей всех нормы доминирующей культуры, либо вынужденной атомизацией каждого в своей внешней и не затронутой другим личности. В первом случае страдает мотивация к собственному развитию и ограничивается творческий потенциал, что в рамках современного мира означает отставание страны в конкуренции с другими в сфере современной наукоемкой экономики. Во втором случае собственное развитие каждого теряет всякие ориентиры и оборачивается пустым настаиванием на своей личности, т. е. зачастую просто самовыражением ради эпатажа, так как никаких содержательных определений такая свобода личности не имеет и вынуждена реализовать себя путем нарушения любых ограничений, содержательный смысл которых не видится, поскольку они представляются в этой рамке только как внешние ограничения в целях доминирования Другого.

Все эти упомянутые концепции в их противоречии, пересечениях подходов, различиях представлений о норме, свойственных обоим — функционалистскому и структуралистскому, временному и пространственному — подходам, в своей совокупности изображая идейно-образный репертуар современного отношения к себе и другому, символически воплощают собой, если следовать Ч. Тейлору, социальное воображаемое современности [23, р. 29–30]. Причем, поскольку, по Ч. Тейлору, символическое — это сфера выражения имплицитного глубинного уровня культуры, социальное воображаемое невозможно намеренно «производить»: культурная индустрия может основываться только на эксплицитном самопонимании осуществляющих ее людей и на их желании неявно манипулировать сознанием других. Тогда последствия такой манипуляции, вообще говоря, в силу имплицитности глубинного уровня культуры для производителей образов, непредсказуемы и могут быть неожиданными для самих манипуляторов.

Натурализация культуры, свойственная теориям акультурного типа, как представляется, может быть преодолена обращением к культурной теории современности, поскольку это позволяет представить саму характерную для современности научную объективацию не как действие естественного света разума, а как реализацию определенной культуры, понятой как воплощение свободы человека и связанной таким образом с пониманием своей свободы самим исследователем. На этом пути становится возможным понимание культуры как реализации людьми своей открытости Другому, что и составляет содержание свободы человека [28]. Открытость Другому реализуется людьми в культуре, которая выступает как ответ конечного разума на вызов Другого как сопредельного [29].

Выработка новой, философски-основательной концепции интеграции требует дальнейших исследований, в которых актуальной задачей становится изучение того, как можно избежать натурализации человека, как бы она ни проявлялась, в каком бы типе редукционизма ни выражалась: в сведении человека к его биологической природе или общественной — к детерминациям социальной системой или культурными кодами. Все виды натурализации и редукционизма, на мой взгляд, стоят на пути создания теоретически обоснованной и практически реализуемой концепции норм в образовании как содержательного определения людьми своей свободы в их открытости Другому.

Список источников

1. Allport G.W. The Nature of Prejudice. Reading, MA : Addison-Wesley Pub. Co., 1954. 537 p.
2. Гидденс Э. Последствия современности / пер. с англ. Г.К. Ольховникова, Д.А. Кибальчича, вступ. ст. Т.А. Дмитриева. Москва : Праксис, 2011. 352 с.
3. Шеманов А.Ю. Политика инклюзии и этническая идентичность в контексте проблемы открытости другому // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 6. С. 652–659. DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-6-652–659.
4. Конвенция о правах инвалидов [Электронный ресурс] // Организация Объединенных Наций: официальный сайт. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml (дата обращения: 30.09.2017).
5. Шеманов А.Ю. Антропология инклюзии: автономия или аутентичность? // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 9–16.
6. Corbett J. Inclusive education and school culture // International Journal of Inclusive Education. 1999. Vol. 3, no. 1. P. 53–61.
7. Slee R. Beyond special and regular schooling? An inclusive education reform agenda // International Studies in Sociology of Education. 2008. Vol. 18, no. 2. P. 99–116.
8. Николаев В.Г. Функционализм // Социокультурная антропология : История, теория и методология : энцикл. словарь / под ред. Ю.М. Резника. Москва : Академ. проект, Культура ; Киров : Константа. 2012. С. 176–191.
9. Малиновский Б. Функциональный анализ // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры / сост. С.Я. Левит. Санкт-Петербург : Унив. книга, 1997. С. 683–684.
10. Мертон Р.К. Явные и латентные функции // Американская социологическая мысль / под ред. В.И. Добренкова. Москва : Изд. Междунар. ун-та бизнеса и управления, 1996. С. 400–401.
11. Turner B.S. Preface to the New Edition // Parsons T. The social system. 2-nd ed. London: Routledge, 1991. XLIII, 404 p.

12. Парсонс Т. Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения // THESIS. 1993. Вып. 2. С. 94–122.
13. Шапинская Е.Н. Структурализм // Социокультурная антропология : История, теория и методология : энцикл. словарь / под ред. Ю.М. Резника. Москва : Академ. проект, Культура ; Киров : Константа. 2012. С. 168–176.
14. Barker C. Cultural Studies: Theory and Practice. 4-th ed. With a foreword by Paul Willis. London : SAGE Publications Ltd, 2012. 552 p.
15. Scott J. Giddens and Cultural Analysis: Absent Word and Central Concept // Edwards T. (Ed.) Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions. London : SAGE, 2007. P. 83–105.
16. Шеманов А.Ю. Другой как «неспособный»: социальный конструктивизм vs. медиализация [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. 2012. № 1 (7). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/drugoy-kak-nesposobnyy-sotsialnyy-konstruktivizm-vs-medikalizatsiya> (дата обращения: 30.09.2017).
17. Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. Новое изд., пересмотр. и доп. / пер. с фр. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. Москва : Водолей, 2011. 208 с.
18. Бауман З. Индивидуализированное общество. Москва : Логос, 2002. 390 с.
19. Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. 384 с.
20. Гидденс Э. Устроение общества: Очерк теории структуризации. Москва : Академ. проект, 2003. 528 с.
21. Giddens A. Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age. Stanford (Cal.), 1991. 264 p.
22. Керимова Л.М., Керимов Т.Х. Теория структуризации Э. Гидденса: методологические аспекты // Социологические исследования. 1997, № 3. С. 37–47.
23. Taylor Ch. Two Theories of Modernity [Электронный ресурс] // The Hastings Center Report. 1995. Vol. 25, no. 2. P. 24–33. URL: <http://www.jstor.org/stable/3562863> (дата обращения: 30.09.2017).
24. Дмитриев Т.А. Сокрушительная современность Энтони Гидденса // Э. Гидденс. Последствия современности / пер. с англ. Г.К. Ольховникова, Д.А. Кибальчица, вступ. ст. Т.А. Дмитриева. Москва : Праксис, 2011. С. 79–81.
25. Бурдые П. Формы капитала [Электронный ресурс] // Экономическая социология Т. 3. № 5. 2002. С. 60–74. URL: https://ecsoc.hse.ru/data/2011/12/08/1208205039/ecsoc_t3_n5.pdf#page=60 (дата обращения: 30.09.2017).
26. Попова Н.Т. Культурологический подход к инклюзии в практике образования // Психолого-педагогические основы инклюзивного образования : коллектив. моногр. / отв. ред. С.В. Алехина. Москва : Моск. гор. психолого-пед. ун-т; Буки Веди, 2013. С. 38–51.
27. Линьков В.В. Развитие представлений о норме в философии и коррекционной педагогике // Наука и школа. 2014. № 3. С. 14–23.
28. Черняк Л.С. Время и вечность : Возвращение забытой темы. Москва : Нестор-История, 2014. 696 с.
29. Черняк Л.С. «Воплощенность личности и инклюзия» : медитации постороннего // Обсерватория культуры. 2015. № 3. С. 4–12.

Policy in Relation to the Other: Between Functionalism and Structuralism

Aleksey Yu. Shemanov

Moscow State University of Psychology and Education,
29, Sretenka Str., Moscow, 127051, Russia

E-mail: ajshem@mail.ru

Abstract. *The article discusses the changes in interpretation of the policy in relation to the Other in education system, which are connected with the transition from integration to inclusion. On the one hand, studying these changes is relevant due to the recent legislative consolidation of the policy of inclusion in Russian education after the ratification of the UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities and the adoption of a new law on education in Russia. On the other hand, the theoretical context of this shift from integration policy to inclusion remains insufficiently clarified in its philosophical bases, which was the task of this work. These shifts are consid-*

ered in the context of transformations in social sciences of the dominant theoretical context for interpretation of the Other and its place in society. This transformation is interpreted as the transition from functionalism to structuralism and to social constructionism, based on the linguistic metaphor of culture proposed by structuralism. The dichotomy of functionalism and social constructionism, based on the linguistic metaphor of culture, is considered in the context of Ch. Taylor's conception of the theories of modernity (cultural and acultural) and the conception of culture as openness to the Other (L.S. Chernyak). This approach determines both the method of studying the research problem and the novelty of the results. The interpretation of a norm, rationality, relation to the Other in the framework of integration or inclusion policy depends on understanding of culture either rather as a continuity of reproduced and transformed lifestyles (dominance of time paradigm) or rather as a variety of self-contained life-worlds with their own customs, cultural codes etc. (dominance of space paradigm). Moreover, the transition from integration to inclusion and, accordingly, from functionalism to social constructionism can be understood as

an expression of the spatial turn in social sciences and humanities. The key point of the approach to solving the problem of cultural foundations of the policy in relation to the Other in education is the understanding of culture as a project of human freedom, in which human beings implement their openness to the Other.

Key words: Other, integration, inclusion, functionalism, structuralism, social constructionism, linguistic metaphor of culture, cultural and acultural theories of modernity, spatial turn.

Citation: Shemanov A.Yu. Policy in Relation to the Other: Between Functionalism and Structuralism, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 132–140. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-132-140.

Acknowledgements.

This article is written with the support of the Russian Foundation for Basic Research (Department of Social Sciences), projects no. 15-03-00581, 15-33-14106.

References

- Allport G.W. *The Nature of Prejudice*. Reading, MA, Addison-Wesley Publ. Co., 1954, 537 p.
- Giddens A. *The Consequences of Modernity*. Moscow, "Praksis" Publ., 2011, 352 p. (in Russ.).
- Shemanov A.Yu. Inclusion Policy and Ethnic Identity in the Context of Openness to the Other, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 6, pp. 652–659 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2016-13-6-652-659.
- Convention on the Rights of Persons with Disabilities, *United Nations*. Available at: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/disability.shtml (accessed 30.09.2017) (in Russ.).
- Shemanov A.Y. Anthropology of Inclusion: Autonomy or Authenticity? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 9–16 (in Russ.).
- Corbett J. Inclusive Education and School Culture, *International Journal of Inclusive Education*, 1999, vol. 3, no. 1, pp. 53–61.
- Slee R. Beyond Special and Regular Schooling? An Inclusive Education Reform Agenda, *International Studies in Sociology of Education*, 2008, vol. 18, no. 2, pp. 99–116.
- Nikolaev V.G. Functionalism, *Sotsiokul'turnaya antropologiya: Istoriya, teoriya i metodologiya. Entsiklopedicheskii slovar'* [Sociocultural Anthropology: History, Theory, and Methodology. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Kul'tura Publ., Kirov, Konstanta Publ., 2012, pp. 176–190 (in Russ.).
- Malinovsky B. Functional Analysis, *Antologiya issledovaniy kul'tury. T. 1. Interpretatsii kul'tury* [Anthology of Cultural Research. Volume 1. Interpretations of Culture]. St. Petersburg, Universitetskaya Kniga Publ., 1997, pp. 683–684 (in Russ.).
- Merton R.K. Social Theory and Social Structure, *Amerikanskaya sotsiologicheskaya mysl'* [American Sociological Thought]. Moscow, Mezhdunarodnogo Universiteta Biznesa i Upravleniya Publ., 1996, pp. 400–401 (in Russ.).
- Turner B.S. Preface to the New Edition, *Parsons T. The social system*. London, Routledge Publ., 1991, 404 p.
- Parsons T. The Concept of Society: The Components and Their Interrelations, *THESIS*, 1993, issue 2, pp. 94–122 (in Russ.).
- Shapinskaya E.N. Stucturalism, *Sotsiokul'turnaya antropologiya: Istoriya, teoriya i metodologiya. Entsiklopedicheskii slovar'* [Sociocultural Anthropology: History, Theory, and Methodology. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Kul'tura Publ., Kirov, Konstanta Publ., 2012, pp. 168–176 (in Russ.).
- Barker C. *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, SAGE Publications Ltd, 2012, 552 p.
- Scott J. Giddens and Cultural Analysis: Absent Word and Central Concept, *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions*. London, SAGE, 2007, pp. 83–105.
- Shemanov A.Yu. The Other as "Disabled": Social Construction Approach vs. Medicalization, *Kul'turologicheskii zhurnal* [Journal of Cultural Research], 2012, no. 1 (7). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/drugoy-kak-nesposobnyy-sotsialnyy-konstruktivizm-vs-medikalizatsiya> (accessed 30.09.2017) (in Russ.).
- Nansy J.-L. *The Inoperative Community*. Moscow, Vodolei Publ., 2011, 208 p. (in Russ.).
- Bauman Z. *The Individualized Society*. Moscow, Logos Publ., 2002, 390 p. (in Russ.).
- Beck U. *Risk Society. On the Way to Another Modernity*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2000, 384 p. (in Russ.).
- Giddens A. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2003, 528 p. (in Russ.).
- Giddens A. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford (Cal.), 1991.
- Kerimova L.M., Kerimov T.Kh. Giddens' Theory of Structuration. Methodological Aspects, *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 1997, no. 3, pp. 37–47 (in Russ.).
- Taylor Ch. Two Theories of Modernity, *The Hastings Center Report*, 1995, vol. 25, no. 2, pp. 24–33. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3562863> (accessed 30.09.2017).
- Dmitriev T.A. Antony Giddens' Crushing Modernity, *E. Giddens. Posledstviya sovremennosti* [A. Giddens. The Consequences of Modernity]. Moscow, "Praksis" Publ., 2011, pp. 7–106 (in Russ.).
- Bourdieu P. The Forms of Capital, *Ekonomicheskaya sotsiologiya* [Journal of Economic Sociology], vol. 3, no. 5, 2002, pp. 60–74. Available at: https://ecsoc.hse.ru/data/2011/12/08/1208205039/ecsoc_t3_n5.pdf#page=60 (accessed 30.09.2017) (in Russ.).
- Popova N.T. Cultural Approach to Inclusion in Educational Practice, *Psikhologo-pedagogicheskie osnovy*

- inklyuzivnogo obrazovaniya* [Psychological and Pedagogical Outlines of Inclusive Education]. Moscow, MSUPE Publ., OOO "Buki Vedi" Publ., 2013, pp. 38–51 (in Russ.).
27. Linkov V.V. The Development of Notions of Norm in Philosophy and Correctional Pedagogy, *Nauka i shkola* [Science and School], 2014, no. 3, pp. 14–23 (in Russ.).
28. Chernyak L.S. *Vremya i vechnost': Vozvrashchenie zabytoi temy* [Time and Eternity: The Return of the Forgotten Theme]. Moscow, Nestor-Istoriya Publ., 2014, 696 p.
29. Chernyak L.S. Individuality as Embodiment of Culture and the Problem of Inclusion: An Outsider's Perspective, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2015, no. 3, pp. 4–12 (in Russ.).

25–26 октября 2018 г.

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА (Москва)

Международная научно-практическая конференция «ОБНАРУЖЕНИЕ ЗАИМСТВОВАНИЙ — 2018»

Цель конференции: формирование экспертной среды по обсуждению вопросов, обмену мнениями и выработке решений в области обнаружения заимствований в образовательной, научной и издательской сферах деятельности.

Участие в конференции позволит всесторонне рассмотреть вопрос обнаружения заимствований в научных и учебных работах, познакомиться со стратегией развития данного направления, обсудить широкий круг этических, нормативно-правовых, методологических, программно-технологических и образовательных вопросов, узнать о передовом опыте внедрения и использования электронных систем обнаружения заимствований в учебном, научном, издательском процессах. Участникам конференции представится возможность познакомиться с инновационными технологиями обработки, проведения экспертизы и оценки текстов на оригинальность, интеграцией поисковых систем в информационно-образовательную среду организаций, обсудить вопросы практического применения и развития электронных ресурсов в сфере образования, науки и культуры, а также укрепить профессиональные связи.

Основные темы конференции:

1. Нормативные основы использования средств обнаружения заимствований в квалификационных и рубежных работах, отчетных документах.
2. Правовые основы и проблемы систем и средств обнаружения заимствований в квалификационных работах и научных исследованиях.
3. Методология внедрения и использования технических средств обнаружения заимствований в различных сегментах, специфика обнаружения заимствований.
4. Методология экспертизы заимствований и принятия решений о соответствии квалификационных работ существующим требованиям.
5. Этические вопросы обнаружения заимствований в научных исследованиях, учебных работах.
6. Программно-технические средства обнаружения заимствований. Системы, разработки, компании.
7. Алгоритмы и технологии обнаружения заимствований, поиска, обработки и анализа текстов.
8. Средства и системы информационной поддержки обнаружения заимствования, электронно-библиотечные системы, системы открытого доступа.
9. Образовательные программы и технологии формирования компетентностей обнаружения заимствований, сопровождение пользователей в системах обнаружения заимствования, продуктивность и менеджмент качества систем обнаружения заимствований.
10. Интеграция систем поиска заимствования с внутренними информационными системами образовательной организации.

Предварительная регистрация на конференцию обязательна. Участие – бесплатное.

Подробнее: <http://oz2018.ru/>

А.Э. ОГАНЕЗОВ

СОВРЕМЕННЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ РАЗВИТИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Александр Эдуардович Оганезов,
Институт этнологии и антропологии
им. Н.Н. Миклухо-Маклая Российской академии наук,
Этнографический научно-образовательный центр,
аспирант
Ленинский просп., д. 32А, Москва, 119991, Россия
E-mail: alexoganezov@outlook.com

Реферат. Визуальная антропология является современной и перспективной научной дисциплиной, привлекающей все большее количество исследователей. Междисциплинарность визуальной антропологии вовлекает в свою сферу исследователей из множества других, смежных научных дисциплин, а также представителей различных видов изобразительного искусства. Новые вызовы социально-гуманитарным дисциплинам предполагают не только модернизацию существующей теоретико-методологической базы, но и поиск иных оригинальных концепций для решения актуальных задач. В статье освещаются наиболее характерные для современности темы и направления исследований в рамках визуальной антропологии, такие как: антропологическое кино, антропология искусства, антропология дизайна и прикладная визуальная антропология. Проанализированы основные тенденции и направления развития научной дисциплины, а также теоретические и методологические концепции. Определены наиболее перспективные сферы исследований визуальной антропологии в контексте социальных и гуманитарных наук. Актуальность работы заключается в структурировании исследовательской теории современной визуальной антропологии, а также в анализе актуальных проблем и методологических решений. Статья апеллирует к современным теориям и базируется на актуальных концепциях развития

визуальной антропологии как научной дисциплины. Использована литература современных визуальных антропологов, рассматривающих теоретические и практические аспекты научной дисциплины. Проведенное исследование позволяет утверждать, что основной особенностью современной визуальной антропологии как научной дисциплины являются ее междисциплинарность, стремление к синтезу сфер гуманитарных наук и изобразительного искусства, расширение базы визуальных источников и сфер практического применения наработанных теоретических знаний. Наиболее перспективные пути развития научной дисциплины обусловлены указанными особенностями.

Ключевые слова: визуальная антропология, этнографическое кино, социальные науки, междисциплинарность.

Для цитирования: Оганезов А.Э. Современные направления развития визуальной антропологии // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 141–147. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-141-147.

Визуальная антропология на протяжении всей истории становления в качестве научной дисциплины прошла множество этапов развития, которые были обусловлены общими тенденциями в сфере гуманитарных и социальных наук, особенностями формирования визуальных искусств и кинематографа, а также различными социально-политическими событиями в жизни человечества. В настоящее время дисциплина имеет богатую историю и собственные исключительные особенности.

Можно выделить три основных направления, по которым она продолжает развиваться: 1) акаде-

мическая визуальная антропология — теория научной дисциплины, методология, источниковедение, антропологическое кино; 2) прикладная визуальная антропология — прикладные визуальные исследования в академической и неакадемической сферах; 3) антропология искусства — изучение произведений визуального искусства с антропологической и искусствоведческой точек зрения.

Данные направления имеют характерные особенности, которые не мешают объединить их в рамках единой научной дисциплины со своей собственной теоретической базой и методологией. Далее требуется краткое описание каждого из них.

АКАДЕМИЧЕСКАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Важнейшим аспектом визуальной антропологии является антропологическое кино. Зачастую эти два понятия даже ошибочно отождествляются. Это, с одной стороны, свидетельствует об особом месте антропологического кино в структуре научной дисциплины, а с другой — позволяет использовать его в качестве некоего среза для анализа современного состояния визуальной антропологии в целом.

В современном мире, где господствует постмодернистская научно-философская концепция, не существует единого, четкого определения антропологического кино. В этом просто нет необходимости, в отличие, например, от 1970-х гг., когда существовала потребность в строгом разграничении «этнографического» и «художественного» в фильме. Данную тенденцию можно легко заметить в работе К. Хайдера «Этнографическое кино». В частности, он пишет: «В определении степени этнографичности любого фильма или при разработке проектов наиболее этнографического фильма нам нужно разобраться в качествах, одни из которых порождены этнографическими требованиями, а другие — кинематографическими. Но если эти требования вступают в конфликт, следует уступить в пользу этнографии» [1, с. 12]. Далее К. Хайдер дает, хотя и довольно расплывчатое, определение этнографическому кино: «Этнографический фильм — это фильм, в котором отражены размышления об этнографическом понимании. Что бы то ни было, это нечто большее, чем простая сумма науки и кино» [1, с. 17].

Действительно, антропологический фильм базируется на большем количестве основ, чем строго наука и кино. Антропологический фильм апеллирует к восприятию, к переживанию, к тому, что англоязычные исследователи называют емким словом «experience». Не секрет, что в эпоху постмодерна «ощущение» играет огромную роль, вытесняя собой «факт». С какими же ощущениями имеет дело

антропологический фильм? Во-первых, это ощущения автора от происходящего события, которое он решил запечатлеть и исследовать; во-вторых, это ощущение «героев» фильма (тех, кто в кадре), людей, которые, собственно, и создают событие (историю), запечатленную автором; в-третьих, ощущения зрителей от увиденного на экране, т. е. от увиденного события (истории), пропущенного через призму видения (ощущения) автора фильма: «В этнографическом кино или персональной документалистике мы также познаем опыт автора по мере того, как он или она развивает повествование фильма, который мы смотрим. Иногда авторский опыт (ощущение) не выражен явно <...> а иногда выражен очень ясно» [2, р. 9].

Все это позволяет подойти к вопросу не только об авторской роли в антропологическом фильме, но и о роли антрополога в визуально-антропологическом исследовании в целом. Автор (камера) никогда не может быть полностью безучастным и дать полную объективную картину происходящего. Восприятие им окружающих событий играет огромную роль в формировании конечного продукта съемки, а то, что является важным для самого автора и что, по его мнению, составляет главные картины происходящего, в конечном итоге и становится окончательной версией фильма, воспринимаемой аудиторией. По мнению С. Макдональд, «к чему бы ни приводило происходящее с действующими лицами, мы, как зрители, должны решать, что их ощущения, транслируемые посредством кино, значат не только для них и для авторов фильма, но и что они значат для нас» [2, р. 9].

Как уже было сказано, в современной визуальной антропологии нет строгого определения понятия «антропологическое кино». Соответственно, не существует и границ, запрещающих междисциплинарное (интертекстуальное) смешение (внедрение). Во многом благодаря этому современные авторы антропологических фильмов не боятся экспериментировать и использовать различные художественные методы для более выраженного апеллирования к ощущениям. Это позволяет сфере антропологического кино не стоять на месте, а развиваться, соответствуя современным особенностям кинематографа и изобразительного искусства.

Классический для антропологии метод включенного наблюдения нашел свое отражение и в визуальной антропологии, а именно — в эволюции развития антропологического кино, одним из этапов которой было «наблюденческое» (observational) кино, сменившееся вскоре более новаторским подходом, обозначенным термином Д. Макдугалла — «участвующее» (participatory) кино. Это два принципиально различных подхода, существующих совместно по сей день. В первом случае камера (автор) просто наблюдает за происходящим событи-

ем и транслирует его аудитории. Во втором — камера сама становится участником изображаемого события и транслирует его изнутри, вовлекая аудиторию в происходящее. Не стоит, однако, считать, что один из методов является более прогрессивным или современным по отношению к другому. Выбор того или иного метода зависит от стоящих перед автором фильма задач.

Безусловно, частыми являются случаи, когда различные методологии смешиваются и на границах этого смешения создаются новые подходы или же первые принимают довольно причудливые формы. Так случается, например, когда герои observational фильма вдруг начинают обращать внимание на камеру и даже вступать с ней в диалог. Или же в случае использования приема, довольно часто встречающегося в антропологическом кино, когда исследователь находится в кадре и интервьюирует информанта. В этом случае исследователь способен влиять на ход событий, находясь непосредственно перед камерой.

А. Гримшоу в монографии «Этнографическое видение» проводит интересную аналогию в истории развития антропологического и художественного (игрового) кинематографа, находя очевидные параллели между двумя этими процессами. Ее основной идеей является мысль о том, что характерные особенности развития одной из сфер — антропологического или художественного кино — непременно оказывают влияние и на смежное направление [3].

Работа А. Гримшоу могла бы вдохновить многих исследователей визуальной антропологии на выявление соответствующих аналогий в других сферах изобразительного искусства. Вообще, ограничение визуальной антропологии только лишь этнографическим кино представляется крайне неконструктивным. Во-первых, сама по себе дисциплина подразумевает изучение любых визуальных источников и практик, что открывает огромный простор для выбора объектов и задач перед исследователями. Во-вторых, как уже было отмечено, в реальности прослеживается тенденция к сближению современного изобразительного (визуального) искусства и визуальной антропологии. Причем сближение является обоюдным. Поэтому перед исследователями стоит задача объединения двух областей научного знания — антропологии визуального и самой практики визуального исследования, для того чтобы «теория и практика могли быть более эффективно и более продуктивно связаны» [4, р. 1].

Интересные и нетипичные вопросы о визуальном, об изображении, человеке и взаимосвязи этих объектов и понятий затрагивает известный автор антропологических фильмов Д. Макдугалл в монографии «Телесное изображение». Он считает, что изображение и вообще визуальное представляет

собой особый концепт, который нельзя воспринимать и анализировать лингвистическими методами по аналогии с человеческим языком. Изображение, по мнению Д. Макдугалла, содержит в себе значительно больше информации, чем в мысли, выраженной словами или в воображаемой ассоциации, порождаемой человеческим сознанием посредством речи: «Изображения отражают мысль, они могут привести к мысли, но самое главное — они больше, чем мысль. Все мы привыкли воспринимать мысль как нечто напоминающее наш язык, как разговор с самим собой или, как это трактуется в словарях, процесс рассуждения, аргументации. Однако наши сознательные ощущения включают в себя гораздо больше, чем подобную форму мышления. Они состоят из идей, эмоций, сенсорных реакций, а также различных картин нашего воображения. То, как мы используем слова, зачастую является крайне ошибочным способом создания, использования и понимания визуальных изображений. Обращаясь к изображениям в рисунках, фотографиях и фильмах как к продукту языка или даже воспринимая эти произведения как особый язык, мы объединяем их в концепцию мысли, которая пренебрегает многими из возможных путей, согласно которым эти произведения создают наши мысли» [5, р. 1–2].

По мнению исследователя, антропологическая наука в принципе не может развиваться без использования визуального в процессе производства знания. В данном контексте способность «видеть» человека как объект исследования антропологии является базовым и ключевым аспектом в процессе познания и понимания, а отсутствие этой способности ведет к изначально ложному представлению об изучаемом: «...что делать с человеком — с воспринимающим, который думает, что принадлежит к культуре, но с точки зрения антропологии, может лишь иногда воспроизводить ее. Так как антропология развивалась из кабинетной дисциплины в учение об актуальных сообществах, то немного странно, что человек как объект изучения антропологии, продолжает оставаться невидимым для аудитории» [5, р. 213].

Кроме того, визуальная антропология, по мнению Д. Макдугалла, является не просто научной дисциплиной о человеке, которая в своем процессе познания задействует визуальные источники, а тем, что объединяет огромный пласт культуры визуального: «Здесь необходимо настоять, что визуальная антропология имеет дело не с визуальным как таковым, а с целым спектром культурно изменяемых отношений, опутанных и закодированных визуальным. Антропология может как прочесть эти отношения в визуальном, так и использовать визуальное для создания работ, способных дать более широкое представление о том, как культура проникает и моделирует социальный опыт» [5, р. 221–222].

В итоге Д. Макдугалл дает оптимистичную и высокую оценку визуальной антропологии в рамках социальных наук вообще и визуальных исследований в частности.

Однако, как уже было сказано ранее, не следует ошибочно отождествлять антропологическое кино и визуальную антропологию в целом. Исследователи в рамках данной сферы используют в работе различные визуальные источники: живопись, фотографию, архитектуру и многое другое.

ПРИКЛАДНАЯ ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

Прикладную и академическую визуальную антропологию не следует воспринимать как два принципиально разных понятия. Их цели и задачи, а также методология во многом очень схожи, хотя и определяются различными факторами. Перспектива взаимодействия этих двух направлений дисциплины представляется весьма плодотворной: академическая сфера предоставляет мощную теоретическую и методологическую базу, в то время как прикладная сфера на конкретных примерах демонстрирует применение этой базы, ее преимущества и недостатки при реализации различных проектов.

Процесс синтеза теоретических знаний с практиками неакадемического применения визуального исследования можно проследить на опыте антрополога С. Пинк, которая посвятила несколько разделов его описанию в монографии «Будущее визуальной антропологии». Вот что она пишет: «В 1999 году я осуществила проект по прикладной визуальной антропологии для Unilever Research. Это был коммерческий проект, сфокусированный на исследовании отношений между понятиями “уборка, дом и стиль жизни”. Для его реализации был необходим мой опыт антрополога Англии и Испании, гендерных исследований и визуальной антропологии. Исследование также включало три направления моего академического интереса — гендер, дом и эмпирическое восприятие» [6, р. 59].

Свою работу С. Пинк основывала на интервьюировании информантов, видеосъемке их домов и квартир, предоставляя им полную свободу выражения собственной индивидуальности. «Чтобы представить свою идентичность и свой дом, информанты использовали различные формы ощущений: музыку, изображения, запах и прикосновение. Это не воспроизводило ни их повседневной жизни, ни роли звука, запаха, прикосновения или зрительного в ней. Тем не менее, видеотур побуждал информантов привлечь реквизит и ощущения, а также, используя эмпирические медиа, выразить свой образ жизни в своем доме посредством знания, которое

было ни исключительно визуальным, ни вербальным» [6, р. 63].

Говоря о возможной сфере применения прикладной визуальной антропологии, а также о развитии научной дисциплины в целом, С. Пинк отмечает, что неакадемический интерес к различным формам «этнографии» как способу понимания ощущений других совмещается с доступностью и возможностями простых в использовании цифровых визуальных технологий. Это делает визуальную методологию основной в прикладных исследованиях. Перспективы же прикладной визуальной антропологии, предполагающие большую долю вовлечения в антропологию в XXI в., обуславливаются несколькими факторами. Во-первых, уникальным потенциалом социального внедрения «визуального» [6, р. 82]. Практики визуальной, а также классической антропологии все чаще включают визуальные источники, методологии и способы презентации научных исследований и проектов. Визуальное воздействие, сильнее влияющее на восприятие и память, имеет преимущества в сравнении с другими видами передачи информации и охватывает более массовую аудиторию. Во-вторых, прикладная визуальная антропология может существенно дополнить теорию как визуальной, так и классической антропологии. И наконец, она способна внести вклад в междисциплинарные исследования.

Говоря о публичной роли и ответственности антропологии, С. Пинк поднимает интересный вопрос о том, как антропологическое кино способно предлагать варианты решения актуальных социальных проблем, акцентировать внимание на тех сторонах общественных коммуникаций, которые остаются без внимания СМИ. В данном контексте у визуальной антропологии открывается новая сторона, которая позволяет говорить о ней не только как о научной дисциплине, но и как о методе воздействия на социальные отношения.

Отдельной ветвью прикладной визуальной антропологии можно назвать довольно современное и набирающее популярность направление — визуальная антропология дизайна и городского пространства. Данное направление является весьма перспективным вектором развития научной дисциплины в рамках визуальной антропологии. Подобный поворот в сфере научных интересов визуальной антропологии вполне объясним. Во-первых, современные процессы глобализации и урбанизации ставят перед представителями социальных наук новые актуальные задачи и вопрос об антропологии города находится в их числе. Во-вторых, изменяется сама концепция города и обустройства городского пространства. Город перестает быть попросту местом скопления капитала и центром сосредоточения большого количества рабочих мест, теперь он переориентируется на индивидуальность, на своего

жителя, представителя различных возрастных поколений, культур, этносов. Новое осмысление города и обустройства городского пространства начинается с аналогичного переосмысления собственного жилища, в связи с чем видна параллель между антропологией дизайна, архитектуры и города. Также подобные вопросы особенно актуальны в современном мире с присущими ему процессами этнических миграций, смешения культур и тенденции к стиранию различного рода границ. В 2017 г. С. Пинк в соавторстве с другими исследователями опубликовала новую книгу под названием «Making homes: ethnography and design», в которой содержатся исследования по визуальной антропологии дизайна и городского пространства [7].

Таким образом, можно сказать, что неакадемическое прикладное исследование является «неакадемическим» лишь условно, так как исследователь в любом случае вносит в него элементы научности и одновременно обогащает в процессе работы теоретическую базу и методологию академической науки.

АНТРОПОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Относительно новым в визуальной антропологии является направление антропологии искусства — субдисциплина, возникающая на рубеже визуальной антропологии и изобразительного (визуального) искусства, вследствие их взаимного притяжения друг к другу. Данное направление в развитии визуальной антропологии представляется весьма перспективным и способным привлечь к себе большое внимание как антропологов, так и специалистов в сфере искусства.

Интересным примером может послужить опыт художницы и антрополога А. Раветц, описанный ею в статье «Новости из дома: Размышления об изобразительном искусстве и антропологии». Создавая этнографический фильм, она поставила перед собой задачу совместить в нем художественное и антропологическое. В фильме изначально задумывалось представить два различных сюжета, разворачивающихся в разных пространствах — в здании совета в общественном центре в месте, известном как Дайнли, и на ферме семьи Брэйсвелл. Автор хотела, с одной стороны, используя видеокамеру, «нарисовать» пейзажи фермы и картины усадьбы, а с другой — показать жизнь местных людей. Однако в итоге фильм был создан только лишь из сюжета, снятого на ферме, который получил название «Брэйсвеллы» («The Bracewells», 2001) [8]. Анализируя результаты собственного эксперимента, она пришла к тому, что «дальнейшее развитие визуальной антропологии предполагает увеличение роли визуального... Практикам визуальной антропологии необходимо больше вовлекаться

в художественную деятельность, которая обычно находилась вне сферы дисциплины. На протяжении долгого времени визуальная антропология была сфокусирована главным образом на определенном виде документального кино. Новые пересечения прикладного искусства и других визуальных практик предлагают обширный простор для развития антропологического воображения» [4, р. 78].

По мнению А. Раветц, визуальная антропология и современное изобразительное искусство имеют много общих аспектов и должны продолжать сближаться в теории и на практике, так как сфера изобразительного искусства способна значительно расширить сферу деятельности и применения визуальной антропологии: «Методологии обеих дисциплин включают в себя причудливое сопоставление элементов своего и чужого. Проект визуальной антропологии, безусловно, расширяет эти границы. Смелая игра визуального в антропологии идет рука об руку с переосмыслением роли воображения в рамках дисциплины» [4, р. 78].

Опыт антропологического кино А. Раветц интересен тем, что сам автор в первую очередь является художником, представителем современного прикладного искусства, и ее интерес к антропологии был обусловлен стремлением современного искусства к изображению, а также к использованию человека в качестве неотъемлемой части готового произведения искусства. Кино А. Раветц нельзя назвать ни прикладным, ни академическим. Это опыт слияния визуальной антропологии и современного изобразительного искусства — «человеческого» и «искусственного» в одном произведении, которое само по себе является самостоятельным продуктом нового направления как в антропологии, так и в искусстве. Подобный подход позволяет по-новому взглянуть на источники и методологии, используемые в визуально-антропологическом исследовании. Взаимное встречное движение визуальной антропологии и изобразительного искусства позволяет расширить сферы внедрения и распространения обеих дисциплин.

Из всего этого следует, что современная эпоха с ее стремлением к глобализации и стиранию границ ведет не только к развитию междисциплинарности в науке, но и к междисциплинарности в более широком смысле, как видно из приведенного примера.

* * *

Социальные науки в наши дни все больше включаются в повседневную жизнь и увеличивают свое влияние на человеческое общество. В этом контексте визуальная антропология не является исключением. Высокая степень междисциплинарности, а также применение в своей деятельности визуальных источников и методологий позволяют данной научной дисциплине активнее внедряться в различ-

ные аспекты жизнедеятельности и популяризировать сферу своих исследований¹.

Визуальная антропология продолжает развиваться как самостоятельная научная дисциплина и оригинальная сфера научного знания, обладающая огромным потенциалом. В современных условиях развития и популяризации Интернета антропологи имеют возможность не только получать доступ к огромному количеству визуальных источников, но и выстраивать коммуникацию внутри своего сообщества. Различные социальные сети, а также фото- и видеохостинги позволяют хранить и делиться своими проектами и работами, привлекать аудиторию для дискуссий. Развитию коммуникации внутри научного сообщества способствует также наличие и увеличение числа электронных библиотек, которые представляют исследователям возможность ознакомиться с работами своих коллег из разных стран.

Коммуникация в научной сфере является крайне важным аспектом для существования визуальной антропологии в России. К сожалению, в настоящее время в сфере российского высшего образования не существует школы визуальной антропологии, а ее становление в науке основывается на энтузиазме узкого круга людей — специалистов в области антро-

пологии, кинематографа и просто неравнодушных. Однако все эти недостатки современного состояния научной дисциплины в нашей стране открывают новые пути и направления для исследователей в их профессиональной деятельности.

Список источников

1. Хайдеп К. Этнографическое кино. Москва, 2000. 187 с.
2. MacDonald S. American ethnographic film and personal documentary. Berkeley, 2013. 415 p.
3. Grimshaw A. The ethnographer's eye. Cambridge, 2001. 222 p.
4. Grimshaw A., Ravetz A. Visualizing anthropology. Bristol, 2005. 167 p.
5. MacDougall D. The corporeal image : film, ethnography and the senses. Princeton, 2006. 312 p.
6. Pink S. Future of visual anthropology. Abingdon, 2006. 166 p.
7. Pink S., Leder Mackley K., Morosanu R., Mitchell V., Bhamra T. Making homes: ethnography and design. London, 2017. 176 p.
8. The Bracewells : film [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/33465829> (дата обращения: 13.02.2018).
9. Волкова Н.А., Катаева О.В., Ходанович М.А. Междисциплинарность в гуманитарном познании // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 1. С. 32–38. DOI : 10.25281/2072-3156-2018-15-1-32-38.

¹ Подробнее о междисциплинарности в гуманитарном познании см.: [9]. (Примеч. ред.)

Contemporary Ways of Development in Visual Anthropology

Aleksandr E. Oganezov

N.N. Miklouho-Maclay Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences, 32A, Leninsky Av., Moscow, 119991, Russia
E-mail: alexoganezov@outlook.com

Abstract. *Visual anthropology is a modern and perspective scientific discipline, involving a big number of researchers. Interdisciplinarity of visual anthropology involves the researchers from other different adjacent scientific disciplines and agents from different kinds of fine arts. New challenges for modern social and humanitarian sciences expect not only modernization of existing theoretical and methodological basis, but also a search of different new concepts for solving actual problems. The article presents specific themes of research in modern visual anthropology, such as anthropological cinema, anthropology of art, anthropology of design, ap-*

plied visual anthropology. The article analyzes the main features and ways of development of scientific discipline, as well as theoretical and methodological conceptions. The most perspective ways of visual anthropological research among the social and humanitarian sciences are pointed out. The relevance of the article is in the structuring of the modern visual anthropology research theory and the analysis of the current ways of methodological practices and actual problems. The article appeals to modern theories and is based on relevant conceptions of development in visual anthropology as a scientific discipline. The article includes the literature of modern visual anthropologists, studying theoretical and practical aspects of scientific discipline.

The research allows to confirm that the main specific feature of modern visual anthropology is interdisciplinarity, tendency for the collaboration between humanities and fine arts, expansion of visual sources and spheres of practical use. The most perspective ways of scientific discipline development are conditioned by these specifics.

Key words: visual anthropology, ethnographic cinema, social sciences, interdisciplinarity.

Citation: Oganezov A.E. Contemporary Ways of Development in Visual Anthropology, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 141–147. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-141-147.

References

1. Heider K. *Ethnographic Film*. Moscow, 2000, 187 p. (in Russ.).
2. MacDonald S. *American Ethnographic Film and Personal Documentary*. Berkeley, 2013, 415 p.
3. Grimshaw A. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge, 2001, 222 p.
4. Grimshaw A., Ravetz A. *Visualizing Anthropology*. Bristol, 2005, 167 p.
5. MacDougall D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, 2006, 312 p.
6. Pink S. *Future of Visual Anthropology*. Abingdon, 2006, 166 p.
7. Pink S., Leder Mackley K., Morosanu R., Mitchell V., Bhamra T. *Making Homes: Ethnography and Design*. London, 2017, 176 p.
8. *The Bracewells: film*. Available at: <https://vimeo.com/33465829> (accessed 13.02.2018).
9. Volkova N.A., Kataeva O.V., Khodanovich M.A. Interdisciplinarity in the Humanitarian Knowledge, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 1, pp. 32–38. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-32-38 (in Russ.).

26–27 октября 2018 г.
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова

VIII МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В КУЛЬТУРЕ: ФАТЮЩЕНКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Целью конференции является постижение, сохранение и развитие личностного творческого начала в культуре. Конференция ориентируется на комплексное исследование философских, религиозных, историко-культурных, фольклорных, литературных, лингвистических, искусствоведческих аспектов творчества как культуuroбразующего процесса, лежащего в основе созидательной деятельности человека; на сохранение памяти о творческих личностях, чья преобразовательная деятельность внесла значительный вклад в национальную и мировую культуру; на изучение образа творческой личности в художественной культуре.

В рамках конференции предполагается обсуждение следующих аспектов:

1. Историко-культурное наследие и духовные ценности России.
2. Творческие традиции национальной культуры и фольклор.
3. Традиция и творчество в культурах коренных народов. Памяти А.В. Ващенко.
4. Историческая память как коллективный текст.
5. Текст как сценарий идентичности.
6. Человек в зеркале текста: феномен автобиографизма в культуре.
7. Педагогика как творчество: история и современность.
8. *Musurgia universalis*: проблемы творчества в музыкальных культурах мира.

Оргкомитет конференции:

119192, Россия, Москва,
Факультет иностранных языков и регионоведения МГУ им. М.В. Ломоносова,
Ленинские горы, д. 1, стр. 13-14 (IV гуманитарный корпус)
Кафедра сравнительного изучения национальных литератур и культур, ауд. 335

☎ (495) 734-00-70, факс: (495) 932-88-67
e-mail: org.fenomen@gmail.com

И.В. ШВЕДОВА

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК РЕАЛЬНОСТЬ СОЦИАЛЬНОГО САМОПОНИМАНИЯ

Ирина Викторовна Шведова,

Белгородский государственный музей народной культуры,
отдел научно-методического и информационного
обеспечения,

старший научный сотрудник

Мичурина ул., д. 43, Белгород, 308002, Россия

E-mail: irinasventa@gmail.com

Реферат. В статье представлена этнокультурная идентичность как реальность социального самопонимания. Отмечается, что процессы, связанные с глобализацией культурных практик и разрушением этнокультурной самобытности современных обществ, актуализируют вопрос о перспективах исторической сохранности самих основ общественной жизни. Социальные смыслы человеческого существования сохраняются не только за счет все нового культурного производства; само это производство становится возможным, надежным и исторически эффективным при постоянном осмыслении фундирующих основ традиции, из которой растет новация, в том числе и визуальных форм бытовой, праздничной народной культуры. Ослабленная способность постмодернистского человека конца XX — начала XXI в. воспринимать ценностно-визуальные коды традиции обусловила глобальное упрощение и индивидуализацию социального самопонимания. Отсутствие естественной практики созидательного размышления на конкретном визуальном материале — непосредственно или в творческом процессе — нивелирует восприятие ценностных оснований культуры в границах мира вещей, которые в результате становятся ценными сами по себе, как предметы удовлетворения базовых потребностей. Вопрос об исторической сохранности

основ общественной жизни становится, по существу, вопросом об этнокультурной идентичности, актуальном переформатировании современных этнокультурных практик, новых инициативах по сбережению традиционных основ культуры с целью сохранения «человеческого капитала» в глобальном мире, который стремится насколько возможно сохранить свою гуманитарную природу и историчность.

Ключевые слова: культура, этнокультурная идентичность, этнос, этнохудожественный опыт, социокультурная память, социальное самопонимание.

Для цитирования: Шведова И.В. Этнокультурная идентичность как реальность социального самопонимания // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 148—153. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-148-153.

Представление об этнокультуре как об особой, автономной реальности прошлой жизни — эволюционной данности отжившей культуры, в которой доминируют примитивно-архетипические, «детские» смыслы и застывшие со временем художественные формы, вряд ли кто-то назовет познавательным успешным. Дело не только во вполне состоявшихся исследовательских традициях антропологических школ — от К. Леви-Стросса до К. Гирца — тех ученых, в трудах которых эволюционистские установки и метафизика художественных форм являются периферийными по отношению к их базовой установке понимания мира культуры как мира встречаемых смыслов и событий, понимаемых эмпатически или участно [1; 2, с. 90—115].

ЭТНОКУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННЫЙ МИР

Действительность современной культуры давно уже не представляет собой ландшафт, образуемый автономной деятельностью этнических групп [3–5]. Поглощаемые урбанизированной средой цивилизации, исчезают границы былых этнических локусов. В условиях существующей свободы перемещения для успешной коммуникации возникают новые лингвокультурные скрепы — языки международного общения, которые значительно отличаются от естественных языков-прародителей (ярким примером служит новейшая история весьма подвижного International English) [6; 7]. Современный мегамонстр, в недрах которого девальвируются и исчезают границы культурной коммуникации, — среда сетевого электронного общения, место «растворения» глобального одиночества и обширная арена реализации массовых технологий. Своя устойчивая ниша в этой виртуализированной реальности определена и для этнокультуры, включаемой в информационное поле в виде художественных реплик некогда существовавшей мифопоэтической гармонии микро- и макрокосма либо интерпретируемой уже как событие туристического бизнеса [8]. Ее знаково-символьная основа формализованно включается в декоративный антураж продаваемых путешествий, что более всего отвечает бытованию современного общества культурных консумаций и технологий стимулирования сбыта среди потребителей (consumer promotion). Актуализируется вопрос о перспективах исторической сохранности самих основ общественной жизни, где ценностно-визуальные структуры народного художественного языка являются уже не только предметом научного интереса этнографов, но и все более расширяющегося круга практикующих любителей того, что в советский период российской культуры стало именоваться декоративно-прикладным искусством.

Возникают новые основания говорить об этнокультуре как живой познавательной форме социального самопонимания — народного знания о том, «как жить и что следует делать» [9], или, онтологически, — об этнокультурной идентичности как практическом сличении глубинных сущностных структур самой личности с полнотой человеческой общности, «полагающей смыслы» [10, с. 17–20], связанной отношениями культурно-исторического родства. Исследуя этнокультурную идентичность, важно принимать во внимание существующее постоянство собственно этнического: «идентичность этническая трансформации не подлежит» [11, с. 50–68]; неразложимым является этническое тождество «речи и действительности» [12, с. 55–58],

когда, усваивая особенности живого языка в орбите своей этногруппы, человек непосредственно вбирает опыт, удержанный в речи «своими другими», становясь очередным хранителем и транслятором их памяти. Являясь культурным полаганием и тем самым творческим расширением этнического, этнокультурная идентичность оказывается условием трансляции этнохудожественного опыта как практической формы целостного опыта социального самопонимания, выражения личностной специфики полноты бытия.

«ОБЩЕЕ МЕСТО» ЭТНОКУЛЬТУРЫ: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

Социальные смыслы человеческого существования сохраняются не только за счет все нового культурного производства; оно само становится возможным, надежным и исторически эффективным при постоянном осмыслении фундаментальных основ традиции, откуда произрастает новация — дитя исконных форм социального самовыражения. К этим формам относятся и визуальные формы бытовой, праздничной народной культуры с их традиционными смыслами или ценностно-смысловыми кодами. Так, отдельно взятый атрибут традиции прошлого и безусловно принадлежащий ему — аутентичный народный костюм, своей орнаментацией помогающий дешифровать непреходящие культурные смыслы для этнографа, культуролога, историка, современного дизайнера, художника, знаковеда, служит в данном контексте будущему.

Наследие предыдущей эпохи — постмодерна, продолжая искушать сознание бесконтрольной субъективностью и бесконечным порождением конкурирующих интерпретаций, заставляет поставить вопрос: а возможно ли адекватное прочтение культурных текстов прошлого, связанных в первую очередь с их историческими контекстами и социокодами, усилиями новых «интерпретирующих сообществ» [13], включенных в совершенно иные социально-культурные реалии? Восприятие нематериальных атрибутов этнокультуры, донесенных до нас в ее празднично-обрядовой составляющей, в обществе, где имеет место давний разрыв с традицией, неминуемо ослабевает. И здесь также наблюдается двойственность уходящих в прошлое форм и сопряженных с ними смыслов — как своеобразной точки опоры, некоего «общего места» культуры, с которым продолжает ощущаться подспудная связь. Анализ практически любого отмеченного в крестьянском народном календаре дня с приуроченным к нему комплексом праздничных или иных ритуально-об-

рядовых действий выявляет две стороны. Одна — заставляет признать эти культурные практики темным суеверием и отжившим архаизмом, другая — обнаруживает ценное дополнение к разумной организации жизни, стремление к многоуровневой одухотворенности ее бытия, всю многосложность которого сегодня описывает календарный круг некогда упорядоченной народной жизни, включающий и дни особого почитания природных стихий, живых и усопших, духов и божеств из дохристианской народной культуры, приуроченные к этим дням приметы, даты начала сезонных полевых и домашних хозяйственных работ, сватовства и свадеб.

Благодаря крестьянскому народному календарю, вобравшему в себя и христианские праздники, до сегодняшних дней сохранены некоторые представления о духах мест обитания, сложившиеся еще в глубокой древности. В день 10 февраля (28 января по ст. ст.) праздновались и «именины» домового — популярного персонажа древней народной демонологии, с обязательным правилом устного чествования и оставления ночного угощения [14, с. 67–73]. С одной стороны, подобные обряды могут быть признаны темным суеверием, но всё видится в совершенно ином ракурсе, если целостно рассмотреть персонификацию в домовом домашнего духа-хозяина. Способы сохранения его адекватного расположения и лояльности к домочадцам — это чистота, порядок в делах, лад в семье, отсутствие которых порождает неожиданные неприятности, пропажи, душевное беспокойство, слуховые и зрительные галлюцинации (так «проявляет» себя домовый). Следовательно, через означенного «духа» как через своеобразный регулятив осуществляется индикация социального микроклимата жилища, его ценностно-нормативных структур.

Сохраняется и определенным образом обновляется ритуальность в понимании социального. Характерна в этом отношении календарная традиция почитания природных стихий — жизненных первоначал, воплощенных в образах различных божеств. Например, в День сошествия Святого Духа (отмечаемый на 51-й день после переходящего праздника Пасхи) почитается как именинница Мать Сыра Земля: запрещается в этот день копать, рыть, втыкать в нее колья (а поклонение в течение круглого года включает запреты плевать на землю, несвоевременно производить на ней полевые работы, рыть, тревожить без нужды). Являясь одним из самых архаичных пережитков, традиция почитания природной стихии стойко сохраняет свои корни в праздниках аграрного цикла, но также направлена к будущему своей культурной стороной, культивирующей постижение родства с миром природы — не только как с кормящим ландшафтом, но и как с глобальным жизненным источником духовного и физического здоровья. Понимание ритуального в культуре сов-

ременного урбанизированного мира сублимируется и вновь проявляет себя, возможно, в роли некой исходной точки для развития софиосферного сознания, экологизации среды обитания.

Таким образом, на первый план выходит ценность этнокультуры вообще, а не индивидуальной принадлежности к определенной этногруппе, имеющей историческое авторство в создании этой ценности. Триада «прошлое — настоящее — будущее» в рамках данного исследования приобретает содержание: «этнос — человек — этнокультура». Человек здесь является условием перевоссоздания этнокультуры прошлого, когда ее знание, язык и специфика формировались в рамках породившего ее этноса, и в равной мере — транслятором этнокультуры в социальное будущее, жить полноценно в котором он заинтересован. Выполнение этой связующе-транслирующей функции невозможно без осознания собственной этнокультурной идентичности, которая, в отличие от этнической, связывается уже не столько с исходными данными по факту рождения, сколько со способностью осознавать и преобразовывать этноопыт прошлого, полагая его в единстве смыслов с настоящим и будущим.

ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОПЫТ И ЕГО СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Дополняя мысль В.Н. Лехциера о художественном опыте как опыте переживания, — после его осознания в терминах «тела», «сознания» и аналитики «наличного бытия» (Dasein) [15, с. 21, 83], очень естественно выйти через сферу искусства, как его извечного посредника, на понимание природы опыта этнохудожественного. Посредством означенного опыта, распознающего, усваивающего и наследующего ценностные коды, дабы оперировать ими в дальнейшем, приходит осознание этнокультурной идентичности — как личностный отклик на целостность окружающего бытия, активное включение индивида в пространственно-временные и вневременные смысловые координаты культуры. Этот особый механизм восприятия культуры — как своей корневой, так и других человеческих общностей — формируется при участии социокультурной памяти, создающей жизненную альтернативу тем стратегиям глобальной коммуникации, которые приводят «к разрушению культурных границ, а значит, и к аннигиляции всякой памяти, наступлению эпохи всеобщего презентизма, появлению культуры, в рамках которой плоскость экрана абсолютно закрыла глубины прошлого» [16].

Упрочение потенциала этнохудожественного опыта в постмодернистских контекстах глобальной коммуникации растягивается во времени, становится прерывным, фрагментарным. Социальное самопонимание все более тяготеет к индивидуализации и упрощению. При этом вынужденная фрагментарность восприятия в условиях быстрой ориентации среди инфографики бесчисленных контентов виртуализованной среды общения в начале XXI в. ставит нас перед специфической ситуацией перекодировки культурных текстов. Проблематизация оснований этой перекодировки в собственно этнохудожественном опыте означает усиление внимания к такому своеобразному метаязыку культуры, как орнамент с его информационной емкостью, исконно-зрительной предметностью, в которой геометрическая пространственность («треугольность») становится тождественной мгновению как истоку временности [17, с. 457, 617 и др.]. Орнамент определяется как маркер ритуалов культуры, ее символическое хранилище [18], смысловая наполненность которого существенно нивелировалась возобладавшим в ремесленно-прикладном творчестве принципом декоративности. Тем не менее, являясь вторичной моделирующей мир системой [19, с. 520], художественный язык символа продолжает транслировать из века в век, из поколения в поколение культурные универсалии, образы архетипов, подспудно, как это не раз уже проявлялось в ходе истории, влияющие на психику и поведение, фиксирующие в сознании определенные ценностные ориентации. Геометризованная пластика народного художественного языка, запечатлевшего себя в культурных артефактах, является поистине неисчерпаемой копилкой для нового творческого опыта, обозначая перспективу в среде мультикультурализма и глобальной культуры после постмодернизма — в роли механизма ее памяти как места, где, по определению М.К. Мамардашвили, «возможно одновременное аналитическое изучение самых различных идеологических элементов данной культуры» [20, с. 122].

Потенциал этнохудожественного опыта реализуется в практике символизации человеческой общности и одновременно — в процессе повседневной дешифровки ее культурных смыслов. Отсутствие естественной практики созидательного размышления на конкретном визуальном материале, непосредственно или в творческом процессе, нивелирует формирование ценностных оснований культуры в границах мира вещей, которые в результате становятся ценными сами по себе, как предметы удовлетворения базовых потребностей в пище, телесном комфорте, мобильности перемещений, развлечениях и т. д. Этнохудожественный опыт, существуя как остаточный, музейный материал выхолощенных и полузабытых смыслов, начинает «цитироваться»

в роли декоративной, произвольно комбинируемой и, следовательно, умерщвляемой как язык культурной составляющей.

Этнокультурная идентичность имеет все основания рассматриваться как исторически актуальная форма социального самопонимания, поскольку не позволяет сузить его до сугубо этнических рамок. Здесь обозначается перспектива для решения одной из вечных проблем: динамики социокультурной общности, сохранения ее смысловой целостности и, вместе с этим, открытости, обновляемости. Вопрос об исторической сохранности основ общественной жизни тем самым становится вопросом о перспективном переформатировании современных глобальных культурных практик, о новых инициативах по сбережению традиционных основ культуры как предпосылок сохранения «человеческого капитала», его гуманитарного ренессанса.

Список источников

1. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология / пер. с фр. В.В. Иванова. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
2. *Гирц К.Д.* Интерпретация культур / пер. с англ. О.В. Барсуковой, А.А. Борзунова и др. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
3. *Даренский В.Ю.* Диалогическая структура художественной рефлексии // Известия Саратовского университета. 2014. Т. 14. Вып. 1. С. 14–18.
4. *Тучина О.Р.* Этнокультурная традиция и самопонимание личности // Культура и цивилизация. 2012. № 2–3. С. 114–123.
5. *Скворцов Н.Г.* Индивид и этническая среда: проблема этничности в символическом интеракционизме // Социология и социальная антропология : сборник статей. Санкт-Петербург : Алетейя, 1997. С. 303–321.
6. *Modiano Marko.* International English in the global village // English Today : The International Review of the English Language. 1999. Vol. 15, № 2. P. 22–28.
7. *Peters Pam.* The Cambridge Guide to English Usage. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. 608 p.
8. *Мошняга Е.В.* Международный культурный туризм как фактор межкультурной коммуникации // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2005. Вып. 55. С. 128–147.
9. *Страхов Н.Н.* Мир как целое. Москва : Айрис-пресс, 2007. 576 с.
10. *Великовский С.И.* Культура как полагание смысла // Одиссей. Человек в истории. 1989: Исследования по социальной истории и истории культуры : альманах. Москва : Наука, 1989. 198 с.
11. *Хантингтон С.П.* Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности. Москва : АСТ : Транзит-книга, 2004. 635 с.
12. *Розениток-Хюсси О.* Речь и действительность. Москва : Лабиринт, 1994. 223 с.

13. *Fish Stanley*. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1980. 394 p.
14. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. Москва : Индрик, 1994. 784 с.
15. Лехицер В.Н. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара : Двадцать первый век, 2002. 236 с.
16. Васильев А. Memory studies: единство парадигмы — многообразие объектов [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2012. № 5 (117). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2640> (дата обращения: 10.02.2018).
17. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3. Москва : Мысль, 1994. 654 с.
18. Привалова В.М. Реализация культурного ритуала в материале орнамента / НИИ регионологии Мордовского гос. ун-та // Регионология. 2011. № 3. С. 347—351.
19. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 704 с.
20. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. 224 с.

Ethno-Cultural Identity as a Reality of Social Self-Understanding

Irina V. Shvedova

Belgorod State Museum of Folk Culture, 43, Michurina Str., Belgorod, 308002, Russia
E-mail: irinasventa@gmail.com

Abstract. *The article presents the ethno-cultural identity as a reality of social self-understanding. It is noted that the processes, associated with the globalization of cultural practices and erosion of the ethno-cultural identity of modern societies, actualize the question of the prospects of historical preservation of the very foundations of public life. The social meanings of human existence are preserved not only due to the new cultural production; this production itself becomes possible, reliable and historically effective with ongoing comprehending of the roots of tradition, from which novation grows, including the one of visual forms of everyday and festive folk culture. The postmodern man of the end of the 20th — beginning of the 21st century has a weakened ability to perceive the value-visual codes of tradition, which causes the global simplification and individualization of social self-understanding. The absence of a natural practice of creative reflection on the particular visual material — directly or in the creative process — eliminates the perception of the value foundations of culture within the boundaries of the world of things, that as a result become valuable in themselves, as objects of satisfaction of basic needs. The issue of historical preservation of the foundations of social life becomes, in essence, the question of ethno-cultural identity, actual reformatting of modern ethno-cultural practices, new initiatives of preservation of the traditional foundations of culture to save the “human capital” in the global world, which seeks, as far as possible, to preserve its humanitarian nature and historicity.*

Key words: culture, ethno-cultural identity, ethnos, ethno-art experience, social-cultural memory, social self-understanding.

Citation: Shvedova I.V. Ethno-Cultural Identity as a Reality of Social Self-Understanding, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 148–153. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-148-153.

References

1. Levi-Strauss C. *Structural Anthropology*. Moscow, EKSMO-Press Publ., 2001, 512 p. (in Russ.).
2. Geertz C.J. *The Interpretation of Cultures*. Moscow, Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya (ROSSPEN) Publ., 2004, 560 p. (in Russ.).
3. Darensky V.Yu. The Dialogic Structure of Artistic Reflection, *Izvestiya Saratovskogo universiteta* [News of the Saratov University], 2014, vol. 14, issue 1, pp. 14–18 (in Russ.).
4. Tuchina O.P. Ethno-Cultural Tradition and Self-Understanding, *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 2012, no. 2–3, pp. 114–123 (in Russ.).
5. Skvortsov N.G. The Individual and the Ethnic Environment: The Problem of Ethnicity in Symbolic Interactionism, *Sotsiologiya i sotsial'naya antropologiya: sbornik statei* [Sociology and Social Anthropology: collected articles]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 1997, pp. 303–321 (in Russ.).
6. Modiano M. International English in the Global Village, *English Today: The International Review of the English Language*, 1999, vol. 15, no. 2, pp. 22–28.
7. Peters P. *The Cambridge Guide to English Usage*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 608 p.
8. Moshnyaga E.V. International Cultural Tourism as a Factor of Intercultural Communication, *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Proceedings of the Moscow University for the Humanities], 2005, issue 55, pp. 128–147 (in Russ.).
9. Strakhov N.N. *Mir kak tseloe* [The World as a Whole]. Moscow, Airis-Press Publ., 2007, 576 p.
10. Velikovskiy S.I. Culture as a Setting of Meaning, *Odissei. Chelovek v istorii*. 1989: Issledovaniya po sotsial'noi istorii i

- istorii kul'tury: al'manakh* [Odysseus. The Man in History. 1989: Studies on Social and Cultural History: almanac]. Moscow, Nauka Publ., 1989, 198 p. (in Russ.).
11. Huntington S.P. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Moscow, ACT Publ., Tranzitkniga Publ., 2004, 635 p. (in Russ.).
 12. Rosenstock-Huussy E. *Speech and Reality*. Moscow, Labirint Publ., 1994, 223 p. (in Russ.).
 13. Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, 394 p.
 14. Afanasyev A.N. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu* [Poetic Views of the Slavs on Nature], vol. 2. Moscow, Indrik Publ., 1994, 784 p.
 15. Lekhtsier V.N. *Vvedenie v fenomenologiyu khudozhestvennogo opyta* [Introduction to the Phenomenology of Artistic Experience]. Samara, Dvadsat' Pervyi Vek Publ., 2002, 236 p.
 16. Vasilyev A. Memory Studies: The Unity of Paradigm — A Variety of Objects, *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2012, no. 5 (117). Available at: <http://www.nlobooks.ru/node/2640> (accessed 10.02.2018) (in Russ.).
 17. Plato. *Timaueus, Platon. Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Plato. Collected Works: in 4 volumes], vol. 3. Moscow, Mysl' Publ., 1994, 654 p. (in Russ.).
 18. Privalova V.M. Cultural Ritual Realization in the Ornament Material, *Regionologiya* [Regionology], 2011, no. 3, pp. 347–351 (in Russ.).
 19. Lotman Yu.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskustvo Publ., 2000, 704 p.
 20. Mamardashvili M.K., Pyatigorsky A.M. *Simvol i soznanie. Metafizicheskie rassuzhdeniya o soznanii, simvolike i yazyke* [Symbol and Consciousness. Metaphysical Reasoning about Consciousness, Symbolism and Language]. Moscow, Shkola "Yazyki Russkoi Kul'tury" Publ., 1997, 224 p.

18–21 июня 2018 г.
Саратовский государственный художественный музей
им. А.Н. Радищева

XXII ЕЖЕГОДНАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

АДИТ-2018 «ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИНСТИТУТАХ ПАМЯТИ: ОТ ЧАСТНЫХ ЗАДАЧ К КОМПЛЕКСНЫМ РЕШЕНИЯМ»

АДИТ — одно из ключевых всероссийских мероприятий, объединяющих руководителей музеев, библиотек и архивов, хранителей, специалистов по связям с общественностью, менеджеров мультимедиа и интернет-проектов, специалистов в области применения информационных технологий, а также представителей коммерческих компаний, производителей оборудования и разработчиков цифровых продуктов для учреждений культуры.

Основные темы конференции:

1. Актуальное правовое регулирование музейной деятельности и информационные технологии.
2. Оборудование и ПО для ИТ-инфраструктуры музея: решения для оцифровки, системы хранения данных, ПО для корпоративных целей музея, информационная безопасность.
3. Технология виртуальной дополненной реальности (VR AR) для музеев.
4. Искусственный интеллект, машинное зрение и их применение в институтах памяти.
5. Новые возможности в сети: облачные технологии, блокчейн-платформы и смарт-контракты.
6. 3D-моделирование в музейной практике.
7. Музей и аудитория: взаимные исследования и оценки.
8. Подходы современного маркетинга и музей.
9. Музейные сайты: новые тенденции.
10. Популяризация музейной коллекции через игру.
11. Просвещение, образование и технологии.
12. Системы безопасности и охранная маркировка фондов музеев, библиотек и архивов.
13. Электронная коммерция.
14. Мультимедиа в экспозиционно-выставочной деятельности: современные аудиовизуальные решения для музеев.
15. Мобильные технологии в музее. Конференцию предваряет двухдневный семинар «Мастерские АДИТ». В рамках конференции традиционно пройдут КАМИС-Клуб и Клуб главных хранителей.

Подробнее: www.adit.ru

УДК 008
ББК 71.061.1
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-154-160

О.В. СТРОЕВА

ГИПЕРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ТЕЛО В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Олеся Витальевна Строева

Институт кино и телевидения (ГИТР),
кафедра теории и истории культуры,
профессор
Хорошевское ш., д. 32А, Москва, 123007, Россия

кандидат философских наук, доцент
E-mail: olessia_75@mail.ru

Реферат: Анализируется феномен гиперреалистического тела в контексте феноменологического дискурса «телесности». В неклассической эстетике XX в. интерес к телу как философской категории сформировался под влиянием феноменологов второй волны, и до сих пор «телесность» остается актуальной проблематикой постмодернистского дискурса. Современные западные и отечественные исследователи стремятся к синергичному синтезу философии, нейрофизиологии и психологии, анализируя формирование субъективности в условиях нарастающих тенденций постгуманизма. Особенно важным представляется осмысление категории тела в контексте влияния виртуальной реальности на современного человека, соотношение виртуального тела и реального, из которого и рождается, по мнению автора, новый феномен «гиперреалистического тела». С одной стороны, виртуальность является импульсом к гипертрофированной чувственности, реализуемой современными художниками, с другой — порождает

«новое зрение», измененное под воздействием виртуального опыта. Таким образом, концепт «гиперреалистического тела» рассматривается в статье в двух аспектах: как феномен сознания, и как жанр современного искусства — гиперреалистической скульптуры. В связи с развитием технологий и тенденциями постгуманизма «гиперреалистическое тело» становится шизофреническим желанием сверхчувственности, пределом гипертрофированной видимости реальности, симулякр и иллюзией целостности тела без органов, деградацией воображения воспринимающего субъекта. С точки зрения футуристической культурологии — это знаковое явление, очередной ключевой шаг в эстетической деятельности человека по созданию собственной искусственной реальности, следующим шагом которой очевидно станет одушевление искусственного тела, что возвращает нас к проблемам постгуманизма. Делается вывод о том, что иллюзия, производимая роботом, симулирующим натуральное тело, наделенное неким искусственным «я», вполне естественно встраивается в восприятие современного человека.

Ключевые слова: гиперреализм, феноменология, постгуманизм, современное искусство, тело, телесность.

Для цитирования: Строева О.В. Гиперреалистическое тело в современной культуре // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 154–160. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-154-160.

Категория тела стала одной из ключевых в XX в. в контексте эстетики модернизма и постмодернизма, особенно активно этот концепт разрабатывался в рамках постфеноменологии [1] и обрел актуальное понимание, благодаря трудам М. Мерло-Понти и В.А. Подороги. Изучение данной категории было связано в первую очередь с тенденцией борьбы с метафизикой в неклассическом дискурсе, стремившемся противопоставить тело сознанию. Исследования «тела» как философской категории прошло несколько этапов, начиная с работ Э. Гуссерля и Ж.-П. Сартра, позже более детально феноменология телесности исследовалась М. Мерло-Понти, проблема тела (плоти) как феноменальности сущего была осмыслена Ж.-Л. Марионом. Благодаря работам Ж.-Л. Нанси и М. Фуко была снята оппозиция телесного и духовного, и тело стало важной характеристикой субъекта, подобно разуму или душе.

АКТУАЛЬНОСТЬ КАТЕГОРИИ ТЕЛА В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

Современные западные исследователи активно сочетают феноменологическую традицию с эмпирическими данными, анализируя проблемы познания и восприятия на стыке философии, психологии и нейрофизиологии [2]. Отечественные психологи, в свою очередь, опираются на философскую базу постфеноменологии, особенно в вопросах самоидентификации личности, где образ тела является одним из ключевых [3].

Явление «гиперреалистического тела» в культуре можно считать порождением постмодернизма и медиакультуры, включающей на сегодняшнем этапе и виртуальную составляющую. Как известно, Ж. Бодрийар описал всю современную реальность как гиперреалистическую, имея в виду ее симулятивный характер: «Сюрреализм был все еще солидарен с реализмом, критикуя его и порывая с ним, но и дублируя его в сфере воображаемого. Гиперреальность представляет собой гораздо более высокую стадию, поскольку в ней стирается уже и само противоречие реального и воображаемого. Нереальность здесь — уже не нереальность сновидения или фантазма, чего-то до- или сверхреального; это нереальность галлюцинаторного самоподобия реальности. Чтобы выйти из кризиса репрезентации, нужно замкнуть реальность в чистом самоповторении» [4, с. 149].

Таким образом, понятие «гиперреалистическое тело» может быть интерпретировано как новая концепция в осмыслении тела и телесности, связанная, в том числе, с эстетикой постгуманизма, с одной

стороны, и как жанр современного искусства — гиперреалистическая скульптура, с другой стороны. Два эти аспекта, безусловно, взаимосвязаны, поскольку искусство является катализатором любых трансформаций в восприятии тех или иных явлений на разных этапах развития культуры.

ТЕЛО КАК ФЕНОМЕН СОЗНАНИЯ

Классическая бинарная оппозиция *сознание-тело*, логически вытекающая из противопоставления трансцендентальной и трансцендентной реальности, подверглась критике в неклассической философии XX века. Однако у М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра тело еще не выступает аналогом *дазайна* (*Dasein* — философское понятие М. Хайдеггера, дословно — «вот-бытие», «здесь-бытие»), хотя через бытие-к-смерти и такие экзистенциалы, как боль и забота, а также проблематику свободы философы приблизили к значимости концепции телесности в осмыслении человеческого бытия. Конкретизировал эту концепцию позже М. Мерло-Понти, определив местом экзистенции тело. Он развивал идею о том, что мир дается в ощущениях посредством тела, и через тело происходит включение в мир нас самих. Понимание тела как автономного и самовоспроизводящего феномена показано в «Феноменологии восприятия» [5]. По определению Дж. Дженкинсона, «активирующий “аккаунт субъективности” совершенствуется путем “предоставления плоти” активизированному субъекту, основываясь на предрефлексивном телесном самосознании»¹ [6]. Позиция различения и противопоставления тела и плоти принадлежит и Э. Гуссерлю, утверждавшему, что «плоть отличается от всякого объекта физического мира» [7, с. 442–443]. Немецкое определение «самости» (*Selbst*) в феноменологии ассоциировалось не с логосом, а с плотью, поскольку логос как отношение к себе может проявляться лишь через плоть. Французский философ Ж.-Л. Марион в дальнейшем начал разрабатывать феномен плоти как один из важнейших, данных непосредственно субъекту. Феноменологическая данность самого себя, восприятие собственного тела и собственной жизни всегда переживается самостью как чуждость себе самой [8]. Таким образом, с одной стороны, восприятие своего тела отличается от восприятия всех других тел, так как оно является собственной плотью и средоточием собственного бытия, а с другой стороны, оно отчуждено от «я», будучи тем, что на-

¹ Перевод с англ. автора: «...the enactive account of subjectivity would be improved by “giving flesh” to the enactive subject, given that the enactive account of subjectivity as grounded in prereflective bodily self-consciousness».

ходится по ту сторону сознания. В то время как чужое тело — это объект внешнего мира, оно не может восприниматься как плоть, кроме того, оно дано в восприятии как целостность, в отличие от собственного тела.

Размышление над этим противоречием нашло свое отражение в психоаналитической традиции: Ж. Лакан предложил концепцию «стадии зеркала» как формирующую функцию образа Я, неразрывно связанного с телом. В соответствии с терминологией Ж. Лакана, образ Я формируется по принципу пересекающихся колец Борромео из воображаемого, реального и символического. Но как отмечает В. Мазин: «Если тело реальное никогда не совпадало с телом воображаемым, то теперь дело тела обстоит еще куда интереснее. Отныне оно представляет собой неконгруэнтность тел — воображаемых, реальных и символических. Тело реальное как таковое всегда уже оказывается по ту сторону тела воображаемого и тела символического» [9]. С появлением виртуальной реальности подобная несогласованность воображаемого и реального стала проявляться в контексте социальных сетей. Воображаемые и символические тела стали буквально реализовываться в виртуальных телах, т. е. двойниках, живущих в киберпространстве. Данный процесс В.Н. Моисеев называет «синхронизацией человека с цифровым профайлом» как на частном уровне, так и на глобальном [10, с. 110]. Размытие границы между виртуальным и реальным, перенос виртуального опыта в реальность и породили феномен гиперреалистического тела. С одной стороны, виртуальность является импульсом к гипертрофированной чувственности, с другой — порождает «новое зрение», измененное под воздействием виртуального опыта.

Виртуальное и гиперреалистическое тело близко по своим характеристикам шизофреническому телу или телу без органов, которое Ж. Делез понимал, как непроизводительное, стерильное, непорожденное и непотребляемое. Тело без формы и без образа, не являющееся проекцией, оно не имеет «ничего общего с собственным телом или образом тела», поэтому оно непотребляемое и непроизводящее, ризоморфное. Это не финально структурированное тело, но, напротив, как лишь «ситуативно значимая и принципиально преходящая версия его конфигурации», «становящаяся материя, картография» [11, с. 25–33; 12]. Такое восприятие тела противостоит организованности машин, а также нарушает границу тела как его целостности. Разрушение канона цельности тела естественно приводит к восприятию тела как некоего пластического, нового материала для преодоления собственных телесных границ, что соответствует также и ощущению виртуального тела, не имеющего границ. Явление трансгрессии как перехода границ, в том чи-

сле и в восприятии тела, стало характерно для эпохи виртуальности. Одной из основных задач развития технологий в целом является расширение физических возможностей человека, ограниченного параметрами тела, в том числе изменение представления о пространстве как таковом [13]. П.А. Флоренский указывал на способность человеческого тела непрерывно удваивать себя в окружающем пространстве, называя этот процесс органопроекцией. Во взаимодействии с любым орудием-объектом живой орган становится своеобразным экстериоризованным органом, сохраняющим свое положение в теле. Техника имеет своим прообразом тело человека [14, с. 150–160].

Однако развитие технологий влечет за собой не только более глубокое изменение в восприятии тела, но и его преобразование. Последствия симбиоза с техникой обсуждаются многими учеными, например С.С. Хоружий пишет, что «постчеловек — это качественно новый этап трансформативной антропологии: в отличие от всех ее прежних проектов и утопий, он не столько использует существующие технологии, сколько требует их развития, он сам представляет собой “передний край технического прогресса”. Далее, технический прогресс чреват рисками: радикальные трансформации человека, требуемые проектом Постчеловека, легко могут вызывать непредвиденные эффекты, нести опасности и угрозы» [15, с. 4]. По мнению ученого, современную стадию развития нового антропологического типа можно назвать «формацией виртуального человека». Постчеловек станет пределом виртуализации, крайней формой, при которой потеряет все человеческие свойства, перестанет им быть, превратится в «чисто» или «ультра» виртуального человека. Однако существует и противоположная установка, выражающая стремление уйти от виртуальности. В синергичной антропологии эта тенденция называется возвращением к «онтологическому человеку», осознающему свое присутствие в мире. Художественные проекты по созданию гиперреалистических тел, возможно, отражают обе эти тенденции. Для чего же современному «полувиртуальному» человеку (на пути к *homo virtualis*) художники предлагают гиперреалистический симулякр натурального тела в виде скульптуры?

ГИПЕРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ТЕЛО В СКУЛЬПТУРЕ

На первый взгляд, гиперреалистическая скульптура возвращает нас к традиции телесности как воплощения чувственного микрокосма, однако этот феномен неизбежно демонстрирует совершенно новый тип мировосприятия современного человека, существующего

в условиях смешанной реальности, и является характерной чертой постгуманистической эстетики. Гиперреалистическая скульптура как жанр современного искусства возникла сравнительно недавно под влиянием технологий, заимствованных из киноиндустрии, позволяющих создавать муляжи человеческого тела с помощью компьютерного моделирования и силикона. Наиболее известными современными художниками, работающими в этом жанре, являются Рон Мьюек, Джейми Салмон, Эван Пенни, Марк Куинн и др. Многие из них не ограничиваются творением человеческих образов, а создают зооморфные гибриды, например, Патриция Пиччинини экспериментирует с телесными фантазиями. Жанровая граница гиперреалистической скульптуры определяется сверхточной передачей ощущения телесного, гипертрофированным видением плоти, обусловленным использованием новых технологий и материалов.

Тело как эстетический объект в европейской традиции изобразительного искусства всегда было противопоставлено лицу. Подобная бинарная оппозиция: идеальное обнаженное тело против конкретного лица реализовывалась в истории скульптуры от восковой маски до психологического портрета. Более того, тяготение к изображению первого или второго определяло различные противоборствующие тенденции, такие, например, как древнеримский веризм и эллинистическую классику. Только в европейской культуре обнаженное тело стало своеобразным фетишем, в результате идеологических установок и запретов оно стало наделяться специфическим знаковым значением. Тело в искусстве как эстетический феномен в свою очередь противопоставлялось реальному повседневному телу. Лицо как нечто отдельное от тела со времен формирования портрета служило средоточием личности, а тело всегда рассматривалось как некий объект внешнего мира, но более сложной конфигурации, чем все остальные вещи, что, безусловно, связано с феноменологией восприятия тела своего и чужого. Эстетическое тело лишено сексуальности в официальном классическом искусстве, лишено каких-либо характеристик плоти. Фиксация Dasein через тело, переживание тела как пребывания в мире, а вместе с тем эффект нарушения запрета, перехода черты в демонстрации натурализма и безобразного повседневного стало для модернистов главным вызовом и пафосом в искусстве. Кроме того, появились новые тенденции в интерпретации тела, например как текучего, пластичного материала с акцентом на животную природу. Ж. Делез, анализируя творчество Ф. Бэкона, пишет о том, что «Бэкон-портретист решает совершенно особую задачу — он разрушает лицо, дабы обнаружить (или заставить явиться) под лицом голову. Деформации, которым подвергается

тело, есть вместе с тем животные черты головы» [16, с. 37]. В современной живописи тема «мяса и крови» также занимает особое место, например в творчестве Марка Куинна.

Еще более радикальный трансгрессивный сдвиг границы искусства и повседневности в осмыслении тела произошел в контексте акционизма, когда само тело художника или другого человека стало восприниматься как арт-объект подобно реди-мейдам (перформансы и хэппенинги венского акционизма, Жан-Жака Лебея, Кароли Шнееман, Марины Абрамович и др.²). Художники и в настоящее время выставляют трупы (бальзамированные тела) как объекты современного искусства, а также подвергают различному воздействию свои собственные тела (акционизм). Подобные эксперименты основаны на одном принципе — универсальной способности сознания эстетизировать объекты, т. е. трансформироваться из субъекта практической деятельности в субъект эстетической деятельности одновременно, лишь меняя интенцию. Как только дадаисты заметили, что зритель самостоятельно способен менять установку, превращая любой утилитарный объект окружающей действительности в эстетический, художники стали распространять этот принцип на любые тела и вещи. Стоит поменять контекст, как тело из утилитарного или повседневного становится арт-объектом. Кроме того что повседневность вошла в сферу искусства, произошел и обратный процесс, когда в условиях массового производства начала эстетизироваться повседневность, в том числе и в отношении тела. Сегодня современные технологии позволяют корректировать его не только виртуально, но и реально (менять пол, делать пластические операции).

Гиперреалистические тела имеют нечто неуловимо общее с восковыми фигурами из музея мадам Тюссо, но и явно отличное. Очевидно, что скульптура в функции исторической фотографии несет в себе только одну нозму — «это было», как писал Р. Барт [17, с. 121]. Визуальное в фотографии, как и в восковой фигуре, — не главное, значение имеет только отсылка или референция. У каждой фотографии, как и у мумии, скульптурного этрусского портрета, надгробия или исторической восковой фигуры есть референт, отсроченный по времени. Очевидно, что гиперреалистическое тело не имеет цели создавать подобные референции, оно, как правило, не имеет конкретного денотата, но относится к гиперреференции, гиперправдивости, гиперточности, как определял основные тенденции современной культуры Ж. Бодрийяр. В статье о порнографии

² См. подробнее: Внешний взгляд на плоть: Елена Яичникова о теле в современном искусстве. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7654-body-in-art> (дата обращения: 16.03.2018).

он писал: «Как на картинах гиперреалистов, где различимы мельчайшие поры на лицах персонажей, — жутковатая микроскопичность, впрочем лишенная зловещего обаяния фрейдовской *Unheimlichkeit* (жуткое, uncanny. — Прим. ред.). Гиперреализм — не сюрреализм, это видение, которое напускается на соблазн и травит его силой зримости. Вам все время “дают больше”... Абсолютное подавление: давая вам немного слишком, у вас отнимают все» [18].

Следуя мысли Ж. Бодрийяра, можно соотнести гиперреалистическую скульптуру с порнографией. С одной стороны, в контексте постмодернистской критики общества потребления и капитализма, подобное шизофреническое желание сверхчувственности действительно воспитывает зрителя с деградированным воображением. Еще авангардисты считали, что реалисты предлагают зрителю готовый образ, тем самым лишая его возможности рефлексии. Однако с точки зрения неклассической онтологии, реализм возвращает вещам бытийный статус, т. е. возвращает видение, делает зримым этот мир, позволяет переживать присутствие здесь и сейчас. Гиперреалисты делают видение гипертрофированным, превосходящим возможности нормального зрения, что соответствует настройкам глаза современного человека, живущего в условиях смешанной реальности и смотрящего на мир через экран своего смартфона. Гиперреалистическое видение доходит до предела возможного, поскольку дальнейшее усиление зрения приведет к разрушению иллюзии целостности тела: предположим, будет видна молекулярная структура. Тело, лишенное кожи, вряд ли будет интересно зрителю, так как разрушится образ целостного человека, подобно ситуации с мертвым телом. Как известно, анима или душа является формообразующей причиной для тела (по Аристотелю), а в искусстве анимации создается посредством образа. Из этого следует дальнейший шаг гиперреализма — анимирование искусственного тела, что возвращает нас к идеям постгуманизма. Создание киборгов в наше время уже стало реальностью, и этот феномен можно считать квинтэссенцией эстетической деятельности человека. Когда реалистическое искусство достигло предела изобразительности, появились фотография и кинематограф, а позже и виртуальная реальность, также и гиперреализм свидетельствует о пределе видимости, а также переносе виртуального опыта в реальный. Как отмечает Е. Николаева: «Физическая материя начинает играть по правилам виртуальной реальности, более того, человек готов сам стать фрактальным зеркалом окружающего материального мира, калейдоскопом образов раскромсанный осколками зеркала реальности» [19, с. 402]. Любой воображаемый

образ может теперь воплотиться в гиперреальность, симулируя действительность, остается его только оживить по образу и подобию человека. Можно создать не только виртуальный мир, где Богом становится воля и желания человека, где решаются все экзистенциальные проблемы, а воплотить эту мечту в физической реальности.

Виртуальная реальность есть симуляция физической реальности, так как создает иллюзию целостности, позволяя пользователю не задумываться о том, как она устроена с точки зрения физики. По сути своей весь видимый мир является иллюзией, симуляком целостности, поскольку на самом деле мы не видим, что все раскладывается на бесконечное множество микрочастиц, находящихся в непрерывном движении. Если бы человеческое зрение могло воспринимать микромир, то все окружающее лишилось бы иллюзии целостности. Человеческое тело также благодаря коже скрывает механизмы действия организма. Гиперреалистическое тело — тело без настоящего внутреннего организма, соответствует внешним образом той иллюзии, которую производит чужое тело в реальной жизни. Да и наше собственное тело, являясь нашей плотью, производит иллюзию некоей целостности, одновременно своей и чуждой нам самим. Внутреннее устройство тела не дано нам в непосредственных ощущениях, в том числе визуально, поэтому человеческое сознание всегда находится во власти иллюзии целостности тела, имея идеальный образ его структуры. Тем не менее, сознание не может существовать без тела, тело ему необходимо, как вслед за Б. Спинозой в противовес Р. Декарту отмечает Ф. Балке: «мысль существует только потому, что она определенным образом находится под воздействием организма и расположена в теле»³ [20, с. 615]. Таким образом, иллюзия, производимая роботом, симулирующим натуральное тело, наделенное неким искусственным «я» или анимой, вполне естественно встраивается в восприятие человека. Поскольку конституирование образа другого «я» происходит в процессе интерсубъективного переноса ощущения собственного «я», во время взаимодействия с роботом осуществляется то же самое. И главным в этом процессе становится иллюзия, воображаемое, дополненная реальность, которую производит наше сознание. Симуляция чувств не является проблемой для создателей роботов именно потому, что имитируя внешние проявления эмоций, например слезы, легко создать иллюзию реальных человеческих чувств, потому что воспринимающее сознание будет неизбежно достраивать и соотносить их с собственными.

³ Пер. с англ. автора: «thought exists only because it is, in a certain way, affected and disposed by the body».

Таким образом, гиперреалистическое тело в современной культуре — это знаковое явление, очередной ключевой шаг в эстетической деятельности человека по созданию собственной искусственной реальности. Гиперреалистическое тело демонстрирует с очевидной ясностью, что симуляция и иллюзия управляют человеческой культурой, более того, они являются онтологическими характеристиками человеческого бытия.

Список источников

1. (Пост) феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами : [пер. с фр.]. Москва : Академический проект : Гаудеамус, 2014. 287 с.
2. Phenomenology and the Cognitive Sciences : International Journal. Volumes 1–17. Issues # 1–64. Springer, 2002–2018.
3. Психология телесности: теоретические и практические исследования : сб. ст. II Междунар. науч.-практ. конф. (25 дек. 2009). Пенза: ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2009. 320 с.
4. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва : Добросвет, 2000. 389 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург : Ювента : Наука, 1999. 605 с.
6. Jenkinson J. Enactive subjectivity as flesh // Phenomenology and the Cognitive Sciences. 2017. Volume 16, Issue 5. P. 931–951.
7. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. 752 с.
8. Гашков С. К проблеме телесности во французской постфеноменологии [Электронный ресурс] // Логос : философско-литературный журнал. 2010. № 5 (78). С. 231–244. URL: <http://www.logosjournal.ru/arch/35/logos-35.pdf> (дата обращения: 16.03.2018).
9. Мазин В. Три тела в душе: о соотношении реального, воображаемого и символического [Электронный ресурс] // Теории и практики. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7650-mazin> (дата обращения: 25.01.2018).
10. Мусеев В.Н. Общество синхронизации: человек и его цифровой профиль // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 107–111.
11. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория, 2007. 672 с.
12. Grossberg L., Behrenschausen B. Cultural Studies and Deleuze-Guattari. Part 2: From Affect to Conjunctures // Cultural Studies. London, 2016. Issue 6. Volume 30. P. 1001–1028.
13. Строева О.В. Эпоха «размножения» персонального экрана: изменение восприятия пространства и времени // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 396–403. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-396-403.
14. Флоренский П.А. Органопроекция // Русский космизм: Антология философской мысли. Москва : Педагогика-пресс, 1993. С. 149–162.
15. Хоружий С.С. Постчеловек, виртуальный человек и их социум // Вестник Московского государственного областного университета. 2016. № 3. С. 2–17.
16. Делез Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. Санкт-Петербург : Machina, 2011. 176 с.
17. Барм Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. Москва : Ad Marginem, 1997. 223 с.
18. Бодрийяр Ж. Порно-стерео: о гиперреальности и отсутствии соблазна в порнографии [Электронный ресурс] // Теории и практики. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7651-porno-stereo> (дата обращения: 27.01.2018).
19. Николаева Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 399–409.
20. Balke F. Can thought go on without a body? On the relationship between machines and organisms in media philosophy // Cultural Studies. London, 2016. Issue 4. Volume 30. P. 610–629.

Hyperrealistic Body in the Modern Culture

Olesya V. Stroeve

Institute of Cinema and Television, 32A, Khoroshevkoe Rd., Moscow, 123007, Russia
E-mail: olessia_75@mail.ru

Abstract. *The article analyzes the phenomenon of hyperrealistic body in the context of the phenomenological discourse of “corporeality”. In the non-classical aesthetics of the twentieth century, the interest in the body, considered as a philosophical category, was formed un-*

der the influence of phenomenologists of the second wave, and so the “corporeality” is remaining an actual problem of the postmodern discourse. Modern Western and Russian researchers strive for a synergistic synthesis of philosophy, neurophysiology and psychology, while analyzing the formation of subjectivity in the context of post-humanism trends growing. Especially important things are the understanding of the body category in the context of virtual reality’s influence on the modern man, the correlation of the virtual body and the real one, from which, in the opinion of the author, a new phenomenon of “hyperrealistic body” appears. On the one hand, virtuality is an impulse to the hypertrophied sensuality implemented by contemporary artists; on the other

hand, it generates a “new vision” changed under the influence of virtual experience. Thus, the article considers the concept of “hyperrealistic body” in two aspects: as a phenomenon of consciousness, and as a genre of contemporary art — hyperrealistic sculpture. Due to the development of technology and the trends of post-humanism, the “hyperrealistic body” becomes a schizophrenic desire of hypersensitivity, a limit of the hypertrophied visibility of reality, a simulacrum and illusion of the integrity of the body without organs, a degradation of the perceiving subject’s imagination. From the perspective of futuristic cultural studies, it is a significant phenomenon, another key step in the aesthetic activity of humanity to create their own artificial reality; the next step of this will obviously be the animation of artificial body, which brings us back to the problems of post-humanism. The author concludes that the illusion produced by a robot simulating a natural body endowed with some artificial “I” can be quite naturally built into the perception of modern man.

Key words: hyperrealism, phenomenology, post-humanism, contemporary art, body, corporeality.

Citation: Stroeve O.V. Hyperrealistic Body in the Modern Culture, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 154–160. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-154-160.

References

1. (Post) fenomenologiya. *Novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami* [(Post) Phenomenology. New Phenomenology in France and Abroad]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., Gaudeamus Publ., 2014, 287 p.
2. *Phenomenology and the Cognitive Sciences: International Journal*, vol. 1–17, issues 1–64. Springer Publ., 2002–2018.
3. *Psikhologiya telesnosti: teoreticheskie i prakticheskie issledovaniya: sb. st. II Mezhdunar. nauch-prakt. konf. (25 dek. 2009)* [Proceedings of the 2nd Int. Sci.-Prac. Conf. “Psychology of Corporeality: Theoretical and Practical Research” (December 25, 2009)]. Penza, PGPU im. V.G. Belinskogo Publ., 2009, 320 p.
4. Baudrillard J. *Symbolic Exchange and Death*. Moskva, Dobrosvet Publ., 2000, 389 p. (in Russ.).
5. Merleau-Ponty M. *Phenomenology of Perception*. St. Petersburg, Yuventa Publ., Nauka Publ., 1999, 605 p. (in Russ.).
6. Jenkinson J. Enactive Subjectivity as Flesh, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2017, vol. 16, issue 5, pp. 931–951.
7. Husserl E. *Logical Investigations. Cartesian Meditations*. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2000, 752 p. (in Russ.).
8. Gashkov S. On the Problem of Corporeality in the French Post-Fenomenology, *Logos: filosofsko-literaturnyi zhurnal* [Logos: Philosophical and Literary Journal], 2010, no. 5 (78), pp. 231–244. Available at: <http://www.logos-journal.ru/arch/35/logos-35.pdf> (accessed 16.03.2018) (in Russ.).
9. Mazin V. Three Bodies in a Soul: On the Ratio of Real, Imaginary and Symbolic, *Teorii i praktiki* [Theories and Practices]. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/7650-mazin> (accessed 25.01.2018) (in Russ.).
10. Moiseev V.N. The Society of Synchronization: A Person and their Digital Profile, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 5, pp. 107–111 (in Russ.).
11. Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Yekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2007, 672 p. (in Russ.).
12. Grossberg L., Behrenshausen B. Cultural Studies and Deleuze-Guattari. Part 2: From Affect to Conjunctures, *Cultural Studies*. London, 2016, issue 6, vol. 30, pp. 1001–1028.
13. Stroeve O.V. The Era of Personal Screen “Multiplication”: Changing the Perception of Space and Time, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 4, pp. 396–403 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-4-396-403.
14. Florensky P.A. Organ Projections, *Russkii kosmizm: Antologiya filosofskoi mysli* [Russian Cosmism: Anthology of Philosophical Thought]. Moscow, Pedagogika-press Publ., 1993, pp. 149–162 (in Russ.).
15. Khoruzhy S.S. The Post-Human, the Virtual Human, and their Socium, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* [Bulletin of the Moscow State Regional University], 2016, no. 3, pp. 2–17 (in Russ.).
16. Deleuze G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. St. Petersburg, Machina Publ., 2011, 176 p. (in Russ.).
17. Barthes R. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 223 p. (in Russ.).
18. Baudrillard J. Stereo-Porno: On the Hyperreality and a Lack of Temptation in Pornography, *Teorii i praktiki* [Theories and Practices]. Available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/7651-porno-stereo> (accessed 27.01.2018) (in Russ.).
19. Nikolaeva E.V. Interference of the Visual and the Kineshetic in the Postnonclassical Art, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 399–409 (in Russ.).
20. Balke F. Can Thought Go On without a Body? On the Relationship between Machines and Organisms in Media Philosophy, *Cultural Studies*. London, 2016, issue 4, vol. 30, pp. 610–629.

М.Л. ШУБ

ФЕНОМЕН КОММЕМОРАЦИИ: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ПРАКТИК ПУБЛИЧНОГО ПОМИНОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ НАИМЕНОВАНИЯ УЛИЦ ЧЕЛЯБИНСКА)*

Мария Львовна Шуб,

Челябинский государственный институт культуры,
кафедра культурологии и социологии,
доцент
Орджоникидзе ул., д. 36а, Челябинск, 454091, Россия

кандидат культурологии, доцент
E-mail: shubka_83@mail.ru

Реферат. Культурная память является сегодня актуальной и хорошо разработанной темой. Однако этого нельзя сказать о формах ее визуализации — коммеморативных практиках. Феномен коммеморации привлекает внимание ученых-гуманитариев, но осмысливается в основном в практической плоскости (как совокупность конкретных мемориальных событий и реакций на них). В статье предпринята попытка добавить к данному исследовательскому ракурсу теоретический аспект изучения. В основе коммеморации лежат несколько значимых признаков, отличающих ее от иных способов визуализации культурной памяти — публичность, коллективность, ритуальность, ретроориентированность, аксиологическая направленность и эмоциональность. Ее структуру составляют три взаимосвязанных элемента: ядро (повод поминовения — значимая личность, событие, совокупность событий, место и т. п.), символ (мифологема, создающая во-круг ядра некое образно-ценностное пространство, адресуемая социуму и моделирующая формы и способы его бытия) и функция (выполняемая задача — интеграция, идентификация, социализация, компенса-

ция, накопление и др.). На основе этой трехчастной структуры разработана методика анализа конкретных коммеморативных практик (на примере наименования улиц Челябинска). В рамках реализации данной методики выделен ряд критериев анализа коммеморативного ядра: территориальная локализация (региональная, общероссийская или мировая), хронологическая локализация (период до XX в., XX столетие, постсоветский период), тип (личность, событие, место), тематика (презентация отдельных сфер). Проведенный в соответствии с указанными критериями контент-анализ эмпирического материала (наименование 260 улиц) позволил выделить наиболее востребованные коммеморативные символы («наследие» и «герой»), а также дал возможность сделать не только частные выводы об отдельных направлениях сохранения и популяризации культурной памяти, но и выводы более широкого порядка — о ценностных стратегиях современной культурной политики.

Ключевые слова: культура, память, коллективная память, культурная память, коммеморация, публичное поминовение, коммеморативные практики, наименование улиц.

Для цитирования: Шуб М.Л. Феномен коммеморации: опыт культурологического анализа практик

* Исследование выполнено в рамках программы грантов Президента Российской Федерации для государственной поддержки ведущих научных школ Российской Федерации (Конкурс НШ-2018), проект «Культура как основа ценностно-духовной консолидации: потенциал культурного наследия и образы будущего».

публичного поминовения (на примере наименования улиц Челябинска) // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 161–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-161-169.

Вопросы, связанные с сущностью культурной памяти, ее интегративными, стабилизационными и идентификационными ресурсами, все чаще становятся предметом современных гуманитарных исследований. Во многом это объясняется спецификой актуальной ситуации, в которой наиболее глубокий кризис проявляется именно в дезинтеграции общества, потере его фундирующих ценностных оснований и нарушении традиционных процессов идентификации. Культурная память в связи с этим рассматривается как инструмент социального «успокоения», источник обретения объединяющей национальной идеи, механизм нивелирования или хотя бы смягчения разрыва между модусами времени. В то же время культурную память используют и в прямо противоположных целях (примеров этому множество и в далекой, и в современной истории) — для провокации конфликтов, социальной дестабилизации, манипулирования прошлым в интересах отдельных групп. В любом случае важным представляется тот факт, что сегодня проблематика культурной памяти вышла за пределы чисто теоретических рассуждений в плоскость практического использования, где достаточно абстрактное мифо-символическое, архитепическое содержание культурной памяти трансформируется в конкретные символы и знаки, понятные каждому человеку и влияющие на его образ мыслей и поведения. Такие формы визуализации, объективации культурной памяти принято называть коммеморацией, и именно коммеморативные практики, а не память сама по себе, обладают созидательным или деструктивным потенциалом.

СУЩНОСТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФЕНОМЕНА КОММЕМОРАЦИИ

Термин «коммеморация» в подавляющем большинстве гуманитарных исследований употребляется скорее интуитивно, на уровне здравого смысла, нежели в рамках каких-то четких смысловых границ. Это детерминировано ситуацией, при которой разные авторы под коммеморацией понимают самые различные феномены — от поминовения как такового до исключительно празднично-мемориальных церемоний.

В связи с этим особенность осмысления коммеморации заключается в том, что она, как правило, рассматривается либо в контексте отдельных ритуальных практик (мемориалов, парадов, прочих празднований), не выходя за рамки конкретно-событийного контекста ее существования (локальный подход), либо лишь вскользь упоминается в контексте более общих теоретических рассуждений (расфокусированный подход). Примером локального ракурса изучения коммеморации являются работы таких авторов, как А. Лангеноль [1], К. Штоп-Рутковска [2], Г. Шагоян [3], Л. Кучер [4], К. Мураками [5], Н. Лоренцо-Дус [6], Е.В. Хаскинс [7]. Представителями расфокусированного взгляда на коммеморацию можно назвать П. Хаттона [8], П. Рикера [9], Я. Ассмана [10], П. Нора [11] и др.

В рамках настоящей работы совместим оба подхода, кратко очертим круг специфических черт коммеморации как явления культуры, а также представим результаты проведенного культурологического исследования конкретной коммеморативной практики.

Итак, мы полагаем, что коммеморацию следует интерпретировать как совокупность публичных коллективных практик, направленных на формирование ценностей и моделей поведения через ритуально оформленное удержание и воспроизведение (повторение) в актуальной культуре значимых для группы, символически выраженных представлений о прошлом. Важно обратить внимание на ту черту коммеморации, о которой говорил Э. Дюркгейм, — эмоциональную вовлеченность ее участников в мемориальное действие [12]. Коммеморация апеллирует не столько к рациональному (знаниевому), сколько к эмоционально-чувственному началу человеческой личности.

Структурно коммеморация представлена следующим образом. В ее основе лежит некий объект (коммеморативное ядро), который, собственно, и является поводом для акта поминовения. В таком качестве может выступать отдельная личность, событие, совокупность событий, место и т. п. Однако этот объект в процессе коммеморации превращается в коммеморативный символ, формируемый вокруг коммеморативного ядра. Этот символ, который также можно назвать архетипом или мифологемой, позволяет выйти за рамки конкретного события или биографии в пространство нарратива, и именно с его помощью формируются требуемые ценности и социальные модели поведения. Коммеморативным символом/нарративом может являться символ «корней» («отца-основателя»), жертвы, героя, травмы, победы, служения и т. п.

А. Макаров упоминает о суггестивной метафоре [13, с. 23], которая по своему содержанию близка к тому, что мы называем коммеморативным символом. Также он использует понятие «символы

группового единства», под которыми понимает совокупность «общих для членов группы фигур воспоминания, которые организуют рамку для возникновения общего смыслового поля» [13, с. 21]. Однако в рамках какой бы терминологии мы ни оставались, важным представляется то, что в поле культурной памяти попадает не событие (биография) само по себе (не коммеморативное ядро), а тот ценностный, символический «шлейф», который его сопровождает и который мы называем коммеморативным символом. Именно он, а не коммеморативное ядро, моделирует ценностные установки и поведение группы, способствуя ее солидаризации. Один коммеморативный символ объединяет в себе события (биографии) с односторонним ценностным посылом и в отличие от последних апеллирует не к разуму, а к эмоционально-чувственной сфере членов группы.

Замыкает структурное оформление коммеморативная функция. К наиболее значимым функциям следует отнести интегративную, идентификационную, социализирующую, информационно-накопительную, компенсаторную. Мы не будем раскрывать их сущность подробно, отметим лишь, что коммеморация всегда целенаправленна, она всегда выполняет определенный социальный и/или властный заказ, в независимости от формы, в которой она реализуется.

КОММЕМОРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА: РЕЗУЛЬТАТЫ АНАЛИЗА

Перейдем от теоретических рассуждений относительно коммеморации к практической плоскости ее изучения. Из всех возможных форм коммеморативных практик была выбрана практика наименования улиц на примере Челябинска. Следует отметить, что указаний на опыт проведения аналогичных по содержанию и методологии исследований ни в отечественных, ни в зарубежных источниках не найдено. При этом работ, близких по целевой направленности и посвященных изучению воздвижения памятников как особого коммеморативного акта (данное направление «политики памяти» нами также изучалось), достаточно много. Так, А.В. Святославский проводил исследование на примере памятников Москвы [14; 15], А.Дж. Коэн [16] и Дж. Стивенс [17] — на примере памятников жертвам Первой мировой войны и др.

Сам факт присвоения улице, проспекту или переулку какого-либо названия является актом коммеморации лишь в случае, если присваиваются названия, носящие мемориальный характер, т. е.

призванные зафиксировать в коллективной памяти значимые для группы фрагменты прошлого.

В рамках данного исследования с помощью метода контент-анализа рассматривался период с 1991 по 2016 г., условно говоря, постсоветский период, связанный с радикальными трансформациями во всех сферах жизни общества, в том числе в отношении к национальному прошлому и истории. За это время в Челябинске было присвоено 216 названий улицам, переулкам и проспектам [18, с. 16]. Из них 60 названий (почти 28%) носят мемориальный характер.

Проанализируем первый элемент коммеморативной трехчастной системы — коммеморативное ядро, чтобы понять, что для современных россиян представляется наиболее важным с точки зрения сохранения в архивах культурной памяти.

Для этого мы разделили коммеморативные ядра по нескольким основаниям (см. схему 1):

- ◆ территориальная локализация (региональная, общероссийская, мировая);
- ◆ хронологическая локализация (период до XX в., XX в., постсоветский период);
- ◆ тип (личность, событие, место);
- ◆ тематика (презентация отдельных сфер).

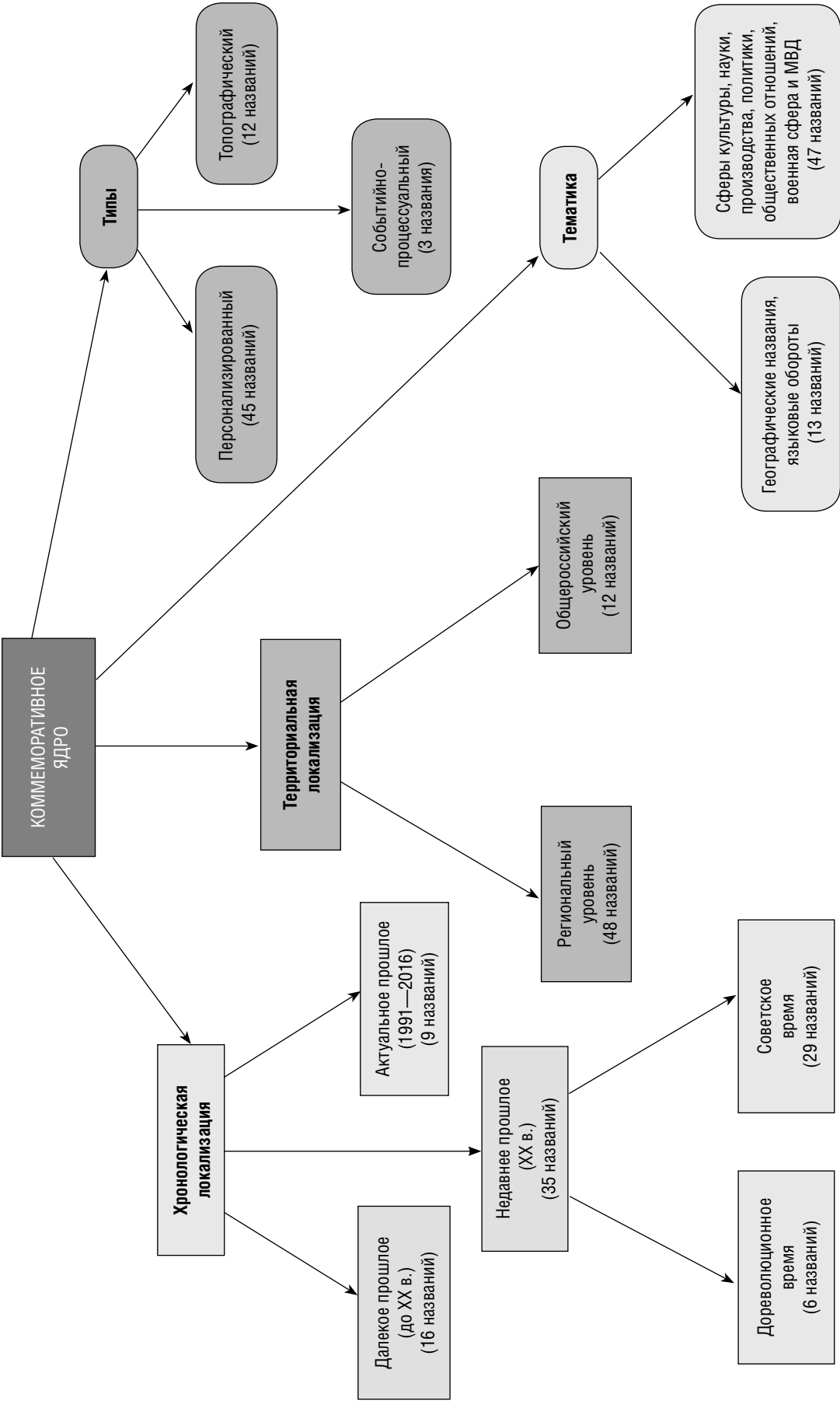
Объекты коммеморации (коммеморативные ядра) в подавляющем большинстве (80%) связаны с местным уровнем локализации, то есть с территорией Челябинской области, Южного Урала в их исторических и современных границах. Это может быть продиктовано тремя причинами.

Воспитательно-просветительская причина связана с желанием увековечить память именно о фактах локальной истории, выдающихся земляках, сделать их достижения достоянием общественности через закрепление их имен в названиях улиц, привлечь таким образом внимание к местным знаковым событиям и персоналиям, сформировать или усилить чувство патриотизма по отношению к малой родине.

Прагматичная причина обусловлена самой процедурой выбора и закрепления наименования муниципального объекта, так как значительно проще обосновать предлагаемое название, если оно связано с местной историей, кроме того, возможно и «лоббирование» названия отдельными локальными социальными группами (например, по инициативе спортсменов была названа улица в честь выдающегося тренера Х. Юсупова).

Конъюнктурно-историческая причина заключается в том, что историко-политический курс государства или отдельные коммеморативные поводы влияют на коммеморативную политику местных властей, проявляющуюся в том числе в наименовании улиц (например, после завершения Чеченского конфликта появилось сразу четыре улицы, названные в честь челябинцев — героев России, погибших в этой горячей точке).

Схема 1



Что касается хронологической локализации коммеморативных ядер, то здесь ситуация не столь однозначная. Мы выделили три основных исторических периода, к каждому из которых относятся анализируемые нами коммеморативные объекты:

- ◆ первый период — далекое прошлое (история до XX в.) (например, улицы Аркаимская, Невская);
- ◆ второй период ограничен рамками XX в. и имеет два подпериода, соответствующих двум этапам развития отечественной истории — дореволюционному, или позднейимперскому (начало XX в. — 1917 г.) (например, улицы А. Бейвеля, А. Брусилова), и советскому (1917–1990) (например, улицы С. Королева, А. Сахарова);
- ◆ третий период условно обозначен как актуальное прошлое и включает в себя все хронологическое пространство постсоветской истории (1991–2016) (например, улицы Ю. Шеффера, П. Сумина).

Второй хронологический период оказался наиболее востребованным с точки зрения коммеморации (примерно 58% названий улиц). Большинство коммеморативных ядер (почти 50% от общего числа) датируются советским периодом. Следует еще раз подчеркнуть, что мы анализировали наименования улиц, присвоенные после 1990 года. И если преобладание событий и имен, связанных, например, с героями Октябрьской революции или Гражданской войны, в советское время кажется вполне естественным и предсказуемым, то их доминирование в современной истории дает повод для размышлений.

Такую ситуацию можно объяснить, исходя из двух оснований, — психологического и фактического.

С точки зрения психологического восприятия времени современность представляется еще не до конца сформированным этапом, с достаточно размытыми содержательными и смысловыми границами. Чтобы определить, что следует включать в объем культурной памяти, нужна историческая дистанция, взгляд со стороны. И этим требованиям отвечает в большей степени именно советский этап отечественной истории, несмотря на свое фактическое завершение. Советское прошлое еще зримо присутствует в современности в формате коммуникативной памяти: еще живы его непосредственные свидетели, актуально советское наследие в науке, культуре, образовании, спорте и пр. И это отличает его от дореволюционного периода, который воспринимается как прошлое в «чистом виде» — дав но минувшее и далекое.

Однако именно советское прошлое, несмотря на его спорные или даже страшные страницы, на сегодняшний день является наиболее мощной платформой для построения новой национальной идеи, активизации духа патриотизма и чувства национальной гордости. Именно советский народ выиграл Великую Отечественную войну,

именно в советское время Россия стала сверхдержавой, была создана уникальная научная инфраструктура, система образования и многое другое. Поэтому именно этот период российской истории представляется наиболее богатым на коммеморативные объекты и наиболее активно коммемориализируется.

Кроме понимания пространственной и временной локализации важным представляется определение типа коммеморативного ядра. Мы выделили три типа:

- ◆ персонализированный — объектом является конкретная личность (например, улицы Проф. Благих, Н. Духова);
- ◆ топографический — объектом выступает какое-либо место (город, местность, район и т. п.) (например, улицы Владимировская, Коломенская);
- ◆ событийно-процессуальный — объектом становится какое-либо событие, группа событий или процесс (например, улицы Невская, Казачья).

Наиболее востребованным является персонализированный тип (75%). Это достаточно легко объяснить, поскольку историческое прошлое легче воспринимается через его персонализацию, частичную мифологизацию биографий, конкретные лица и их поступки.

С точки зрения тематики содержания далее были проанализированы коммеморативные ядра, разделенные на несколько сфер:

- ◆ географические названия;
- ◆ языковые обороты;
- ◆ сфера культуры;
- ◆ сфера науки;
- ◆ сфера политики и общественных отношений;
- ◆ сфера производства;
- ◆ сфера «служения», представленная военнослужащими и сотрудниками МВД.

Первые две сферы (географические названия и языковые обороты) соотносятся с топографическим типом коммеморативного ядра, выделенного нами выше. В данном случае наиболее популярной оказалась тематика, связанная с географическими названиями, конкретно — названиями населенных пунктов, при этом 9 из 11 наименований городов и поселений, которые легли в основу названий улиц, являются местами, откуда были родом первопоселенцы Челябинска (Владимир, Холмогоры, Шуя, Каргополь и др.).

Остальные обозначенные сферы, соотносимые с персонализированным типом коммеморативного ядра (сферы культуры, науки, производства, политики, общественных отношений, военная сфера и МВД), были проранжированы по степени популярности:

- ◆ военные, сотрудники МВД, ветераны войн (36,2%) (А. Бурденюк, С. Молодов, Е. Родионов и др.) — самая многочисленная группа, что связа-

но, на наш взгляд, с особым почтением к памяти участников и героев Великой Отечественной войны (почти в половине случаев улицы названы их именами) и в целом с позиционированием России как великой военной державы, с героическим военным прошлым, лучшим в мире оружием и т. д.;

- ♦ деятели культуры (23,4%) (С. Герасимов, Л. Головницкий, Н. Русаков и др.); такую востребованность этой тематики можно объяснить несколько субъективным фактором — Комиссия по наименованию улиц работает при Управлении культуры г. Челябинска и туда входят, главным образом, представители сферы культуры; кроме того, именно «культурная общественность» является наиболее активной в выдвижении «кандидатов» для названий улиц, хотя, вероятно, играет свою роль и стремление к популяризации, прежде всего, челябинских деятелей культуры и искусства путем увековечивания их имен;

- ♦ политические, общественные деятели, руководители (17%) (П. Столыпин, И. Зальцман, П. Сумин); здесь можно говорить о доминировании персоналий, относящихся к советскому периоду (5 из 8 названий) и конкретно — к периоду Великой Отечественной войны (4 из 5 названий); сегодня эта тематика не столь популярна из-за негативных ассоциаций с советским опытом наименования улиц в честь партийных деятелей и революционеров;

- ♦ деятели науки (12,8%) и производственники (10,6%); эти две группы можно объединить не только вследствие их меньшей востребованно-

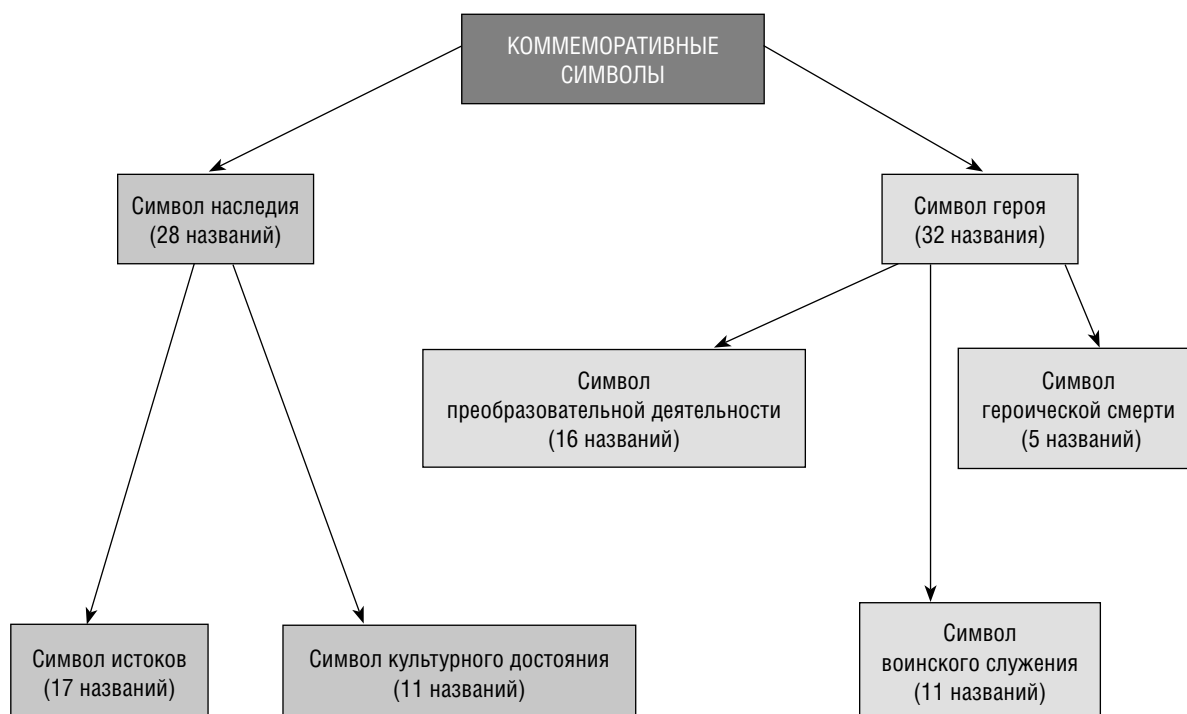
сти, но и потому, что многие представители науки имели отношение к промышленности и производству (например, С.П. Королев [19, с. 471]) и, напротив, многие производственники были теснейшим образом связаны с наукой (например, Л.А. Окраинский [19, с. 667]); общим является также отсутствие наших современников, представители обеих групп относятся к советскому периоду, за исключением Н. Минко, который работал еще до 1917 года.

Как мы уже отмечали, коммеморативное ядро (в нашем случае — в честь чего или кого была названа улица) является лишь одним элементом в трехчастной структуре коммеморации. Его можно назвать центральной точкой более широкого смыслового поля, называемого коммеморативным символом (нарративом). Задача коммеморативного символа состоит в предельном обобщении и архетипизации ядра, переводе конкретного содержания на язык мифологии и символов. Поэтому само ядро дает лишь своего рода повод для коммеморации, а в ее презентативной, публичной части «участвует» его символическая оболочка.

Число таких коммеморативных символов невелико и соответствует в целом наиболее общим ценностям, установкам, нормам, принятым в том или ином обществе.

Применительно к данному этапу исследования выделим два глобальных коммеморативных символа, а для более глубокого анализа в рамках каждого из них — по два подтипа (см. схему 2).

Схема 2



Первый символ — наследия (символ истоков и символ культурного достояния) — связан с идеей общих для группы исторических корней, общего прошлого. Он представляется чрезвычайно важным, поскольку реализует идентификационную, интегративную и дифференцирующую функции коммеморации и культурной памяти. Конкретизируем его, разделив на два подтипа, отражающих общую идею, но в разных содержательных аспектах — историческом и культурном.

Второй символ — героя (символ преобразовательной деятельности; символ воинского служения; символ героической смерти) — представляет собой некий образ пассионарной личности, чья биография связана со значительными достижениями и свершениями. Сферы этих достижений мы также конкретизировали, выделив область «мирных» преобразований и воинской службы, в том числе и связанной с героической смертью. Вероятно, можно даже выделить отдельный одноименный символ как высшую форму проявления героического начала, связанного с абсолютным служением высоким идеалам, Родине, с полным самоотречением и жертвенностью. Важно подчеркнуть, что эта характеристика представляет собой содержание коммеморативного символа, а не ядра, и может не отражаться или отражаться не в полной мере, например, в реальных биографиях или событиях.

И коммеморативный символ наследия, и символ героя примерно в равных пропорциях представлены в названиях улиц (с некоторым перевесом в сторону последнего). Это может свидетельствовать в целом о сбалансированном типе коммеморации. Внутри каждого символа также наблюдается смысловая пропорциональность.

Итак, можно говорить о том, что коммеморативная политика властей Челябинска в период 1991–2016 гг., репрезентуемая через процедуру присвоения наименований улицам, сводится к популяризации идей о наличии у жителей города общих уникальных исторических корней, богатого недавнего прошлого (советский период), окрашенного, прежде всего, достижениями в сфере региональной культуры и героическими подвигами челябинцев в лице военных и сотрудников МВД. Трудно с уверенностью сказать, следуют ли городские власти строго намеченной и осмысленной коммеморативной политике, действуют ли в русле общегосударственных установок в сфере политики памяти или процесс ее формирования носит стихийный характер. Думается, что в реальности срабатывают все три стратегии.

В целом изучение коммеморации позволяет не только обозначить основные направления политики памяти, зафиксировать специфику ее пополнения и формы реализации, но и понять симптома-

тику развития культуры, ценностные приоритеты, спрогнозировать возможные сценарии развития в будущем: «Изучение мемориальных практик представляет собой ресурс высочайшей эвристической ценности для любого, кто интересуется исследованием соотношения между памятью о прошлым и общественными процессами настоящего... Определить изначальные мотивации, составляющие основу мемориальных практик, заново пережить те конфликты и примирения, которыми на протяжении времени отмечены все перемены... все это образует важнейшие предпосылки понимания подходов, найденных какой-либо социальной группой, к решению основополагающей проблемы репрезентации природы собственной сущности как для себя самой, так и для других людей» [20, с. 109].

Список источников

1. Лангеноль А. Официальные визиты. Интернационализация памяти о Второй мировой войне в России и Германии // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 40–47.
2. Штоп-Рутковска К. Киберпамять, или О чем мы (не) помним в сети. Анализ локальной памяти: Белосток и Люблин // Социологические исследования. 2015. № 4. С. 130–139.
3. Шагоян Г. Мемориализация землетрясения в Гюмри // Антропологический форум. 2007. № 11. С. 328–369.
4. Cutcher L., Dale K., Hancock Ph., Tyler M. Spaces and Places of Remembering and Commemoration // Organization. 2016. Vol. 23, № 1. P. 3–9.
5. Murakami K. Commemoration Reconsidered: Second World War Veterans' Reunion as Pilgrimage // Memory Studies. 2014. Vol. 7, № 3. P. 339–353.
6. Lorenzo-Dus N., Bryan A. Dynamics of Memory: Commemorating the 2005 London Bombings in British Television News // Memory Studies. 2011. Vol. 4, № 3. P. 281–297.
7. Haskins E.V., DeRose J.P. Memory, Visibility, and Public Space. Reflections on Commemoration(s) of 9/11 // Space and Culture. 2003. Vol. 6, № 4. P. 377–393.
8. Хаттон П. История как искусство памяти. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2004. 362 с.
9. Рикер П. Память, история, забвение. Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
10. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
11. Нора П. Франция-память. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1999. 333 с.
12. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения : антология. Москва : Канон+, 1998. С. 174–231.

13. Макаров А. Феномен памятника в современной культурной ситуации: дисфункция коммеморации // Память и памятники : материалы семинара, проведен. Волгогр. ун-том и Ин-том Кеннона. Волгоград : Изд-во Волгоград. гос. ун-та, 2012. С. 19–29.
14. Святославский А.В. История России в зеркале памяти : Механизмы формирования исторических образов. Москва : Древлехранилище, 2013. 592 с.
15. Святославский А.В. Городской монумент как объект восприятия : (некоторые аспекты современной мемориальной культуры) // Преподаватель XXI век. 2010. № 1. С. 356–364.
16. Cohen A.J. Our Russian Passport: First World War Monuments, Transnational Commemoration, and the Russian Emigration in Europe, 1918–39 // Journal of Contemporary History. 2014. Vol. 49, № 4. P. 627–651.
17. Stephens J. The Ghosts of Menin Gate: Art, Architecture and Commemoration // Journal of Contemporary History. 2009. Vol. 44, № 1. P. 7–26.
18. Мусеев А.П. Память челябинских улиц. Челябинск : ЮУКИ, 1988. 288 с.
19. Челябинск : Энциклопедия / сост.: В.С. Боже, В.А. Черномозгов. Челябинск : Каменный пояс, 2001. 1112 с.
20. Мильорати Л. Тень классического наследия и ее преодоление : Память о движении сопротивления и «конфликтность» памятных мероприятий // Социологические исследования. 2014. № 1. С. 108–115.

Commemoration Phenomenon: An Experience of Culturological Analysis of Public Commemoration Practices (By the Example of Chelyabinsk Streets Naming)

Maria L. Shub

Chelyabinsk State Institute of Culture, 36a,
Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia
E-mail: shubka_83@mail.ru

Abstract. *The notion of cultural memory is popular and rather well developed today. However, that cannot be said about the forms of its visualization — commemoration practices. The commemoration phenomenon, though drawing attention of scientists-humanists, is mainly comprehended in the practical plane (as a set of concrete memorial events and reactions to them). The article attempts to add a theoretical studying aspect to this research perspective. Several significant features form the basis of commemoration, distinguishing it from other ways of cultural memory visualization. Those features are publicity, collectivity, rituality, retro-orientation, axiological orientation and emotionality. Its structure is constituted by three interconnected elements: a core (the occasion of commemoration — a significant person, event, set of events, place, etc.), a symbol (the mythologema, which creates around the core a certain figurative-value space and is addressed to society, modeling the forms and ways of its existence) and a function (whose task is integration, identification, socialization, compensation, accumulation, etc.). On the basis of this three-part structure, a technique of analyzing specific commemoration practices is developed (by the example of Chelyabinsk streets naming). As a part of implementation of this technique, a number of criteria*

for analyzing the commemoration core are highlighted: territorial localization (regional, national or global), chronological localization (before the 20th century, the 20th century, the post-Soviet period), type (personality, event, place), subject (presentation of different spheres). The content analysis of empirical material (the names of 260 streets), conducted in accordance with the specified criteria, allows to allocate the most demanded commemorative symbols (“heritage” and “hero”) and to draw not only particular conclusions on specific directions of cultural memory preservation and promotion, but also the conclusions of a wider scale — on the value strategies of the modern cultural policy.

Key words: culture, memory, collective memory, cultural memory, commemoration, public commemoration, commemoration practices, streets naming.

Citation: Shub M.L. Commemoration Phenomenon: An Experience of Culturological Analysis of Public Commemoration Practices (By the Example of Chelyabinsk Streets Naming), *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 161–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-161-169.

Acknowledgements

This article is written within the framework of the program of grants of the President of the Russian Federation for state support of leading scientific schools of the Russian Federation, the project “Culture as a Basis for Value and Spiritual Consolidation: The Potential of Cultural Heritage and the Images of the Future”.

References

1. Langenohl A. Official Visits. Internationalization of the Memory of World War II in Russia and Germany, *Neprikosnovennyi zapas* [Debates on Politics and Culture], 2005, no. 2–3, pp. 40–47 (in Russ.).
2. Stop-Rutkovska K. Cyber-Memory, Or: What We Do (Not) Remember in the Net. An Analysis of Local

- Memory: Bialystok and Lublin, *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2015, no. 4, pp. 130–139 (in Russ.).
3. Shagoyan G. Memorialization of the Earthquake in Gyumri, *Antropologicheskii forum* [Anthropological Forum], 2007, no. 11, pp. 328–369 (in Russ.).
4. Cutcher L., Dale K., Hancock Ph., Tyler M. Spaces and Places of Remembering and Commemoration, *Organization*, 2016, vol. 23, no. 1, pp. 3–9.
5. Murakami K. Commemoration Reconsidered: Second World War Veterans' Reunion as Pilgrimage, *Memory Studies*, 2014, vol. 7, no. 3, pp. 339–353.
6. Lorenzo-Dus N., Bryan A. Dynamics of Memory: Commemorating the 2005 London Bombings in British Television News, *Memory Studies*, 2011, vol. 4, no. 3, pp. 281–297.
7. Haskins E.V., DeRose J.P. Memory, Visibility, and Public Space. Reflections on Commemoration(s) of 9/11, *Space and Culture*, 2003, vol. 6, no. 4, pp. 377–393.
8. Hutton P. *History as an Art of Memory*. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2004, 362 p. (in Russ.).
9. Ricoeur P. *Memory, History, Oblivion*. Moscow, Gumanitarnoi Literatury Publ., 2004, 728 p. (in Russ.).
10. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 368 p. (in Russ.).
11. Nora P. *Realms of Memory*. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskogo Universiteta Publ., 1999, 333 p. (in Russ.).
12. Durkheim E. The Elementary Forms of the Religious Life, *Mistika. Religiya. Nauka. Klassiki mirovogo religiovedeniya: antologiya* [Mysticism. Religion. Science. The Classics of World Religious Studies: anthology]. Moscow, Kanon+ Publ., 1998, pp. 174–231 (in Russ.).
13. Makarov A. The Phenomenon of the Monument in the Modern Cultural Situation: Dysfunction of Commemoration, *Pamyat' i pamyatniki: materialy seminar, proved. Volgogr. un-tom i In-tom Kennona* [Memory and Monuments: Proceedings of the Seminar Held by the Volgograd University and the Kennan Institute]. Volgograd, Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta Publ., 2012, pp. 19–29 (in Russ.).
14. Svyatoslavsky A.V. *Istoriya Rossii v zerkale pamyati: Mekhanizmy formirovaniya istoricheskikh obrazov* [Russian History as Reflected in Memory Mirror. Mechanisms of Historical Images Formation]. Moscow, Drevlekhra-nilishche Publ., 2013, 592 p.
15. Svyatoslavsky A.V. City Monument as an Object of Perception: (Some Aspects of Contemporary Memorial Culture), *Prepodavatel' XXI vek* [The Teacher 21st Century], 2010, no. 1, pp. 356–364 (in Russ.).
16. Cohen A.J. Our Russian Passport: First World War Monuments, Transnational Commemoration, and the Russian Emigration in Europe, 1918–39, *Journal of Contemporary History*, 2014, vol. 49, no. 4, pp. 627–651.
17. Stephens J. The Ghosts of Menin Gate: Art, Architecture and Commemoration, *Journal of Contemporary History*, 2009, vol. 44, no. 1, pp. 7–26.
18. Moiseev A.P. *Pamyat' chelyabinskikh ulits* [The Memory of Chelyabinsk Streets]. Chelyabinsk, YuUKI Publ., 1988, 288 p.
19. Bozhe V.S., Chernozemtsev V.A. (eds). *Chelyabinsk: Entsiklopediya* [Chelyabinsk: Encyclopedia]. Chelyabinsk, Kamennyi Poyas Publ., 2001, 1112 p.
20. Migliorati L. Memory of Resistance Movement and Conflict Potential of Memorial Festivities, *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2014, no. 1, pp. 108–115 (in Russ.).

УДК 7:316.774
ББК 71.063.14
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-170-177

Е.А. КАРЦЕВА

МЕДИАКОММУНИКАЦИИ В ПРОДВИЖЕНИИ ИСКУССТВА И ХУДОЖНИКОВ

Екатерина Александровна Карцева,
Московский международный университет,
кафедра маркетинга и рекламных коммуникаций
в социокультурной сфере,
доцент
Ленинградский просп., д. 17, Москва, 125040, Россия

кандидат культурологии
E-mail: katyakartseva@gmail.com

Реферат. Для успешной деятельности необходимо уметь выстраивать коммуникацию со своей аудиторией в условиях постоянно меняющейся высококонкурентной среды. В современном мире, превратившемся в глобальное медийное пространство, арт-бизнес и сфера культуры не являются исключением. У арт-рынка есть потребность в создании особого информационного поля. С эпохи модернизма информационная функция арт-рынка становится все более значимой. Имя в искусстве — выразитель бренда, и эта тенденция прослеживается уже в продвижении импрессионистов маршалами Полем Дюран-Рюэлем, Жоржом Пти, Амбруазом Волларом. Так и сегодня востребованность художника во многом зависит от информационного сопровождения его жизни и творчества.

Анализ возрастающей роли медиа в продвижении художников с акцентом на культурологический

анализ в русле эволюции различных художественно-эстетических концепций с конца XIX до начала XXI в., а также вопросов, связанных с пониманием новых медиа и их роли в арт-процессе, предложенные автором, представляются перспективным направлением в отечественной прикладной культурологии, еще не успевшим получить должной проработки.

Автор приходит к выводу, что медиакоммуникации играют важную роль в продвижении художественных течений и художников, неважно о каком эстетическом направлении идет речь. Появление художника на обложках авторитетных изданий, цитируемость в СМИ, наличие интервью является частью карьеры художника наравне с выставочным портфолио, представленностью в коллекциях и аукционной статистике. В отдельных случаях СМИ являются также способом легитимизации тех или иных направлений в искусстве. На рубеже XX—XXI вв. с развитием мультимедийных технологий и Интернета можно констатировать переход от сложившейся в XX в. системы арт-рынка с вертикальной иерархией к горизонтальным связям и конвергенцией между различными участниками художественных коммуникаций. При этом использование медиатехнологий в современном арт-процессе никак не связано с качеством художественного продукта, а одинаково важно для всех.

Ключевые слова: медиа, медиакоммуникации, художественные коммуникации, арт-рынок, продвижение художника.

Для цитирования: Карцева Е.А. Медиакоммуникации в продвижении искусства и художников // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 170–177. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-170-177.

Использованием медиа в формировании популярности того или иного искусства интересовались еще во времена импрессионизма. В исследовании «Холсты и карьеры» С. и Г. Вайт [1, р. 94–95] говорят о новой для того времени системе дилер-критики, где торговцы обеспечивали сбыт, а критики — идеологическое обоснование.

РОЛЬ МЕДИА В ПРОДВИЖЕНИИ ХУДОЖНИКОВ (КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX В.)

Легендарные маршаны конца XIX в. П. Дюран-Рюэль, Ж. Пти, А. Воллар осознали, что выгоднее продавать не отдельные произведения, как делали в то время большинство галеристов, а продвигать бренд художника, который распространялся бы на все его произведения. Для этого активно использовалась пресса. П. Дюран-Рюэль, первым поддержавший Э. Дега, К. Моне, Э. Мане, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея и других, регулярно печатал их каталоги, привлекал критиков (в том числе Э. Золя) для написания лояльных заметок; издавал два международных журнала об искусстве: «La Revue internationale de l'art et de la curiosité» (1869) и «L'art dans le deux mondes» (1890–1891), в которых создавал импрессионистам известность, популярность, благоприятное впечатление о них. А. Воллар имел свое издательство и привлекал художников, в частности Марка Шагала, к созданию цветных литографий — возможность репродуцирования картин, появившаяся в XIX в., сыграла существенную роль в популяризации искусства, донесла его до массового зрителя. Об изменении восприятия произведений искусства с появлением технических новшеств писали В. Бен-нъямин [2], Д. Бергер [3], Б.Э. Браун [4].

В первой половине XX в., когда на смену буржуазной приходит культура массовая, рациональное осознание действительности подменяется мифами. Самый красноречивый пример — Винсент Ван Гог. В начале XX в. популярность Ван Гога возрастает в связи с публикацией в 1914 г. Иоганной Ван Гог-

Богнер легендарной переписки (более 650 писем) ее супруга Теодора с братом Винсентом. В это же время искусствовед, а по совместительству торговец картинами Юлиус Мейер-Грефе делает Ван Гога предметом своего профессионального изучения, публикуя многочисленные статьи. Манера повествования в духе захватывающего художественного романа приносит Ван Гогу популярность, которой не удостаивался ранее ни один художник. Хотя с его реальной личностью эта слава имела мало общего. В статьях, а позднее в биографии «Винсент Ван Гог» [5] Ю. Мейер-Грефе реальные факты, взятые из переписки с братом, перемешивал с историями в духе модного психоанализа З. Фрейда. Миф об отвергнутом фанатике, страдавшем создавая свои произведения, стал популярным у европейской публики, находившейся в смятении после Первой мировой войны. В 1920-е гг. истории о гениальном художнике-мученике, анархисте и бунтаре против системы пришлось по душе «массовому человеку». Тексты Ю. Мейер-Грефе ложатся в основу романа Ирвина Стоуна «Жажда жизни» (1935) о художнике-безумце, по которому в 1956 г. в Голливуде режиссером Винсентом Минелли снимается экранизация, получившая премию «Оскар». В 1990 г. выходит картина «Винсент и Тео» Роберта Олтмана с Тимом Ротом в главной роли. По сей день Ван Гог является благодатной почвой для художественного вымысла. Сотрудники Музея Ван Гога в Амстердаме доказали, что многое, связанное с именем Винсента в сознании масс, не более чем легенда, но миф о Ван Гогe продолжает жить.

Сами художники с момента возникновения массовых коммуникаций также проявляли к ним отнюдь не праздный интерес, опробуя нарождающуюся мощь медиа для привлечения внимания к своему искусству. Дадаисты и сюрреалисты целенаправленно работали над формированием имиджа. Их выставки известны парадоксальными и сенсационными приемами оформления экспозиции, перформансами и эпатажными акциями. Все это делалось не только для того, чтобы поражать и дезориентировать публику, но и с целью привлечь широкое внимание общественности и СМИ, добиться массовой известности. Фотографии с выставок сюрреалистов печатались в газетах разных стран мира, применялась и прямая реклама. Сюрреалистические выставки не были «доморощенными», имели много общего с индустрией развлечений, входили в моду в прямом и переносном смысле. Сальвадор Дали с 1930-х гг. активно сотрудничал с модным дизайнером Эльзой Скьяпарелли, снимал и сам снимался в рекламе — созданный им логотип Chupa Chups, вошел в историю и по сей день используется, а наиболее известная съемка — в рекламе средства от похмелья Alka-Seltzer. В 1952 г. С. Дали участвовал в популярном американском теле-шоу «What's My

Line»], а в 1929 г. снимался в совместном с Луисом Бунюэлем фильме «Андалузский пес».

С. Дали является самым очевидным примером конструирования собственного имиджа, но и другие художники, например дадаисты и сюрреалисты, стремились к популяризации если не себя, то своего творчества. Слава многих произведений создавалась через инфраструктуру тематических изданий. Вышло несколько журналов: дадаистские «The Blind Man», «Littérature», сюрреалистские «La Révolution Surréaliste», «Minotaure», «391» Франсиса Пикабия и др. Художники писали сами и просили своих друзей сочинять эссе о своем творчестве и творчестве единомышленников, формируя социальную сеть взаимоотношений и взаимоподдержки художников-авангардистов. Марсель Дюшан попросил Бетрис Вуд написать эссе, обосновывающее его метод «готовых вещей» (ready-made) с философской точки зрения. Андре Бретон популяризировал произведение М. Дюшана «Невеста, раздетая своими холостяками, иногда» положительными отзывами и эссе в журналах [6].

Как бы авангардные художники ни дистанцировались от капитализма и коммерции — именно за коммерциализацию своего искусства из группы сюрреалистов был отстранен С. Дали, М. Дюшан также всячески открепивался от материальной стороны — они все равно использовали нарождавшиеся пиар-технологии для обоснования своего искусства. Наши будетляне и кубофутуристы своими публичными диспутами и эпатажными акциями, «пощечинами общественному вкусу» хоть и протестовали против буржуазной культуры, но также были ориентированы на привлечение как можно более широкой аудитории.

ИСКУССТВО В ФОКУСЕ ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Искусство XX в. характеризуется энергичными поисками, сложным и многогранным ландшафтом художественного творчества, чередованием и параллельным сосуществованием различных эстетических подходов. Массовая культура увеличила аудиторию людей, интересующихся искусством. Если авангардисты использовали мощь медиа в борьбе против буржуазной культуры, то для представителей поп-арта могущество медийного языка являлось частью художественного высказывания. Ж. Бодрийар так писал об этом явлении: «Одним словом, является ли поп-арт формой современного искусства, выражающей логику знаков и потребления, или же он является только результатом моды и, значит, сам выступает как чистый объект потребления? Оба смысла не противоречат друг другу» [7,

с. 151]. Энди Уорхол создает свой собственный миф как производную от уже существующих — Мэрилин Монро, Элизабет Тейлор, Элвис Пресли, Мао Цзэдун, Владимир Ленин, Джон Кеннеди и др. Он берет те образы, которые известны всему без исключения населению земного шара, а также вырезки из газет и сенсационные новости. В отличие от эксцентричного и играющего на публику С. Дали, Э. Уорхол, как отмечали многие его современники, был достаточно скучным в общении, но целенаправленно принимал участие в ток-шоу и становился героем кинофильмов. В 1985 г. в качестве приглашенной звезды Э. Уорхол участвовал в программе «Love Boat». Незадолго до смерти он собирался снимать собственное ток-шоу на ТВ — «Nothing Special», и в целом кинематограф в конце жизни интересует его больше, чем искусство.

С середины XX в. телевидение, радио, пресса, реклама, искусство — это многообразие знаков и посланий, где все уровни начинают восприниматься эквивалентными друг другу. «Масляная живопись, прежде всего остального, была прославлением частной собственности. Как форма искусства она выросла из убеждения: ты — это то, чем ты владеешь. Будет ошибкой считать, что реклама заняла место искусства постренессансной Европы: она последняя умирающая форма этого искусства» [3, с. 158–159]. Массмедиа играют в «обществе спектакля» одну из ключевых ролей. СМИ, освещающие гламурные открытия, и PR встают на службу искусства. Еще Альфред Барр, первый директор Нью-Йоркского музея современного искусства (МоМА), заложил практику применения данных технологий. Хотя в Европе за это его пренебрежительно и прозвали «коктейльный директор», вклад музеев США в продвижение нового американского искусства — поп-арта, абстрактного экспрессионизма, неоспорим. Пэгги Гуггенхайм также выставками и светскими мероприятиями, освещаемыми в прессе, задала моду на Нью-Йоркскую живописную школу среди богатых американцев.

МАССМЕДИА И АРТ-РЫНОК

Внимание массмедиа к искусству спровоцировало и бурно развивающийся арт-рынок. В 1967 г. председатель аукционного дома Sotheby's П. Уилсон вводит индекс цен на художественные произведения. Индексы цен на искусство начинают публиковать в деловом разделе «Times», а затем и в других газетах и финансовых журналах. Ж. Бенаму-Юэ в книге «Цена искусства» сравнивает арт-рынок с терроризмом: «Оба они могут существовать только в тесном сотрудничестве с массмедиа... Привлечение медиа — это основной способ внушить доверие к происходящему. Первая атака

на покупателей начинается заранее: необходимо создать представление об исключительной ценности коллекций или отдельных вещей и разжечь у покупателей желание их купить. Это делается и после продажи, чтобы не умолкало эхо — «разумеется, одобрителное — самых ошеломляющих цен» [8, с. 24]. Аукционам необходимы СМИ, так как очевидно, что успех торгов зависит от предаукционных выставок и их анонсирования. Целевой аудиторией аукционных домов и дилеров потенциально становится вся финансовая элита. А поскольку искусство по своей сути по-прежнему достаточно престижно, необходимо использование таких инструментов, которые смогли бы сделать элитарное, сложное для понимания неспециалистами искусство интересным большому количеству людей.

Одним из первых медиатехнологии к раскрутке художников применил Чарльз Саатчи, в 1980-е гг. владелец одного из крупнейших рекламных агентств в мире, политехнолог, «сделавший» М. Тэтчер, а также «Молодых британских художников». В 1990-е гг. ввиду экономической рецессии в Лондоне многие галереи терпели убытки и закрывались. Ч. Саатчи проводит серию выставок под названием «Молодые британские художники», активно привлекая ведущие художественные издания, такие как «Art Monthly», «Art Review», «Modern Painters» и «Contemporary Art». Благодаря Ч. Саатчи многие из этих тематических изданий, в 1990-е гг. находившиеся на грани закрытия, обрели новую жизнь. «Трейси Эмин, Дэмиен Херст, Энтони Горми, Аниш Капур входят в список художников, которым непременно будет посвящена статья, если появится повод. Считается, что остальные публику не интересуют. Отчасти этим объясняется международный успех “Молодых британских художников”, которых с самого начала активно поддерживала местная пресса» [8, с. 49]. Само название «Молодые британские художники» задумывалось как бренд, объединяющий художников-постмодернистов, которых кроме молодости, национальности, приверженности техникам современного искусства больше почти ничего не объединяло. Они стали лицом британского искусства (BritArt), как в свое время Альфред Барр и Дороти Миллер в Нью-Йоркском музее современного искусства сделали брендом «Американское искусство». Ч. Саатчи также одним из первых обратил внимание на возможности Интернета для арт-рынка, создав одну из первых онлайн-платформ по продаже искусства.

В настоящее время то, что продажи произведений искусства регулярно попадают в СМИ, а репортажи с открытия выставок — в светскую хронику, никого не удивляет. Искусство все более встраивается в пространство массовой культуры, индустрии моды, гламура и шоу-бизнеса. Массовому

зрителю, как правило, интересны большие суммы, отдаваемые за произведения искусства; скандалы, связанные с подделками и кражами; искусство как образ жизни богатых и известных людей, т. е. не само искусство, а деньги, криминал и гламур, с ним связанные. В результате сегодня принято говорить о кризисе художественной критики и расцвете арт-журналистики. Тематические СМИ, а также специализированные передачи на радио и телевидении востребованы публикой как доступный формат приобщения к искусству через интерпретацию специалистов. Популярны телевизионные фильмы о художниках, например известная серия ВВС об искусстве. С их помощью зритель может получить толкование художественного творчества от экспертов. Сами художники привлекаются для ведения телевизионных передач. В российской сетке телевидения это «Искусственный отбор» на Общероссийском государственном телеканале «Россия — Культура», ведущими которого выступали художники Гоша Острцов, Татьяна Назаренко, Сергей Андрияка.

В популяризации искусства и художников, а также их мифологизации, большую роль сыграло не только телевидение, но и, конечно, кино как самое массовое из искусств. Количество людей, которые что-то слышали о нидерландском художнике Яне Вермеере, значительно возросло благодаря фильму «Девушка с жемчужной сережкой» (2003) со Скарлетт Йоханссон и Колином Фертом. Но сколько из них знает, что само полотно «Девушка с жемчужной сережкой», находящееся в Королевской художественной галерее в Гааге, очень небольшое, размером всего лишь 44 × 39 см? Многие даже не задумываются о том, какова эта картина в действительности, больше интересуясь кинозвездой С. Йоханссон. Другой пример — американский кинофильм «Прожить жизнь с Пикассо» (1996) с Энтони Хопкинсом в главной роли, в котором из-за отсутствия консенсуса с фондом Пикассо в кадре под видом его картин в действительности показываются картины Жоржа Брака. Режиссер пытался договориться с правообладателями, но в фонде посчитали, что художник предстает в фильме излишним сердцеедом. Как отмечает Джон Бергер, «фильм, демонстрирующий произведения живописи, ведет зрителя сквозь картину к собственным выводам режиссера. Картина уступает власть режиссеру. Образы в фильме, которые следуют один за другим, складываются в доказательство, становящееся непреложным» [3, с. 32].

Биографии художников составляют существенную часть жанра байопиков (biographical picture). Это один из самых востребованных и у публики, и у режиссеров жанр, отличающийся большими бюджетами, количеством снимающихся звезд и как следствие оscarоносностью. К самому искусству это имеет мало отношения, но нельзя снимать со счетов значе-

ние, которое массовая культура оказала на популярность в обществе, в том числе выражающуюся в моде на искусство и количестве посетителей музеев, художественных галерей и даже арт-ярмарок. Феномен «очереди на Серова» обусловлен изначально именно удачной медиакампанией Государственной Третьяковской галереи в рамках данной выставки.

Но и то, что относится к высокому искусству и находится на стыке кинематографа и изобразительного искусства, получает все большее распространение. Питер Гринуэй, пожалуй, самый характерный пример художника и режиссера, стирающего грань между кино и живописным полотном [9, р. 13]. В 2017 г. авторитетное тематическое издание «The Art Newspaper Russia» провело собственный кинофестиваль фильмов об искусстве «The ART Newspaper Russia FILM FESTIVAL» на трех площадках: в Центре документального кино, Музее современного искусства «Гараж» и в Государственной Третьяковской галерее.

НОВЫЕ МЕДИА В ПРОДВИЖЕНИИ ХУДОЖНИКОВ

Современные медиа — это не только телевидение, радио и пресса, но еще Интернет [10], многочисленные социальные сети, онлайн-платформы, мобильные приложения, кардинально поменявшие способы общения художника или художественной институции со своей аудиторией, — так называемые новые медиа. Благодаря развитию технологий искусство видеoarта, перформанса, акционизма вышло на новый уровень своего развития, став более весомым художественным средством. Но речь пойдет не столько о цифровых, а в первую очередь о социальных медиа.

Свыше половины «настольного» времени пользователи региона ЕМЕА (Европа, Ближний Восток и Африка) делят следующим образом:

- ◆ 22% уходит на социальные сети;
- ◆ 11% занимают развлечения;
- ◆ 10% принадлежит порталам;
- ◆ 5% уделяется интернет-магазинам;
- ◆ 4% приходится на потребление новостей и информационных ресурсов [11].

На первое место в медиапотреблении вышли социальные сети, с помощью которых произошло изменение самой парадигмы структурирования общества от вертикальной к рассеянной. У живописцев также появилась возможность выстраивать эффективные художественные коммуникации дистанционно. Всемирная паутина открыла перед ними обширнейшую аудиторию по всему миру. XX век определил зависимость художни-

ка от остальных субъектов арт-рынка — галериста, куратора, журналиста и других посредников. Благодаря развитию «новых медиа» у художника появилась возможность самому выстраивать отношения с публикой, формируя свой имидж и публичности, экспонируя и продавая собственные работы через Интернет. Художник способен влиять на вкусы и предпочтения публики, распространяя свое мнение в Интернете в любую точку земного шара. При этом он может говорить правду о себе, а может создавать и вымышленный образ. Активные блогеры среди художников имеют пять, десять и более тысяч подписчиков, и часто этот охват больше, чем у нишевой передачи на радио или отраслевого издания. Более того, даже если с художником вышло интервью или он дал комментарий онлайн-изданию, в его интересах делать репосты этого материала в социальных сетях, для того чтобы донести информацию до внимания своих покупателей или подписчиков из профессионального сообщества. Необходимо не только общаться с коллегами и устраивать выставки, но и формулировать собственные идеи и видение социума, давать интервью, присутствовать в интернет-пространстве. Если мы ничего не слышали о художнике, не можем найти о нем информацию в Сети, в современных условиях — это вызывает по меньшей мере недоумение. И если найденная информация датируется только прошлыми годами, а актуальных сведений нет — это тоже способно вызвать недоверие.

Произошел существенный сдвиг в культурно-эстетическом осознании искусства в обществе, которое уже не может существовать вне виртуального пространства. Публика привыкла знакомиться с произведениями искусства на расстоянии в цифровом формате. Это не означает, что теперь люди меньше ходят в музеи и на выставки в реальной жизни. Напротив, интерес к искусству офлайн растет год от года именно благодаря обилию доступной и разнообразной информации о нем. Но ценители отдают предпочтение тем музеям, галереям, а также художникам, которые предлагают им наиболее комфортную, соответствующую их привычкам форму коммуникации. «Двадцать лет назад трудно было предсказать, что поиск информации будет производиться на ходу, а зачастую — голосовой командой, отдаваемой компьютеру. Что информационное изобилие заставит ранжировать источники не только по близости информации к запросу, но и по удобству восприятия этой информации. Что сайт, содержащий нужную информацию, но неудобный для просмотра с экрана мобильного телефона, с точки зрения поисковой системы может проигрывать сайту, содержащему неполные, но хорошо адаптированные к текущему устройству пользователя данные» [12].

Сегодня становится нормой, посетив художественную выставку или накануне, посмотреть дополнительную информацию в Интернете, поэтому западные музеи, а с 2012 г. и Государственная Третьяковская галерея выпускают к каждой новой экспозиции отдельный промо-сайт. Публика может искать художника в Instagram или Facebook, для того чтобы продолжать наблюдать, как он живет и работает.

О замещении одних медиа другими говорить рано. Скорее происходит их взаимное дополнение, обусловленное общим усложнением видов медиакоммуникаций и богатым выбором различных форм подачи информации, когда соответствующие потребности аудитории удовлетворяются подходящими видами медиа.

МАССМЕДИА КАК АСПЕКТ ЛЕГИТИМИЗАЦИИ ИСКУССТВА

Массмедиа — не только способ популяризации искусства. СМИ как четвертая власть может иметь существенный аспект его легитимизации. В 1960–1970-е гг. западная пресса активно поддерживала неофициальное советское искусство. После разгона знаменитой «Бульдозерной выставки» 1974 г. именно благодаря обширному резонансу на это событие в западной прессе советская власть отступила и позволила авангардистам делать свои выставки уже официально. Организаторы выставки предвидели, что акция привлечет внимание спецслужб и накануне позвали всех западных журналистов, которых только смогли найти. О событии рассказывали на канале BBC, в изданиях: «The New-York Times», «Times», «Le Monde», «The Baltimore Sun». Физически пострадали не только художники и их работы, но и некоторые западные журналисты, в частности фотограф агентства «The Associated Press». Уже на следующий день США высказали советскому правительству протест по поводу нападения на американских корреспондентов [13].

СМИ не только способствуют продвижению искусства косвенно, освещая и анонсируя события, происходящие в арт-мире. Художественные СМИ также ведут собственные искусствоведческие рейтинги, попадание в которые прямым образом сказывается на карьере художников. Самым авторитетным на сегодняшний момент является рейтинг 100 самых влиятельных людей в мире искусства — Power 100 британского журнала «ArtReview». В 2011 г. первое место было отдано китайскому художнику-диссиденту Ай Вэйвэю, известному своей политической направленностью. С 2008 г. Ай

Вэйвэй публиковал данные о коррупции в Китае в своем блоге в Интернете, критиковал компартию в Twitter. В результате мастерская художника в Шанхае была снесена властями города, блог и запросы с его именем заблокированы в китайских поисковых системах. В апреле 2011 г. художник был взят под стражу, но позже отпущен под строгим запретом не пользоваться Интернетом и не давать интервью журналистам, однако он все же дал интервью британскому каналу BBC. Когда в октябре того же года Ай Вэйвэй получил первое место в рейтинге 100 самых влиятельных людей в мире искусства, Министерство иностранных дел КНР отреагировало резкой критикой. С мая 2013 г. была запущена версия журнала, нацеленная на арт-рынок Азии — «ArtReview Asia». Темой отдельной статьи является феномен российского медийного арт-акционизма, когда действия художников-акционистов, таких как арт-группа «Война», «Pussy Riot», П.А. Павленского и других, из разряда бытового хулиганства обретают художественный контекст благодаря тиражированию СМИ. Согласно мнению искусствоведа и авторитетного критика А.В. Ерофеева, хулиганство становится перформансом тогда, когда акционист заведомо причиняет вред себе, неважно, происходит ли это нанесением физических увечий или обречением себя на тюремное заключение [14]. П.А. Павленский на многие свои акции приглашал журналистов для того, чтобы те задокументировали его действия и о них услышала как можно большая аудитория. Безусловно, включение данного акциониста в художественное поле — вопрос дискуссионный, учитывая, что ни «Война», ни «Pussy Riot» с П.А. Павленским первоначально себя художниками не называли. К таковым их отнесла определенная часть профессионального сообщества и критики, а СМИ поддерживали. Согласно исследованию портала Google Trends, наиболее запрашиваемой современными российскими художниками в конце 2012 г. была арт-группа «Pussy Riot» [15].

В заключение стоит отметить, что XX век проявил себя в искусстве многоликими, непохожими, подчас парадоксальными эстетическими теориями. Воспринимать историю искусства на примере перечисленных выше художников и художественных течений как линейный и непрерывный процесс было бы неверно. Феномен постмодернизма еще более неоднороден как на практике, так и в теории. Тем не менее появление и эволюция медиа, превратившие современный мир в глобальное медийное пространство, отразились на общественном существовании всех без исключения художественных течений. Неважно, противопоставляет ли себя то или иное течение определенным массовым установкам или, напротив, является порождением социума; занимает ли оно

лидирующие позиции на арт-рынке или избрало для себя путь, который невозможно конвертировать в денежный эквивалент, например, акционизм и перформативное искусство, влияние медиа на его продвижение и обретение им своей аудитории существенно. «Искусство XXI века переживает феноменальный бум, как в сети, так и за ее пределами, и потребность в сопроводительных текстах невероятно велика. <...> И для каждого вида деятельности в этой расширяющейся “арт-вселенной” требуются свои тексты» [16].

Пребывая в коммуникационной среде, мы не можем оставаться независимыми от ее влияния на наше поведение и предпочтения, в том числе и относительно искусства. Сегодня, когда массмедиа потеряли монополию на распространение контента, разделив ее с социальными сетями и мессенджерами, можно предположить, что XXI век откроет нам еще новые формы творческой репрезентации, взаимодействия художников и их публики, средствами искусства выразив облик человека будущего.

Список источников

1. White H. and C. Canvases and Careers: institutional change in the French painting world. New-York, 1965. 402 p.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва : Медиум, 1996. 239 с.
3. Бергер Д. Искусство видеть. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2012. 184 с.
4. Brown B.A. Art and Mass-media [Электронный ресурс] // California State University : сайт. URL: http://www.csun.edu/sites/default/files/Media_00--Preface1.pdf (дата обращения: 31.01.2018).
5. Meier-Graefe J. Vincent van Gogh : a Biography. North Chelmsford : Courier Corporation, 1987. 147 p.
6. Filipovic E. A Museum That is Not [Электронный ресурс] // e-flux Journal 2009. no. 04 (March). URL: <http://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> (дата обращения: 31.01.2018).
7. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва : Республика : Культурная революция, 2006. 268 с.
8. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. Москва, 2008. 158 с.
9. Melia P., Woods A. Peter Greenaway: Artworks 63–98. Manchester : Manchester University Press, 1998. 160 p.
10. Шлыкова О.В. Социокультурная среда Интернета: новые ценности и коммуникативные смыслы // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 86–98.
11. Martin B. 2015 Global Digital Future in Focus [Электронный ресурс] // comScore Insights : сайт. URL: <https://goo.gl/uAV9AS> (дата обращения: 31.01.2018).
12. Как новые медиа изменили журналистику. 2012–2016 / А. Амзин, М. Кастельс [и др.] ; под науч. ред. С. Балмаевой, М. Лукиной. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2016. 303 с.
13. Джанян Л.Н. Бульдозерная выставка: «коммуникация по поводу свободы» (современный дискурс) // Теория и практика общественного развития. 2011. № 8. С. 114–116.
14. Ерофеев А. Как отличить художественный перформанс от хулиганства? [Электронный ресурс] // Artandyou : портал о культуре и искусстве. [Интервью с Андреем Ерофеевым]. URL: http://artandyou.ru/category/theory/post/andrey_erofeev_performance_or_vandalism (дата обращения: 31.01.2018).
15. Динамика популярности поискового запроса The Pussy Riot [Электронный ресурс] // Google Trends. Анализ : сайт. URL: <https://www.google.ru/trends/explore?q=The%20Pussy%20Riot> (дата обращения: 31.01.2018).
16. Уильямс Г. Как писать о современном искусстве / пер. Е. Рубиновой. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. 367 с.

Media Communications in the Promotion of Art and Artists

Ekaterina A. Kartseva

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

Abstract. *For successful work, people need to be able to build communications with their audience in the conditions of constantly changing, highly competitive environment. In today's world, which has become a global media space, art business and culture are no exception. The art market has a need to create a special information field. Start-*

ing from the era of modernism, the information function of the art market has been getting increasingly important. In art, the name expresses the brand, and this tendency can be already found in the promotion of impressionists by the marchands Paul Durand-Ruel, Georges Petit, Ambroise Vollard. Today as well, the demand for the artist largely depends on the information support of their life and work. The article analyzes the growing role of media in the promotion of artists, with an emphasis on the cultural analysis within the evolution of various artistic and aesthetic concepts from the late 19th to the early 21st century, as well as the issues related to the understanding of new media, and their role in the art process. In the Russian applied cultural studies, this seems to be a promising direction, which has not yet been properly developed.

The author comes to the conclusion that media communications play an important role in promoting artistic trends and artists, no matter what aesthetic direction we are talking about. The artist's appearance on the covers of reputable publications, their citations in the media, interviews with them are a part of this artist's career, along with their exhibition portfolio, representation in collections and auction statistics. In some cases, media are also a way to legitimize art directions. At the turn of the 20th – 21st centuries, with the development of multimedia technologies and the Internet, it is possible to say that the system of art market with a vertical hierarchy, developed in the twentieth century, has shifted to horizontal connections and convergence between various participants of artistic communications. At the same time, the use of media technologies in the modern art process has no connection with the quality of artistic product, but is equally important for everyone.

Key words: media, media communications, artistic communications, art market, promotion of the artist.

Citation: Kartseva E.A. Media Communications in the Promotion of Art and Artists, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 170–177. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-170-177.

References

1. White H. and C. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York, 1965, 402 p.
2. Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Moscow, Medium Publ., 1996, 239 p. (in Russ.).
3. Berger J. *Ways of Seeing*. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2012, 184 p. (in Russ.).
4. Brown B.A. Art and Mass Media, *California State University, Northridge*. Available at: http://www.csun.edu/sites/default/files/Media_00--Preface1.pdf (accessed 31.01.2018).
5. Meier-Graefe J. *Vincent van Gogh: A Biography*. North Chelmsford, Courier Corporation Publ., 1987, 147 p.
6. Filipovic E. A Museum that Is Not, *E-Flux Journal*, no. 04, March 2009. Available at: <http://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/> (accessed 31.01.2018).
7. Baudrillard J. *The Consumer Society: Myths and Structures*. Moscow, Respublika: Kul'turnaya Revolyutsiya Publ., 2006, 268 p. (in Russ.).
8. Benhamou-Huet J. *The Worth of Art*. Moscow, 2008, 158 p. (in Russ.).
9. Melia P., Woods A. *Peter Greenaway: Artworks 63–98*. Manchester, Manchester University Press, 1998, 160 p.
10. Shlykova O.V. Sociocultural Environment of the Internet: New Values and Communicative Meanings, *Observatory of Culture*, 2015, no. 4, pp. 86–98 (in Russ.).
11. Martin B. 2015 Global Digital Future in Focus, *comScore Insights*. Available at: <https://goo.gl/uAV9AS> (accessed 31.01.2018).
12. Balamaeva S., Lukina M. (eds). *Kak novye media izmenili zhurnalistiku. 2012–2016* [How New Media Changed Journalism. 2012–2016]. Yekaterinburg, Gumanitarnyi Universitet Publ., 2016, 303 p.
13. Dzhanyan L.N. Bulldozer Exhibition: Communication Concerning Freedom (Modern Discourse), *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2011, no. 8, pp. 114–116 (in Russ.).
14. Erofeev A. Performance or Vandalism? *Artandyou: portal o kul'ture i iskusstve* [Artandyou: A Portal for Culture and Art]. Available at: http://artandyou.ru/category/theory/post/andrey_erofeev_performance_or_vandalism (accessed 31.01.2018) (in Russ.).
15. The Popularity Dynamics of the Search Query “The Pussy Riot”, *Google Trends. Analiz* [Google Trends. Analysis]. Available at: <https://www.google.ru/trends/explore#q=The%20Pussy%20Riot> (accessed 31.01.2018) (in Russ.).
16. Williams G. *How to Write About Contemporary Art*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017, 367 p. (in Russ.).

А.А. УШКАРЕВ

КУЛЬТУРНЫЙ КАПИТАЛ КАК ДРАЙВЕР ПОТРЕБЛЕНИЯ ИСКУССТВА

Ушкарев Александр Анатольевич,

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. Современная социология рассматривает культурный капитал как один из существенных факторов культурного потребления. Однако использование этого понятия в эмпирических исследованиях культурологической направленности до сих пор наталкивается на серьезные трудности, связанные с концептуальной неоднозначностью термина и невозможностью измерения культурного капитала методами, традиционно используемыми в социологии культуры и искусства. Рассматриваются методологические проблемы концептуализации понятия «культурный капитал» с точки зрения культурологии как одного из ключевых драйверов, определяющих объемы и характер культурного потребления. Смысловую доминанту статьи составляет обоснование и изложение практического опыта определения количественной меры культурного капитала с использованием современных аналитических методов, которое было осуществлено автором в ходе масштабного конкретно-социологического исследования аудитории посетителей Государственной Третьяковской галереи. В ходе изучения было проверено несколько гипотез о связи меры культурного капитала с индивидуальными особенностями его передачи и накопления, а также о его влиянии на характер и масштабы культурного потребления, в частности, посещаемости учреждений культуры и искусства. Полученные результаты опровергают некоторые устоявшиеся стереотипы о влиянии образования и возраста на потребление искусства и уточняют представления о поведенческих особенностях аудитории музеев.

дожественного музея. Выводы, сделанные по материалам данного исследования, представляются не частным результатом отдельно взятого эмпирического опыта; они вскрывают некоторые общие закономерности культурного потребления и полностью вписываются в широкий контекст мировой практики научных исследований аудитории искусства. Приводимые результаты исследования убедительно показывают потенциал и высокую объясняющую способность культурного капитала как движущего фактора потребления искусства.

Ключевые слова: культурный капитал, аудитория музея, культурное потребление, эконометрический анализ.

Для цитирования: Ушкарев А.А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 178–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187.

Исследования в области социологии искусства, проведенные в последние годы, показали, что на объем и характер потребления искусства наибольшее влияние оказывают не столько социально-демографические характеристики, душевой доход, временные ограничения, территориальная и физическая доступность культурных благ, которые традиционно составляли едва ли не исчерпывающий перечень детерминант культурного поведения, сколько мотивации, а также некоторые трудноизмеримые характеристики личности, участвующие в формировании культурного капитала [1–5]. Впрочем, несмотря на то что современная западная социология относит культурный капитал к числу важнейших драйверов культурной активности, вопрос о механизмах и степени его влияния на объем и характер культурного потребления редко поднимается в строгом эмпирическом контексте, оставаясь, в

основном, уделом теоретической социологии. Для этого есть как минимум две причины. Но прежде чем их сформулировать, совершим краткий экскурс в историю вопроса.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ

Как известно, понятие «культурный капитал» было введено в научный оборот Пьером Бурдьё и подразумевало те преимущества, которые передаются элитами своим детям (навыки устной и письменной речи, эстетические ценности, умение взаимодействовать с людьми, ориентация на успех и достижения в учебе), что расширяет возможности их социальной мобильности в будущем [6, р. 171–183]. «Культурный капитал, — пишет П. Бурдьё, — может выступать в трех состояниях: инкорпорированном состоянии [embodied state], т. е. в форме длительных диспозиций ума и тела; объективированном состоянии [objectified state] — в форме культурных товаров (картин, книг, словарей, инструментов, машин и т. д.), являющих собой отпечаток или воплощение теорий или их критики, некоторого круга проблем и т. д.; наконец, институционализированном состоянии [institutionalized state], т. е. в форме объективации» [7, с. 60–61].

Понятие «культурный капитал» позволило дать объяснение многим социальным явлениям и процессам и вскоре стало чрезвычайно модным в академических кругах. Подхваченное представителями разных научных направлений оно получило множество трактовок в теоретических и эмпирических исследованиях различной направленности. При этом различные дефиниции культурного капитала всякий раз основываются на неявном допущении, что в каждой сфере деятельности существуют особые его формы и формулируются по сути индивидуально в контексте каждого конкретного исследования [8]. Так, в экономических терминах культурный капитал может трактоваться как «активы (материальные и нематериальные), которые вносят свой вклад в культурную стоимость», тогда как в культурологическом контексте исследований аудитории искусства культурный капитал рассматривается главным образом как накапливаемый ресурс, комплекс социальных, культурных и компетентностных характеристик человека [9, с. 4].

Увлечение этим понятием в социологии привело к появлению вслед за «социальным» и «символическим капиталом» целого семейства родственных понятий, таких как «языковой капитал», «капитал доверия», «религиозный капитал», «юридический капитал» и даже «капитал самостоятельности» [10]. Это многоцветие пониманий и дефиниций не вносит ясности, а лишь убеждает, что предостережение,

высказанное еще в 1979 г. известным американским социологом Полом Ди Маджио, было оправданным: «Понятие капитала превращается из мощного и точного орудия анализа в бессодержательную фигуру речи» [11]. Неоднозначность и многомерность понятия стали одной из причин, почему вопрос о влиянии культурного капитала на объем и характер культурного потребления редко поднимается в ходе эмпирических исследований в строго доказательной форме. Вторая и главная причина состоит в невозможности обнаружения и оценки данного влияния традиционными методами социологии искусства.

ПРОБЛЕМА ИЗМЕРЕНИЯ

Неудивительно, что вопросы, связанные с измерением культурного капитала, в науке оказываются разработанными пока недостаточно. Тем не менее попытки определения количественной меры культурного капитала в конкретно-социологических исследованиях периодически предпринимаются по разным основаниям. Так, один из способов был предложен в 1980-х гг. уже упомянутым американским социологом П. Ди Маджио в исследовании академической успеваемости студентов — выходцев из элит. В качестве количественной меры культурного капитала он предложил использовать показатель частоты контактов с «высокой культурой», имевших место в период детства и юности [11]. Как оказалось, культурный капитал, измеренный при помощи этого индикатора, влияет не только на академическую успеваемость, но также и на профессиональное продвижение после окончания высшей школы. Такой подход не лишен смысла, он находит эмпирическое подтверждение и при изучении аудиторий искусства в том многократно зафиксированном нами факте, что наличие традиций потребления культуры и искусства в родительской семье и раннее приобщение ребенка к искусству формируют потребность и способность индивида взаимодействовать с миром духовных ценностей, проявлять высокую культурную активность в будущем.

Иной подход демонстрируют Н. Ноттен и др. [12], а также Х. Брида и др. [13], которые в качестве аппроксимации¹ культурного капитала использовали показатель начитанности, полученный исходя из количества книг, прочитанных за последние 24 месяца. Тем самым они попытались оценить уровень культурного капитала

¹ Аппроксимация или приближение — научный метод, состоящий в замене одних объектов другими, в каком-то смысле близкими к исходным, но более простыми и доступными для измерения.

«в чистом виде», соответствующим образом разделив эффект накопленных в результате образования познавательных способностей [8] и эффект социального статуса образования [6]. Несмотря на некоторую дискуссионность такого одномерного подхода к измерению культурного капитала, в проведенном авторами исследовании посещаемости одного из итальянских музеев он продемонстрировал положительную результативность. В этом случае ее можно трактовать как свидетельство исключительной важности влияния культурного капитала на процессы культурного потребления, поскольку его измерение даже в сильно упрощенном виде способно фиксировать это влияние.

Попытки адекватной аппроксимации и измерения культурного капитала предпринимаются и в отечественной социологии. Одна из них была принята с целью разработки «суррогата понятиям экономической эффективности и художественной ценности», а предложенный «концепт включает не только общие показатели уровня образования или количества прочитанных книг, но представляет сложную систему культурных компетенций индивида» [9, с. 9]. Суть идеи состоит в попытке выразить культурный капитал в максимальном числе переменных, а затем по результатам опросов зрителей двух театров рассчитать его относительную меру по каждому из трех состояний с целью сравнения аудиторий этих театров. Серьезное теоретическое обоснование и методологическая проработка, к сожалению, еще не гарантируют значимости результата, поскольку сама идея качественного сравнения аудиторий разных театров представляется весьма сомнительной. Предложенный набор измерителей культурного капитала также далеко не бесспорен. Тем не менее исследование показало, что определение количественной меры культурного капитала возможно по самому разнообразному кругу индикаторов. Главное, что в ходе подобных опытов аппроксимации решается задача поиска таких индикаторов и способов измерения, которые были бы способны сделать преимущественно публицистическое понятие культурного капитала операциональным.

ЭМПИРИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Понятно, что любые попытки измерения культурного капитала имеют смысл только в том случае, если они не умозрительны, а основаны на фактах и служат подтверждением соответствующих теоретических конструкторов или трактовке результатов эмпирических исследований. Мы относим культурный капитал к числу ключевых драйверов, определяющих объемы и характер культурного потребления, поэтому проблема его измерения возникла в ходе масштабного социологического

исследования аудитории посетителей Государственной Третьяковской галереи (ГТГ), которое явилось составной частью комплексной программы изучения аудитории искусства, на протяжении более двух десятков лет реализуемой Государственным институтом искусствознания² (ГИИ). Цели, задачи и рабочие гипотезы, сформулированные в Программе исследования [14], носят достаточно универсальный характер. И хотя результаты исследования, строго говоря, не могут быть полностью эксплицированы на другие художественные музеи в силу уникальности ГТГ как бренда и учреждения, выводы, касающиеся общих закономерностей культурного потребления, могут представлять широкий научный и практический интерес. Полученные выводы нельзя считать частным результатом отдельно взятого исследования; они вскрывают некоторые общие закономерности культурного потребления и полностью вписываются в широкий контекст мировой практики научных исследований аудитории искусства [15; 16].

В результате 13 анкетных опросов посетителей, проведенных в 2016 г. на всех трех экспозиционных площадках ГТГ по случайной выборке, было собрано 3715 пригодных к обработке анкет, которые обеспечили уникальный массив социологической информации, достаточный для формулировки статистически значимых выводов и обобщений. Изучение аудитории посетителей ГТГ не только по стандартному набору параметров, но и по ряду содержательных признаков дало возможность приблизиться к пониманию особенностей ее потребительского поведения, выявить основные детерминанты посещаемости музея [5].

В рамках исследования, наряду с решением целого комплекса задач, предстояло проверить несколько гипотез о связи меры культурного капитала с индивидуальными особенностями его передачи и накопления и о его влиянии на характер и масштабы культурного потребления. Исходная предпосылка состояла в том, что культурный капитал не является некой однозначной и абсолютной мерой, характеризующей своего носителя, он может быть представлен как некий интегральный показатель, отражающий совокупность накапливаемых человеком в процессе физической, интеллектуальной и духовной деятельности факторов, ресурсов, средств, источников, запасов и возможностей. В идеале для определения меры культурного капитала необходимо построение системы качественных индикаторов, охватывающих всю атрибутику понятия «культу-

² В проведении исследования принимали участие сотрудники отдела общей теории искусства и культурной политики ГИИ: Г.Г. Гедовиус, Е.А. Дудкина, Т.В. Петрушина, И.В. Пуликова, д-р филос. наук А.Я. Рубинштейн, Е.К. Соколова, канд. искусствоведения А.А. Ушкарев (руководитель) и канд. искусствоведения Г.М. Юсупова.

ра». Впрочем, такое требование представляется избыточным и в принципе недостижимым. В контексте изучения вопросов взаимодействия человека с миром художественной культуры важно прежде всего то, что результатом передачи культурных кодов и накопления культурного капитала является наклонность и одновременно потребность к присвоению культурного богатства, а также художественная компетентность как способность ее удовлетворения в виде владения соответствующим инструментарием для усвоения/присвоения символического содержания культурных ценностей.

Работа по приобретению культурного капитала — «это инвестирование — прежде всего времени, но также и социально выстроенной формы влечения, *libido sciendi*, со всеми сопряженными с нею ограничениями, самоотречением и самопожертвованием. Отсюда следует, — писал П. Бурдьё, — что наименее неточными измерениями культурного капитала являются те, которые в качестве стандарта избирают временную продолжительность приобретения искомым свойств, — конечно, при условии, что последняя не сводится к продолжительности обучения в школе, а принимается во внимание также и более раннее домашнее образование. Последнее может получать положительную оценку (как выигрыш времени, фора) или отрицательную оценку (попусту потраченное время, что вдвойне усугубляет ситуацию, ибо затем потребуются еще больше времени для исправления последствий)...» [7, с. 61].

В перечне условий развития культурного капитала, таким образом, должна быть учтена мера опыта по освоению (потреблению) художественных ценностей, которая может быть измерена *по стажу и частоте контактов* человека с искусством. Художественная компетентность посетителей музея, как условие и результат этой деятельности, находит свое выражение в *знакомстве с произведениями искусства*, она делает возможным понимать их, проводить различия и обобщения, классифицировать, формулировать в вербальной форме так называемое личное мнение. Исходя из этого, можно приблизительно выразить меру культурного капитала как интегрального показателя через те индикаторы, которые могли быть получены в ходе анкетных опросов посетителей ГТГ непосредственно в экспозиционных залах:

1) *наличие культурных традиций в родительской семье*, которые создают условия для передачи и накопления культурного капитала, формирования художественной компетентности, поскольку культурный капитал «всегда несет на себе отпечатки самых ранних условий своего приобретения, <...> оказывается привязан множеством нитей к человеку в его биологической уникальности...» [7, с. 61–62]. В большой мере культурная тради-

ция в семье как часть раннего домашнего образования определяет возраст приобщения человека к искусству и дает выигрыш во времени, ту самую «фору» в процессе накопления культурного капитала, о которой говорит П. Бурдьё. Большое значение роли семьи в определении будущей социальной и культурной жизни человека подтверждено всеми нашими исследованиями аудитории искусства и зарубежными авторами [17];

2) *стаж общения человека с искусством* и временная продолжительность накопления культурного капитала в процессе культурного потребления аппроксимируется в нашем случае в возрасте приобщения к изобразительному искусству. Данный показатель конечно не дает однозначного представления о частоте контактов респондента с «высокой культурой» в детстве и юности (Ди Маджио), но безусловно коррелирует с числом таких контактов и связан с накоплением опыта культурного потребления, что позволяет использовать его в качестве одного из измерений культурного капитала;

3) *художественная компетентность* как проявление культурного капитала, потребность и одновременно способность ее удовлетворения. Она накапливается и развивается не только благодаря домашнему воспитанию и последующему образованию, но и в результате собственной художественной активности личности. Можно утверждать, что уровень художественной компетентности в изобразительном искусстве оказывается тем выше, чем чаще респондент посещает художественные музеи и другие учреждения искусства, чем более разнообразную культурную активность проявляет и/или чем большую степень знакомства с изобразительным искусством он демонстрирует. Этот показатель представлен в нашей модели двумя индикаторами:

♦ *интенсивностью культурного потребления*, которая оценивается по показателю суммарной частоты посещения учреждений культуры и искусства за год и представляет собой как условие накопления культурного капитала, так и его результат;

♦ *степенью знакомства с произведениями изобразительного искусства*, которая позволяет наиболее точно оценить художественную компетентность как знание, накопленное в результате образования, культурного потребления и духовной работы индивида. Этот параметр оценивался по количеству отмеченных респондентом полей включенной в анкету специальной таблицы, разработанной экспертами ГТГ, где были перечислены основные разделы коллекции музея.

Обратим внимание, что в число измерений культурного капитала не включен показатель образования — одного из главных источников его накопления. Это сделано намеренно, для того чтобы сосредоточиться исключительно на измерении ког-

нитивных навыков и способностей, необходимых для восприятия искусства, и исключить возможное влияние статусного эффекта образования, отмеченного П. Бурдье.

Исходные данные для расчета интегрального показателя культурного капитала представлены в табл. 1.

Еще раз подчеркнем, предложенный интегральный показатель не претендует на абсолютную универсальность в измерении культурного капитала, но отражая важные его составляющие, он может быть использован в качестве одного из альтернативных подходов к аппроксимации меры культурного капитала.

Таблица 1

Принцип расчета меры культурного капитала

№	Показатель		Значение	Вес
1	Наличие семейной традиции посещения художественных музеев		Нет	0
			Да	1
2	Возраст приобщения к изобразительному искусству		Уже будучи взрослым	1
			В старших классах	2
			В младших классах	3
			В дошкольном возрасте	4
3	Художественная компетентность	Частота контактов с искусством (в год)	Не более 2 раз	1
			3–5 раз	2
			6–9 раз	3
			10–16 раз	4
			Более 16 раз	5
4		Степень знакомства с разделами коллекции	0 из 12	0
			1 из 12	1
			2 из 12	2
			3 из 12	3
			4 из 12	4
			5 из 12	5
			6 из 12	6
			7 из 12	7
			8 из 12	8
			9 из 12	9
			10 из 12	10
			11 из 12	11
			12 из 12	12
5	Мера культурного капитала			∑ (1 ÷ 4)

НЕКОТОРЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ

Основная практическая задача исследования была связана с решением проблем функционирования музея в современной рыночной парадигме. Оно направлено прежде всего на преодоление коммуникационных барьеров между музеем и публикой, на привлечение посетителей и в конечном счете — на решение практических задач увеличения посещаемости. Именно в этом контексте применялся расчетный показатель меры культурного капитала. Не пытаясь излагать все результаты весьма масштабного исследования, коснемся лишь тех аспектов, которые связаны с его использованием.

О соотношении образования и культурного капитала. Давно стал стереотипом тезис о том, что серьезное искусство привлекает образованных людей в гораздо большей степени, поскольку образованным в искусстве открывается то, чего не видят необразованные. Этот факт эмпирически многократно подтвержден результатами всех проводившихся нами социологических исследований аудитории искусства [18–21]. Известно, что восприятие искусства всегда происходит с определенных позиций, через заранее заданные коды, а произведение искусства имеет смысл и представляет интерес только для того, кто обладает культурной компетентностью, т. е. знает код, которым зашифровано художественное сообщение [22]. Знание кодов, собственно, и есть показатель художественной компетентности, и знание это непосредственно связано с мерой культурного капитала. Так в образовании ли дело?

В контексте изучения факторов посещаемости ГТГ было построено целое семейство регрессионных моделей посещаемости и выявлены следующие факты. Наиболее значимой детерминантой посещаемости ГТГ, как показал регрессионный анализ, являются содержательные мотивации, связанные с ее особым восприятием как выдающейся культурной достопримечательности России и во многом опирающиеся на информационно-мотивирующую роль туристического бизнеса [5]. Культурный капитал, аппроксимированный по нашей методике, также является важным, хотя и не самым значительным положительным фактором посещаемости не только ГТГ, но и вообще учреждений искусства. Важно то, что при этом он оказывается существенно более весомым предиктором посещаемости, нежели уровень образования. Корреляционный анализ по Спирмену³

фиксирует связь частоты посещения художественных музеев и меры культурного капитала на уровне 0,544 (статистическая достоверность $\geq 99\%$). Связь частоты посещения художественных музеев с уровнем образования также статистически значима, но существенно слабее — на уровне 0,121 (достоверность $\geq 99\%$). Так значит, дело не столько в образовании как таковом, сколько в тех способностях, в формировании и развитии которых оно участвует и которые составляют то, что мы называем культурным капиталом.

Подчеркивая нетождественность показателей образования и культурного капитала, мы констатируем при этом, что мера культурного капитала коррелирует с уровнем образования (коэффициент корреляции Спирмена (R_o Спирмена) = 0,113; достоверность $\geq 99\%$). Очевидно, что если образование действительно участвует в формировании культурного капитала в качестве источника когнитивных способностей, то наличие связи не только объяснимо, но и вполне естественно, оно подтверждает адекватность расчетного показателя. С другой стороны, малая величина коэффициента связи говорит о нетождественности показателей образования и культурного капитала. Это наглядно подтверждается также и статистикой распределения респондентов по этим показателям. По уровню образования оно неравномерно, демонстрирует значительное преобладание в аудитории музея людей с высшим образованием, тогда как распределение респондентов по показателю меры культурного капитала оказывается близко к нормальному (см. рис.).

Культурный капитал и возраст. Мера культурного капитала оказывается связана с возрастом респондентов даже в несколько большей степени, чем с образованием (R_o Спирмена = 0,141; достоверность 99%). Объясняется это тем, что возраст может быть связан с рядом измерений образования, семейного положения, временных ограничений и др. Главное, влияние возраста на объем и характер культурного потребления может проявляться опосредованно, поскольку возраст, как и уровень образования, отражает некоторые измерения культурного капитала личности в усвоенном, инкорпорированном состоянии, важнейшее значение для накопления которого имеет временная продолжительность приобретения искомых свойств [7]. Значит, дело не в возрасте как таковом, а в тех характеристиках личности, с которыми он связан и которые могут накапливаться и изменяться в процессе взросления. Именно наличие такой устойчивой связи порождает у некоторых исследователей соблазн объяснять столь сложные явления, как отношение человека к искусству или художественный вкус, такими простыми причинами, как возраст [23].

³ Для переменных, принадлежащих к порядковой или интервальной шкале, вместо коэффициентов корреляции Пирсона обычно рассчитывается ранговая корреляция по Спирмену или Кендаллу.

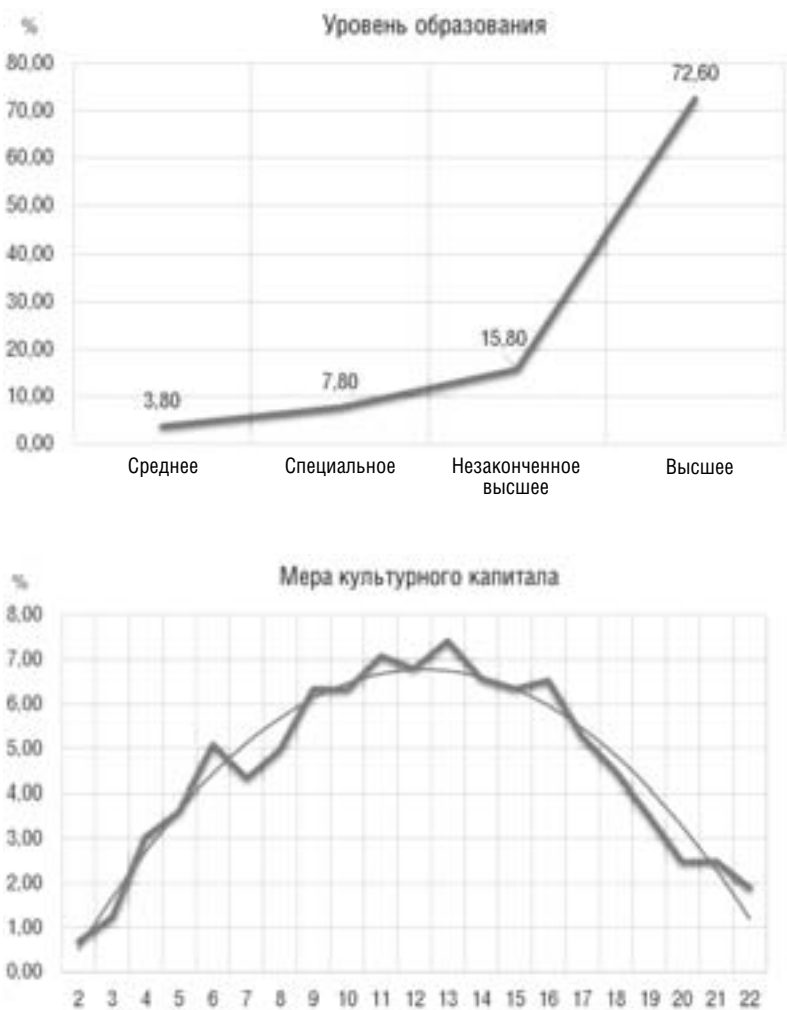


Рис. Сравнение кривых распределения совокупной аудитории посетителей ГТГ по уровню образования и по культурному капиталу

Два типа музейной публики. Практикам музейного дела хорошо известен такой факт: публика временных выставок, как правило, отличается не только более высоким уровнем образования, но и значительно более широкой культурной осведомленностью и в целом оказывается более культурно подготовленной, нежели посетители постоянных экспозиций. В поисках содержательного объяснения этого факта мы сравнили аудитории постоянных экспозиций и выставок по целому ряду параметров. Расчеты показали, что суть различий и особенности потребительского поведения двух типов аудитории определяются не социально-демографическими признаками, а содержательными различиями: наличием или отсутствием семейных традиций и опытом потребления культуры, характером культурной активности, признаками художественного развития или уровня художественной подготовленности, т. е. всей совокупностью тех измеримых параметров, которые определяют наше понимание меры культурного капитала. Средний уровень культурного капитала посетителей выставок оказывается заметно выше, чем посетителей постоянных экспозиций, и это становится одним из источников различий в их способностях к восприятию искусства и особенностях потребительского поведения (табл. 2) [5].

Таблица 2

Типы музейных аудиторий и статистики культурного капитала

Статистика культурного капитала	Посетители	
	Постоянных экспозиций	Выставок
Средний уровень (по шкале от 2 до 22)	10,87	12,62
Медиана	11,00	13,00
Модальное значение	9	13

Культурная активность. Среди характеристик потребителей культурных услуг, выходящих за пределы социально-демографических описаний, в контексте настоящего исследования нас в первую очередь интересовали те, которые определяют отношение человека к искусству. В качестве одной из таких характеристик выступает интенсивность художественной деятельности человека или его культурная активность, которая, как известно, проявляется в трех видах: в потреблении искусства, в приобретении знаний о нем и в собственном художественном творчестве [24, с. 285]. Расчеты показали, что культурная активность человека, как и интенсивность культурного потребления, оказывается связана с мерой культурного капитала: чем она выше, тем выше, при прочих равных условиях, и культурная активность респондента. Корреляционный анализ по Спирмену показал наличие статистически значимой связи на уровне 0,393 (значимость более 99%).

Наконец, *предпочтение посетителями музея тех или иных источников информации* о выставках и мероприятиях музея также имеет хотя и слабую, но статистически значимую связь с мерой их культурного капитала: чем она выше, тем меньше в своем культурном выборе респондент ориентируется на референтные группы и их мнения, т. е. на вторичные источники информации. Данный факт говорит о том, что у музея существует принципиальная возможность формирования адресных маркетинговых стратегий с опорой на избирательный коммуникативный потенциал тех или иных каналов распространения информации.

В статье представлены лишь отдельные результаты проведенного исследования. Но они убедительно показывают, что характер культурной активности и интенсивность культурного потребления как важнейшие характеристики культурного поведения человека связаны с мерой культурного капитала личности — важной детерминантой потребительского поведения человека в культуре.

Список источников

1. *Ateca-Amestoy V.* Determining heterogeneous behavior for theatre attendance. *Journal of Cultural Economics*. 2008, № 3 (2). P. 127–151.
2. *Brida J.G., Meleddu M., Pulina M.* Factors Influencing the Intention to Revisit a Cultural Attraction: The Case Study of the Museum of Modern and Contemporary Art in Rovereto // *Journal of Cultural Heritage*. 2012. Vol. 13, № 2. P. 167–174.
3. *Frateschi C., Lazzaro E., Palma Martos L.* A Comparative Econometric Analysis of Museum Attendance by Locals and Foreigners: the Case of Padua and Seville // *Estudios de Economia Aplicada*. 2009. Vol. 27, № 1. P. 175–196.
4. *Seaman Bruce A.* Attendance and Public Participation in the Performing Arts: A Review of the Empirical Literature / Georgia State University. Andrew Young School of Policy Studies. Research Paper Series. Working Paper, 2005, 06–25 August. 165 p.
5. *Ушкарев А.* Третьяковская галерея: детерминанты посещаемости // *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14, № 5. С. 558–568. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-558-568.
6. *Bourdieu P.* Outline of a Theory of Practice. Cambridge : Cambridge University Press, 1977. 256 p.
7. *Бурдье П.* Формы капитала // *Экономическая социология*. 2002. Т. 3, № 5. С. 60–74.
8. *Stigle G.J., Becker G.S.* De Gustibus Non Est Disputandum // *American Economic Review*, 1977. № 67 (2). P. 76–90.
9. *Большаков Н.В.* Измерение культурного капитала: от теории к практике // *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*. 2013. № 6 (118). С. 3 – 12.
10. *Нестук Т.* Культурный, социальный и символический капиталы (обзорный материал) [Электронный ресурс] // Альманах «Восток». 2004. № 2 (14). URL: http://www.situation.ru/app/j_artp_325.htm#_ftn2 (дата обращения: 16.03.2017).
11. *Di Maggio P.* Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on Grades of U.S. High School Students // *American Sociological Review*. 1982. Vol. 47 (2). P. 189–201.
12. *Notten N., Lancee B., van de Werfhorst H.G., Ganzeboom H.B.G.* Educational stratification in cultural participation: Cognitive competence or status motivation? // *GINI Discussion Paper*. 2013. № 77. 46 p.
13. *Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R.* How Often to a Museum? Motivations matter [Электронный ресурс] // *Bozen Economics & Management Paper Series*. 2014. № 16. URL: <http://pro1.unibz.it/projects/economics/repec/bemps16.pdf> (дата обращения: 20.02.2017).
14. *Ушкарев А.А.* Аудитория посетителей Государственной Третьяковской галереи: Программа социологического исследования. Москва : Государственный институт искусствознания, 2015. 48 с.
15. *Ушкарев А.А.* Аудитория художественных музеев: история и методология изучения за рубежом // *Культура и искусство*. 2017. № 6 (37). С. 63–77.
16. *Ушкарев А.А.* Аудитория художественных музеев: история и методология изучения в России // *Культура и искусство*. 2017. № 7 (38). С. 36–49.
17. *Колб Б.* Исследование аудитории Лондонского Филармонического Оркестра [Электронный ресурс] // *Арт-менеджер : журнал*. 2003. № 2(5). URL: <http://www.artmanager.ru/articles/howto/157-007.html> (дата обращения: 28.11.2016).
18. *Художественная жизнь современного общества : в 4 т. Т. 3. Искусство в контексте социальной экономики / ред. А.Я. Рубинштейн.* Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. 352 с.
19. *Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес : в 3 т. Т. 1. Рынок культурных услуг: Публи-*

- ка театра 90-х годов / отв. ред. : А.Я. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин. Санкт-Петербург, 2002. 634 с.
20. Рубинштейн А.Я. Публика концертов «Моцарт-ма-
рафона»: опыт социологического исследования. Мо-
сква : Институт экономики РАН, 2014. 80 с.
21. Ушкарёв А.А. Современный опыт социологических
исследований театральной публики // Культура в
фокусе научных исследований. По материалам кон-
ференции памяти Б.Ю. Сорочкина : сборник статей.
Москва : Государственный институт искусствознания,
2017. С. 63–88.

22. Bourdieu P. Distinction: A social critique of the judgement
of taste / Transl. by R. Nice. Cambridge : Harvard
University Press, 1984. 613 p.
23. Иевлева Н.В., Потапова М.В. Музей и публика.
Санкт-Петербург : Российский государственный пе-
дагогический университет им. А.И. Герцена, 2013.
198 с.
24. Фохт-Бабушкин Ю.У. Искусство в жизни людей. Кон-
кретно-социологические исследования искусства в
России второй половины XX века. История и мето-
дология. Санкт-Петербург, 2001. 557 с.

Cultural Capital as a Driver of Art Consumption

Aleksandr A. Ushkarev

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane, Mos-
cow, 125000, Russia
E-mail: al_ush@mail.ru

Abstract. *Modern sociology considers cultural capital as one of the essential factors of cultural consumption. However, using this concept in cultural-oriented empirical research is still very difficult because of the conceptual ambiguity of the term and the impossibility to measure cultural capital by methods traditionally used in the sociology of culture and art. The article considers the methodological problems of conceptualization of the concept of “cultural capital” from the point of view of cultural studies as one of the key drivers determining the volume and nature of cultural consumption. The semantic dominant of the article is substantiation and presentation of the practical experience in determining the quantitative measure of cultural capital, with the use of modern analytical methods, which was carried out by the author in the course of a large-scale concrete sociological study of the audience of visitors of the State Tretyakov Gallery. In the course of the study, several hypotheses were tested on the connection between the measure of cultural capital and the individual characteristics of its transmission and accumulation, as well as on its impact on the nature and extent of cultural consumption, in particular, the attendance of cultural and artistic institutions. The obtained results refute some well-established stereotypes about the influence of education and age on the consumption of art and clarify the ideas about behavioral characteristics of the audience of art museum. The findings of this study do not represent a particular result of an individual empirical experience; they reveal some common patterns of cultural consumption and fully fit into the broad context of the world practice of scientific study of the audience of art. The results of the research clearly show the potential and high explanatory capacity of cultural capital as a driving factor of art consumption.*

Key words: cultural capital, museum audience, cultural consumption, econometric analysis.

Citation: Ushkarev A.A. Cultural Capital as a Driver of Art Consumption, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 178–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187.

References

1. Ateca-Amestoy V. Determining Heterogeneous Behavior for Theatre Attendance, *Journal of Cultural Economics*. 2008, no. 3 (2), pp. 127–151.
2. Brida J.G., Meleddu M., Pulina M. Factors Influencing the Intention to Revisit a Cultural Attraction: The Case Study of the Museum of Modern and Contemporary Art in Rovereto, *Journal of Cultural Heritage*, 2012, vol. 13, no. 2, pp. 167–174.
3. Frateschi C., Lazzaro E., Palma Martos L. A Comparative Econometric Analysis of Museum Attendance by Locals and Foreigners: the Case of Padua and Seville, *Estudios de Economia Aplicada*, 2009, vol. 27, no. 1, pp. 175–196.
4. Seaman Bruce A. Attendance and Public Participation in the Performing Arts: A Review of the Empirical Literature, *Andrew Young School of Policy Studies. Research Paper Series. Working Paper*, 2005, 06–25 August, 165 p.
5. Ushkarev A. Tretyakov Gallery: Determinants of Attendance, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 5, pp. 558–568 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-558-568.
6. Bourdieu P. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 256 p.
7. Bourdieu P. The Forms of Capital, *Ekonomicheskaya sotsiologiya* [Economic Sociology], 2002, vol. 3, no. 5, pp. 60–74 (in Russ.).
8. Stigle G.J., Becker G.S. De Gustibus Non Est Disputandum, *American Economic Review*, 1977, no. 67 (2), pp. 76–90.
9. Bolshakov N.V. Measuring Cultural Capital: From Theory to Practice, *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsial'nye peremeny* [The Monitoring of Public Opinion: Economic and Social Changes], 2013, no. 6 (118), pp. 3–12 (in Russ.).

10. Nestik T. Cultural, Social and Symbolic Capitals (The Review Material), *Almanac "Vostok"*, 2004, no. 2 (14). Available at: http://www.situation.ru/app/j_arpt_325.htm#_ftn2 (accessed 16.03.2017) (in Russ.).
11. Di Maggio P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on Grades of U.S. High School Students, *American Sociological Review*, 1982, vol. 47 (2), pp. 189–201.
12. Notten N., Lancee B., van de Werfhorst H.G., Ganzeboom H.B.G. Educational Stratification in Cultural Participation: Cognitive Competence or Status Motivation? *GINI Discussion Paper*, 2013, no. 77, 46 p.
13. Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R. How Often to a Museum? Motivations Matter, *Bozen Economics & Management Paper Series*, 2014, no. 16. Available at: <http://pro1.unibz.it/projects/economics/repec/bemps16.pdf> (accessed 20.02.2017).
14. Ushkarev A.A. *Auditoriya posetitelei Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei: Programma sotsiologicheskogo issledovaniya* [The Audience of Visitors of the State Tretyakov Gallery: The Program of Sociological Study]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., 2015, 48 p.
15. Ushkarev A.A. The Audience of Art Museums: The History and Methodology of Studying Abroad, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2017, no. 6 (37), pp. 63–77 (in Russ.).
16. Ushkarev A.A. The Audience of Art Museums: The History and Methodology of Studying in Russia, *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2017, no. 7 (38), pp. 36–49 (in Russ.).
17. Kolb B. Studying the Audience of the London Philharmonic Orchestra, *Art-Manager: journal*, 2003, no. 2 (5). Available at: <http://www.artmanager.ru/articles/howto/157-007.html> (accessed 28.11.2016) (in Russ.).
18. Rubinshtein A.Ya. (ed.) *Khudozhestvennaya zhizn' sovremenogo obshchestva: v 4 t. T. 3. Iskusstvo v kontekste sotsial'noi ekonomii* [The Artistic Life of Modern Society: in 4 Volumes. Volume 3. Art in the Context of Social Economy]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, 352 p.
19. Rubinshtein A.Ya., Fokht-Babushkin Yu.U. (eds). *Ekonomicheskie osnovy kul'turnoi deyatel'nosti. Individual'nye predpochteniya i obshchestvennyi interes: v 3 t. T. 1. Rynok kul'turnykh uslug: Publika teatra 90-kh godov* [Economic Foundations of Cultural Activity. Individual Preferences and Public Interest: in 3 volumes. Volume 1. Cultural Services Market: The Audience of the Theater of the 90s]. St. Petersburg, 2002, 634 p.
20. Rubinshtein A.Ya. *Publika kontsertov "Motsart-marafona": opyt sotsiologicheskogo issledovaniya* [The Audience of "Mozart Marathon" Concerts: A Sociological Study Experience]. Moscow, Institut Ekonomiki RAN Publ., 2014, 80 p.
21. Ushkarev A.A. Modern Experience of Theatre Audience Sociological Study, *Kul'tura v fokuse nauchnykh issledovaniy. Po materialam konferentsii pamyati B.Yu. Sorochkina: sbornik statei* [Culture is the Focus of Scientific Research. On the Materials of the Conference in Memory of B.Yu. Sorochkin: collected articles]. Moscow, Gosudarstvennyi Institut Iskusstvoznaniya Publ., 2017, pp. 63–88 (in Russ.).
22. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Harvard University Press, 1984, 613 p.
23. Ievleva N.V., Potapova M.V. *Muzei i publika* [The Museum and the Public]. St. Petersburg, Rossiiskii Gosudarstvennyi Pedagogicheskii Universitet im. A.I. Gertsena Publ., 2013, 198 p.
24. Fokht-Babushkin Yu.U. *Iskusstvo v zhizni lyudei. Konkretno-sotsiologicheskie issledovaniya iskusstva v Rossii vtoroi poloviny XX veka. Istoriya i metodologiya* [Art in People's Lives. Sociological Studies of Art in Russia in the Second Half of the Twentieth Century. History and Methodology]. St. Petersburg, 2001, 557 p.

Ю.Л. ФИДЕНКО

ПЕСЕННЫЙ ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ГИМН И ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ РИМСКО- КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ

Юлия Леонидовна Фиденко,

Дальневосточный государственный институт искусств,
профессор кафедры истории музыки,
Петра Великого ул., д. 3а, Владивосток, 690090, Россия

доктор искусствоведения, доцент
E-mail: jufid@mail.ru

Реферат. На Втором Ватиканском соборе (1962–1965) были сформулированы принципы активного участия прихожан в литургической и пастырской жизни Церкви. Введение в католическое богослужение совместного пения повлекло за собой значительное переосмысление культового репертуара. Одним из ведущих жанров коллективного исполнения в мессе стали гимны проприя, которые до сих пор не получили единого наименования в российской литургической практике. В связи со значительными изменениями, которые произошли в гимнографии в XX в., вводится понятие «песенный литургический гимн» — богослужебное песнопение на национальном языке для общинного исполнения в процессионных разделах реформированной мессы. Анализируются гимны современных композиторов Г. Гселя «Ты добрый Пастырь мой» и П. Бебенека «Слава Тебе, Господь», закрепившиеся в деятельности российских католических приходов.

В песенном литургическом гимне традиционные приметы церковных песнопений дополняются атрибутами светской культуры. С храмовой практикой новое гимнотворчество сближает неразрывная связь с церковной средой, подчиненность богослужебным задачам. Современные гимны стилистически дистанцируются от бытовой музыки, но вместе с тем вбирают некоторые атрибуты песенности. Подчеркивается, что жанровая доминанта церковных пе-

снопений постоянна, она не меняется на протяжении веков. В песенном литургическом гимне новые условия исполнения влияют на переинтонирование жанрового наследия.

Второй Ватиканский собор положил начало движению интеграции и придал импульс расширению музыкальной лексики богослужения. Заметную роль в изменении современного репертуара сыграло официальное разрешение национальных идиом в церковной практике. Определение «песенный литургический гимн» отражает новую позицию Святого престола относительно непосредственного участия прихожан в мессе.

Ключевые слова: литургическая музыка, месса, Второй Ватиканский собор, богослужение, католичество, гимн, гимнография, церковное песнопение, музыкальный жанр.

Для цитирования: Фиденко Ю.Л. Песенный литургический гимн и пути развития жанра в современной практике Римско-католической церкви // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 188–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-188-193.

Новый этап в католической гимнографии, вызванный введением в богослужебную практику всеобщинного пения, наступил во второй половине XX века. Значительное переосмысление церковного репертуара в первую очередь обусловлено реформами Второго Ватиканского собора (1962–1965). Новая позиция Римско-католической церкви была закреплена в конституции «О Богослужении», провозгласившей идею деятельного участия прихожан в литургической и пастырской жизни [см.: 1; 2].

Особенностью постсоборного этапа стало обновление культового репертуара в связи с включением «прихожан в Литургию посредством совместного пения» [3]. Исследователи отмечают, что в связи с обозначенными тенденциями богослужение в разных странах претерпевает значительные изменения. Эти процессы, например, прослеживаются в своих работах о современной церковной музыке в Польше И. Павляк [4], в Венгрии Л. Добжай [5], в Украине О. Зосим [6], в Республике Корея Кан Ен Э [7], в США А. Барлетт [8] и др. Литургические новации (перевод текстов, ввод новых песнопений, адаптация в церковной среде местных традиций) привели к возникновению национальных вариантов римско-католического богослужебного канона внутри единой конфессиональной традиции.

До сих пор в музыкальной литургии нет единого обозначения подвижных песнопений, которые в ходе преобразований Святого престола стали исполняться всем приходом в разделах Входа, Дароприношения, Причастия и Выхода [9, с. 23]. В статье рассматривается обновленная модель гимна, используемого в клиросной практике современного католического богослужения.

Поскольку данная ветвь церковного репертуара занимает значимое место в постсоборном обиходе, ее изучение требует терминологической корректировки. Необходимо не только дать определение новой внутрижанровой модификации духовных песнопений, но и охарактеризовать ее отличительные приметы. В связи с существенными преобразованиями, которые произошли в гимнографии во второй половине XX в., введем понятие «песенный литургический гимн» (ПЛГ) — богослужебное песнопение на национальном языке для исполнения всей общиной в процессионных разделах современной мессы. Выделенная жанровая разновидность обладает своими типологическими чертами и одновременно обнаруживает преемственность с многовековой гимнографической традицией.

Эту генетическую связь демонстрирует жанровая доминанта — гимн — со своей неизменной ритуальной основой. ПЛГ не меняет церковную среду обитания, он сохраняет нормы функционирования в соответствии с определенными культовыми действиями. Отсюда проистекает другая стержневая координата данного жанра, опирающаяся на его литургическую природу. В системе церковного культа место ПЛГ обусловлено правилами чинопоследования, песнопения сопровождают этапы мессы в соответствии с «соблюдением норм и предписаний церковной традиции и дисциплины» [10]. Приуроченность ПЛГ к тому или иному разделу мессы определяет не только действия священнослужителей и нормы поведения прихожан, но и совокупность стилизованных жанровых примет.

Филолог Н. Лейдерман понимает художественное произведение как «многослойную знако-

вую систему» [11, с. 37]. Он предлагает выстроить «теоретическую модель жанра», в которой просматриваются уровни носителей жанра и жанровой доминанты, под влиянием последней в относительно устойчивой системе «происходит взаимокоординация конструктивных элементов формы» [11, с. 116]. В системе богослужения изменение «модели жанра» литургического гимна связано с пониманием совместного пения как коллективного выражения веры. Эта позиция Римско-католической церкви определила обновление вербальной основы (национальный язык) и музыкальной лексики (песенность) постсоборного литургического гимна. Следовательно, содержательные, композиционные и музыкально-стилистические компоненты ПЛГ обусловлены критериями общинного служения.

Решение Собора о введении в богослужение национальных языков привело к волне переводов литургических текстов и появлению поэтических парафраз и мелодических обработок древнего церковного наследия в приходах разных стран. В начале 1990-х гг. в связи с легализацией церковной жизни в России активизировалась работа по формированию национального богослужебного репертуара, так как в советский период богослужение на русском языке не осуществлялось [см. подробнее: 12].

Подвижные духовно-песенные сочинения сосредоточены в приходских сборниках — своеобразных антологиях, которыми пользуется в ходе мессы вся община. Поскольку нет четких указаний о включении в Литургию конкретного гимна, во многом именно песнопения проприя придают богослужению отдельного прихода индивидуальные черты.

В процессе литургических реформ расширились границы гимнотеки: наряду с григорианскими песнопениями в обиход стали активно входить парафразы «с текстом (часто стихотворным переводом) “по мотивам” первоисточника и новой, песенной мелодией» [13, с. 106]. Преимущество имеют образцы, сложившиеся в разных национальных и конфессиональных традициях — «это тот “золотой фонд” репертуара гимнов, который лежит в основе современного певческого обихода» [14, с. 56]. Немаловажное значение для музыкального оформления российской мессы приобретают также песнопения местных музыкантов. Широкое применение в литургической песенной практике получили гимны и обработки Г. Гселя, Е. Израновой, А. Куличенко, В. Новаковской и др.

Обратимся к анализу гимна Георга Гселя (1955–2003) *«Ты добрый Пастырь мой»*, который «прижился» в большинстве храмов России и часто исполняется во время процессии Дароприношения. В этом образце нового песнетворчества не говорится о хлебе, вине или дароприношении. Призыв к Иисусу отражает тему защиты и спасения: *«меня хранишь», «повсюду Ты со мной», «от жажды избавленья»*.

Стих (авт. Е. Перегудова) включает несколько полустуший. В начальной строке вычлняются две фразы по шесть и семь слогов. В следующем проведении шестисложник удваивается, в результате чего возникает неквадратная строка (6 + 6 + 7 слогов). Поэтическая строфа отмечена перекрестной рифмой *abab* с двумя соединенными терцетами (*ccd eed*).

Двухсоставность текста вписывается в музыкальную структуру. Звуковысотный облик мелодии с нисходящими окончаниями фраз воспроизводит внешние приметы речи. Ритмический рисунок также отражает временную организацию поэтической основы. Главенствующим в сопровождении литургического обряда является смысл текста, что определяет силлабическую согласованность музыки и слов. Мерность пульсации сообщается в первую очередь с функциональными задачами песнопения Приношения Даров, при этом, как пишет Дж. Ратлер, «процессионный гимн должен передавать медленную поступь» [15, с. 25].

В начальной мелодической фразе движение от тоекратно повторенной доминанты к III ступени уравнивается поступенным возвращением к исходному звуку. Контуры темы демонстрируют цепочку двух ангемитонных трихордов, волнообразная мелодия подчеркивает пятую и вторую ступени лада. Интонационные обороты становятся плавными, поскольку мелодический рисунок лишен скачков. Кроме того, окончание строк демонстрирует их зеркальное тождество.

Интонационное развитие проявляется в том, что последующие фразы построены на повторении различных комбинаций исходной музыкальной мысли. Примечательно варьирование в каждом проведении начальной ритмоформулы. Существенно, что составной характер первой строки не отражается во второй — она неделима из-за ритмической выравненности. В заключительной фразе обнаруживается несовпадение метрики и гармонии — на сильной доле звучит доминанта, а тоника возвращается на завершающей половине такта.

Сдержанность, доминирование текста, типовые интонационные и ритмические средства выразительности сочетаются в песенном литургическом гимне с известной долей простоты. Музыкальный язык насыщается приметами песенной бытовой музыки, такими как квадратность мелодической структуры, лаконичность формы, отсутствие распевов. Эти компоненты, закрепившиеся в свое время в реформистских церквях, отражены и в заимствованном репертуаре российских католических общин.

Рассмотрим еще одно популярное в западных христианских приходах России причастное песнопение современного польского композитора Павла Бебенека «*Слава Тебе, Господь*».

В стихотворении реализована тема благодарности Господу, в соответствии с литургическим событием оно содержит слова «тело» и «кровь». Дра-

матургия строф выстроена по пути приближения к Богу — от молитвы о прощении («*Прости нас*»), через просьбу о спасении («*Будь милостив*») к примирению («*по благодати Твоей*»). Показательно, что стихи завершаются парафразой евангельских слов Спасителя из его прощальной беседы с учениками: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе» (Ин. 17:21). Эти строки были провозглашены в конституции «Об экуменизме» Второго Ватиканского собора как призыв к единству христиан.

Текст отмечен интонационно-ритмическим разнообразием, в нем воплощено высокое предназначение Святой Евхаристии. Хореический размер крайних строк сочетается с ямбическим в центральных, при одинаковом количестве слогов заключительная строка сокращена (6+6+6+4), встречаются пропуски ударений. Начальное построение содержит неточную рифму («*Господь — кровь*»), в последующих неравнослоговых строках одинаковые звуковые окончания отсутствуют.

В чередовании повторяющегося хорового припева «*Слава Тебе*» и псалмодийных строф солистов формируется антифонное исполнение. Тонкое восприятие вокативного стиха подсказало автору музыкальное решение, в котором запечатлены не столько структурные и ритмические особенности текста, сколько его сакральный смысл.

Рефрен написан в форме периода из двух предложений, каждое из которых делится на две фразы. Можно отметить контрастность и дробность мелодического материала, а также репризное повторение — благодаря вариантной воле общая структура может трактоваться как простая двухчастная.

Начальная фраза включает два контрастных элемента: декламационный квартовый тезис «прославления» (с — g — с) и секундовое «качание» (b — a — b, as — g — as — g). Следующий мелодический оборот развивает исходное тематическое «зерно» и дополняется мотивом опевания (f — as — g, g — es — f). В начальном и заключительном тактах мелодия опирается на ступени тонического трезвучия, выделяя ключевые слова «*Слава Тебе*». Такое подчеркивание основных ладовых центров не только соответствует хвалебному звучанию, но и выполняет обрамляющую функцию, подтвержденную мелодически заполненным отражением начального квартового хода.

В песнопении П. Бебенека основным способом формообразования становится вариантная повторность ритмомелодической формулы, закругленная мелодия, неторопливое унисонное пропевание текста.

Введение в мессу песенного стиля приводит к переосмыслению гимнографии, приобретению новых атрибутов и возникновению современной исторической жанровой разновидности — **песенного литургического гимна**. В стилистике песнопений, бытующих в практике Римско-католической церкви в России, можно отметить сходные средства органи-

зации. В качестве названия используется инципит, в поэтическом тексте ПЛГ не применяются бытовые речевые словосочетания. Сложные стилистико-поэтические приемы, вышедшие из обращения обороты привносят в лексику строгость и возвышают его над повседневностью. Такие «отголоски» прошлого утяжеляют смысловую нагрузку гимнографического языка, наделяют его энигматичностью. О.Л. Зосим указывает на то, что в разные периоды развития жанра способы рецепции сакральных текстов могут быть «весьма разнообразны: от максимально точного следования до свободной интерпретации» [16, с. 50].

Метрика песнопений, предназначенных для совместного исполнения, отличается стопной организацией стиха. Равномерное чередование акцентированных и безударных слогов восходит к деятельности отца латинского гимнопения св. Амвросия. Н.Е. Субботская полагает, что в амвросианских гимнах на смену ассонансам приходят систематически используемые полнзвучные рифмы [17, с. 113]. В гимнах проприя современного католического богослужения также доминирует римфованная восьмислоговая строка и ямбический диметр.

Музыка ПЛГ эмоционально сдержанна, она передает не столько образы поэтического текста, сколько его общий характер. Это обусловлено богослужебной функцией песнопений, отражающих тот или иной этап мессы. Отсюда предельная интонационная типизированность, а не индивидуальность.

Вместе с тем ритуальные тексты облачаются в форму песенного высказывания лирического характера. Модуляция культового репертуара в сферу субъективного лиризма свидетельствует о новой концепции литургического служения. ПЛГ соответствует стратегии Католической церкви — диалогу со светской культурой и современностью.

Гимны проприя отличаются скромными размерами, длительность их звучания не превышает нескольких минут. Умеренная протяженность гимнов связана с упрощением обрядов и сокращением церковного обряда. Для хорового исполнения используется понятная современным музыкантам пятилинейная нотация. Большинство литургических напевов написано в несложных тональностях с комфортной для рядового голоса тесситурой.

А.Г. Коробова отмечает: «Конфигурация признаков конкретного жанра представляет собой систему, а ее переменчивость в историческом развитии жанра может проявляться не только в плане изменения состава этих признаков, но также в подвижности их связей и взаимоотношений» [18, с. 5]. Особо подчеркнем, что «жанровая константа» церковных песнопений не меняется на протяжении веков, важнейшим для нее является «критерий литургической уместности» [19, с. 5]. Относительно ПЛГ лучше говорить о переинтонировании жанрового наследия в связи с новыми условиями исполнения.

Проведенное исследование песнопений современной мессы позволяет отметить ключевые принципы «диалога Церкви с миром» [20, с. 7]. В гимнографии постсоборного католического богослужения происходит определенное переосмысление, что приводит к образованию новой жанровой разновидности — песенного литургического гимна. Ведущим формообразующим принципом таких песнопений становится куплетность, благодаря повторности мелодия легче запоминается и воспроизводится. В музыкальном озвучивании текста отмечается поступенная линейность, отчетливая пульсация и типовые кадансовые формулы. Важным критерием гимнов можно считать унисонное непрофессиональное исполнение при поддержке органа.

Отличительной особенностью ПЛГ является его тесная связь с различными пластами музыкальной культуры. В жанровом и стилистическом отношении песнопения неразрывно соединены с церковной средой, вместе с тем они контактируют и с песенной лексикой. С храмовой практикой гимнотворчество сближает безусловная богослужебная функция, выполнение литургических задач. Так, в соответствии с духовной традицией в ПЛГ выдерживается одна динамика, а темп и продолжительность определяются контекстом обрядового действия. Современные гимны функционально дистанцированы от бытовой музыки, но все же вбирают некоторые качества песенности: мелодическую кантиленность, метроритмическую периодичность, гомофонно-гармоническую фактуру.

Песенный литургический гимн продолжил линию многовекового культового оформления, хотя его звучание в конце XX в. приобрело новую окраску. Второй Ватиканский собор дал импульс к расширению музыкального языка мессы. Заметную роль в изменении репертуара сыграло официальное разрешение песенных идиом в церковной практике. Данный подход согласовывается с общей направленностью эпохи, которая обнаруживает интерес к инкультурационным процессам в соответствии с богословскими идеями исторического и культурного синтеза, повлиявшими на формирование современной гимнографии.

Список источников

1. Конституция «О Богослужении» // Второй Ватиканский Собор: Конституции. Декреты. Декларации. Брюссель : Жизнь с Богом, 1992. С. 79—117.
2. Schuler R.J. A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century // Cum Angelis Canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler. St. Paul MN : Catholic Church Music Associates, 1990. Appendix—6. P. 349—419.
3. Musicam Sacram. Instruction on music in the liturgy (5 March, 1967) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ewtn.com/library/curia/cdwmusic.htm> (дата обращения: 15.02.2018).

4. Pawlak I. Muzika liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów kościoła. Lublin : Polihymnia, 2000. 470 c.
5. Doboszay L. The Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform / Transl. from the Hungarian. Church Music Association of America, 2010. 218 p.
6. Зосім О.Л. Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької церкви України і Росії: національне і конфесійне // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 19. С. 233–240.
7. Кан Ен Э. Христианская гимнография в истории музыкальной культуры Республики Корея: опыт адаптации западной традиции : монография. Москва : Onebook.ru, 2015. 157 с.
8. Bartlett A. Ever ancient — ever new: implementing Musicam Sacram today. Part II: Progressive solemnity, Musicam Sacram's plan for sung Liturgy in every parish [Электронный ресурс] // Adoremus Bulletin. January 12, 2017. URL: <https://adoremus.org/2017/01/12/ever-ancient-ever-new-implementing-musicam-sacram-today-part-ii/> (дата обращения: 15.02.2018).
9. Общее Наставление к Римскому Миссалу // Римский Миссал. Москва : Изд-во Францисканцев, 2011. С. 13–89.
10. Benofy S. The instruction Musicam Sacram after fifty years: rediscovering the principles of sacred music [Электронный ресурс] // Adoremus Bulletin. September 15, 2016. URL: <https://adoremus.org/2016/09/15/instruction-musicam-sacram-fifty-years-rediscovering-principles-sacred-music/> (дата обращения: 15.02.2018).
11. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
12. Фиденко Ю.Л. Национальные версии богослужения как основа формирования нового музыкального облика Мессы // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 92–97.
13. Трубенюк Е.А. Парафразирование сакральных текст-музыкальных первоисточников в современной Римско-Католической Церкви (на примере гимна Te Deum) // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 2 (14). С. 105–116.
14. Ефимова Н.И., Кан Ен Э. «Свое» и «чужое» в южнокорейской гимнографии: опыт осмысления условий музыкального сближения в формате «Восток-Запад» // Вестник Академии хорового искусства им. В.С. Попова. 2014. № 4. С. 44–66.
15. Rutler G.W. The Stories of Hymns: The History Behind 100 of Christianity's Greatest Hymns. Irondale, Ala. : EWTN Publishing, 2016. 322 p.
16. Зосім О.Л. Сакральная поэзия и восточнославянская духовная песенность XVII–XVIII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 2 (8). С. 41–51.
17. Субботская Н.Е. Аспекты исторической фонетики латинского языка в гимнах свт. Амвросия Медиоланского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. 3. Филология. 2010. Вып. 2 (20). С. 112–119.
18. Коробова А.Г. Современная теория музыкальных жанров и ее методологические аспекты // Музыковедение. 2008. Вып. 4. С. 2–6.
19. Сахаров П.Д. Перевод литургических текстов на русский язык в Католической Церкви латинского обряда [Электронный ресурс] // Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН : сайт. URL: http://www.ruslang.ru/doc/church-slav/06_saharov.pdf (дата обращения: 15.02.2018).
20. Фиденко Ю.Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов азиатской части России на рубеже XX–XXI веков. Санкт-Петербург : Книжный Дом, 2015. 255 с.

The Song Liturgical Hymn and the Ways of Developing the Genre in the Modern Practice of the Roman Catholic Church

Yulia L. Fidenko

Far Eastern State Institute of Arts, 3a, Petra Velikogo Str., Vladivostok, 690090, Russia
E-mail: jufid@mail.ru

Abstract. *The Second Vatican Council (1962–1965) formulated the principles of parishioners' active participation in the liturgical and pastoral life of the Church.*

The introduction of congregational singing into the Catholic Church service led to a significant rethinking of the cult repertoire. The hymns of Proprium, which have not yet received a unified name in the Russian liturgical practice, became one of the leading genres of collective performance in the mass. In connection with the significant changes in hymnography that took place in the twentieth century, the concept of "song liturgical hymn" is introduced. It refers to the liturgical chanting in the national language for communal performance in the procession sections of the reformed mass. The article analyzes the hymns of the modern composers G. Gsel "You Are My Good Shepherd" and P. Bebenek "Glory to You, Lord", deeply rooted in activities of the Russian Catholic parishes.

In the song liturgical hymn the traditional signs of Church chants are supplemented by attributes of secular culture. The indissoluble connection with the Church environment and the subordination to the liturgical tasks bring the new hymn-creating closer to the temple practice. The modern hymns are stylistically distanced from household music, but at the same time absorb some attributes of song. It is emphasized that the genre dominant of Church chants is constant; it has not changed for centuries. In the song liturgical hymn, the new conditions of performance influence the reintonation of the genre heritage.

The Second Vatican Council marked the beginning of the integration movement and gave impetus to the expansion of the musical vocabulary of the service. The official permission of national idioms in the Church practice played a significant role in changing today's repertoire. The definition of "song liturgical hymn" reflects the new position of the Holy See regarding the direct participation of parishioners in the mass.

Key words: liturgical music, mass, Second Vatican Council, church service, Catholicism, hymn, hymnography, church chant, musical genre.

Citation: Fidenko Yu.L. The Song Liturgical Hymn and the Ways of Developing the Genre in the Modern Practice of the Roman Catholic Church, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 188–193. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-188-193.

References

1. Constitution "On the Church Service", *Second Vatican Council: Constitutions. Decrees. Declarations*. Brussels, Zhizn' s Bogom Publ., 1992, pp. 79–117 (in Russ.).
2. Schuler R.J. A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century, *Cum Angelis Canere: Essays on Sacred Music and Pastoral Liturgy in Honour of Richard J. Schuler*. St. Paul MN: Catholic Church Music Associates, 1990, Appendix 6, pp. 349–419.
3. *Musicam Sacram. Instruction on Music in the Liturgy*. Sacred Congregation of Rites, 1967, 5 March.
4. Pawlak I. *Muzika liturgiczna po soborze watykańskim II w świetle dokumentów kościoła*. Lublin, Polihymnia Publ., 2000, 470 p.
5. Dobszay L. *The Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform*, Church Music Association of America Publ., 2010, 218 p.
6. Zosim O.L. Dukhovna pisennist' i suchasna bogoslužbova muzika Rimo-katolits'koï tserkvi Ukraïni i Rosiï: natsional'ne i konfesiïne, *Mistetstvoznavchi zapiski: zbirnik naukovikh prats'*. Kiev, 2011, no. 19, pp. 233–240.
7. Kan En E. *Christian Hymnography in the History of Musical Culture of the Republic of Korea: An Experience of Western Tradition Adaptation: monograph*. Moscow, 2015, 157 p. (in Russ.).
8. Bartlett A. Ever Ancient — Ever New: Implementing Musicam Sacram Today. Part II: Progressive Solemnity, Musicam Sacram's Plan for Sung Liturgy in Every Parish, *Adoremus Bulletin*, January 12, 2017.
9. General Instruction to the Roman Missal, *Rimskii Missal [Roman Missal]*. Moscow, Frantsiskantsev Publ., 2011, pp. 13–89 (in Russ.).
10. Benofy S. The Instruction Musicam Sacram after Fifty Years: Rediscovering the Principles of Sacred Music, *Adoremus Bulletin*, September 15, 2016.
11. Leiderman N.L. *Teoriya zhanra [The Theory of Genre]*. Yekaterinburg, 2010, 904 p.
12. Fidenko Yu.L. National Versions of Worship as a Basis for a New Mass to Come, *Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]*, 2014, no. 6, pp. 92–97 (in Russ.).
13. Trubenok E.A. Paraphrasing of Sacred Text-Musical Sources in Modern Roman Catholic Church (On the Example of the Hymn Te Deum), *St. Tikhon's University Review. Series 5. Problems of History and Theory of Christian Art*, 2014, issue 2 (14), pp. 105–116 (in Russ.).
14. Efimova N.I., Kan En E. The "Own" and the "Alien" in the South Korean Hymnography: An Experience of Comprehending the Terms of Musical Relations in the Format of "East-West", *Bulletin of the Viktor Popov Academy of Choral Art*, 2014, no. 4, pp. 44–66 (in Russ.).
15. Rutler G.W. *The Stories of Hymns: The History Behind 100 of Christianity's Greatest Hymns*. Irondale, Alabama, EWTN Publishing, 2016, 322 p.
16. Zosim O.L. Sacred Poetry and East-Slavonic Sacred Songs of the 17th–18th Centuries, *St. Tikhon's University Review. Series 5. Problems of History and Theory of Christian Art*, 2012, issue 2 (8), pp. 41–51 (in Russ.).
17. Subbot'skaya N.E. The Aspects of Historical Phonetics of the Latin Language in the Hymns of St. Ambrose of Mediolanum, *St. Tikhon's University Review. Series 3. Philology*, 2010, issue 2 (20), pp. 112–119 (in Russ.).
18. Korobova A.G. The Modern Theory of Musical Genres and its Methodological Aspects, *Muzykovedenie [Musicology]*, 2008, issue 4, pp. 2–6 (in Russ.).
19. Sakharov P.D. Translation of Liturgical Texts into Russian in the Catholic Church of Latin Rite, V.V. Vinogradov Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences: website. (in Russ.).
20. Fidenko Yu.L. *Muzykal'no-liturgicheskaya praktika katolicheskikh prikhodov aziatskoi chasti Rossii na rubezhe XX–XXI vekov [The Musical-Liturgical Practice of Catholic Parishes of the Asian Part of Russia at the Turn of the 20th–21st Centuries]*. St. Petersburg, 2015, 255 p.

УДК 75.025(47)(091)
ББК 85.143(2)51,83
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-194-205

Г.А. МАКСИМОВА

СУДЬБА ГЛАВНОГО ИКОНОСТАСА ЦЕРКВИ ТРЕХ СВЯТИТЕЛЕЙ У КРАСНЫХ ВОРОТ

Галина Александровна Максимова,
Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова
при Российской академии художеств,
мастерская реставрации живописи,
заведующая лабораторией,
старший преподаватель
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия
E-mail: galamaximova@mail.ru

Реферат. Статья посвящена истории спасения от гибели в 1920-х гг. великолепного произведения древнерусского искусства — шестиярусного барочного иконостаса, который был создан мастерами-иконописцами круга Оружейной палаты Московского Кремля в начале XVIII в. для церкви Трех Святителей у Красных ворот в Москве. По результатам научно-исследовательской работы и архивных поисков, на основании анализа и сопоставления многочисленных протоколов заседаний Комиссии по архитектурной реставрации и охране памятников и других документов, касающихся сноса архитектурного ансамбля Красноворотской площади, а также документов, хранящихся в архиве церкви святого Иоанна Воина, выявлены имена

специалистов, имевших отношение к сохранению главного иконостаса разрушаемого храма Трех Святителей, а также уточнены даты закрытия и сноса церкви у Красных ворот, перевоза и передачи иконостаса. Отражаются основные этапы долгой и драматической борьбы искусствоведов и реставраторов за спасение от сноса Красных ворот и Трехсвятительской церкви, сохранение главного храмового иконостаса. Показано, как в условиях противостояния церкви и большевистской власти, на фоне широкомасштабного уничтожения памятников культуры был организован сложный процесс переноса главной храмовой святыни и сокровища, кем и когда иконостас был перевезен в храм Иоанна Воина на Якиманке. Рассказывается о самоотверженном труде и удивительном подвиге искусствоведов, архитекторов и реставраторов, усилиями которых этот замечательный памятник резьбы и живописи был сохранен.

Ключевые слова: барочный иконостас начала XVIII в., мастера-иконописцы круга Оружейной палаты, церковь Трех Святителей у Красных ворот, архитектурный ансамбль Красноворотской площади, храм Иоанна Воина на Якиманке, искусствоведы и реставраторы, борьба за сохранение памятника.

Для цитирования: Максимова Г.А. Судьба главного иконостаса церкви Трех Святителей у Красных ворот // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 194–205. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-194-205.

Храм святого Иоанна Воина на Якиманке, в Замоскворечье, одном из древнейших районов столицы, — это уникальная по композиции и декоративному убранству церковь, имеющая богатую историю, связанную с именами многих выдающихся личностей Российского государства. Хранящееся в ней собрание произведений церковного искусства во многом сформировалось в период идеологической борьбы большевистской власти с религией, когда храм Иоанна Воина стал спасительным приютом для икон и других произведений церковного искусства из закрываемых окрестных церквей и часовен¹. Будучи одним из самых богатых среди московских приходов по количеству шедевров церковного искусства², собрание храма «является неиссякаемым источником для исследования поздней русской культуры (XVI–XIX вв.)» [2, с. 236].

Одной из поразительных страниц истории храма Иоанна Воина стало событие, произошедшее в 1928 г.: в него был перевезен из церкви Трех святителей у Красных ворот [3, с. 475–478] резной барочный иконостас начала XVIII в. — уникальное произведение мастеров Оружейной палаты Московского Кремля. Каким образом, кем и когда был перевезен этот иконостас, какова была его первоначальная композиция и совпадает ли она с современным составом иконостаса? Ответы на эти и многие другие вопросы помогли получить архивные поиски сведений о сносе Трехсвятительской церкви, что на Красноворотской площади.

Судьба этого храма была тесно связана с Красными воротами, выдающимся архитектурным сооружением середины XVIII в., построенным вместо сгоревших в пожаре 1748 г. деревянных ворот, созданных в честь коронации Елизаветы Петровны. Деревянные Красные ворота были известны на этом месте со времен царя Алексея Михайловича, с того же времени, видимо, и местность вокруг них именовалась «у Красных ворот». Встречается также упоминание о том, что Петр I устраивал здесь развлечения для подданных и посещал это место, «здесь

были качели, на которых в праздники Петр Великий с целым двором качался, любя это увеселение... Самое урочище вокруг сего здания слывет у Красных ворот... напоминает и год восшествия на престол Елисаветы к отраде России» [4, с. 20].

Построенные архитектором Дмитрием Ухтомским «с помощниками Архитектуры учениками Иваном Кутузовым и Дашковым» [4, с. 12] ворота на дороге, ведущей в Красное село, назывались Красными именно поэтому, хотя и не имели красного цвета, а были покрыты живописными картинами по расписанному «под мрамор» фону, как видно из «описания Триумфальных ворот, составленного князем Дмитрием Ухтомским». Различных аллегорических картин по фасадам и сводам насчитывалось 15, «картины меньшие в пьедесталах, писаны по золоту» — 40, кроме того, они были украшены резными, живописными и золочеными статуями и увенчаны сверху скульптурой трубящей «Славы» [4, с. 12]. Иконографическая программа росписи и ее обоснование составлены Новгородским архиепископом Амвросием Юшкевичем и профессором Якобом Штелиным [4, с. 11]. «Знаменательны сии картины... намекают нам на обстоятельства, предшествовавшие вступлению дщери Петровой на родительский престол, на ее права и обеты, на отрадныя надежды отечества, на торжество ее над врагами православия» [4, с. 6], каждую картину сопровождала пояснительная надпись, витиевато восхваляющая славу Российской империи и наследницу престола.

С Красноворотской площадью и воротами было также связано имя основателя русского театра Федора Волкова, устроившего здесь маскарад в честь императрицы «Торжествующая Минерва» с грандиозным многодневным шествием. Какого размаха могли достигать зрелища того времени, можно только догадываться. «С ними соединено еще воспоминание о потехах масличных, в которых участвовал сам Петр I с офицерами, о деревянной комидиальной храмине, о невиданном дотоле подвижном маскараде первого нашего актера Волкова Торжествующая Минерва, который 1763 г. на Маслянице от Красных ворот шествовал по улицам на двух стах колесницах» [4, с. 13]. Утратившие к концу XIX в. роспись, картины и былую славу, Красные ворота все же продолжали существовать: «Эти Триумфальные ворота, еще и до ныне сохраняющие свой монументальный характер, уцелели одни из всех подобных зданий в Москве, коими, начиная с Петра I, Государи Российские ознаменовали свои торжественныя шествия в древнюю столицу» [4, с. 13]. По имени Красных ворот стали называть и церковь Трех Святителей.

В 1920-х гг. Красные ворота — символ Российской монархии — стали подвергаться разрушению и актам вандализма, как можно увидеть из днев-

¹ В 1920–1930-х гг. в Замоскворечье было закрыто 48 церквей, из них разрушено 23, и только две церкви в этом районе не закрывались: храм св. Иоанна Воина на Якиманке и церковь Николы в Кузнецях.

² Огромный вклад в изучение храмового собрания произведений искусства принадлежит Г.С. Колпаковой и А.А. Галашевичу, составившим первую полную опись собрания [1].



Вид Красных ворот, Запасного дворца и церкви Трех Святителей.
1856 год. Литография А. Руднева. Рисунок Д. Струкова

никовых декабрьских записей 1925 г. Н.Д. Виноградова: «ко мне заходил Д.С. Евстихьев, который сообщил, что, едучи сегодня мимо Красных ворот, он заметил, что с них сперли все статуи и вазы... Орлов Н.И. посоветовал мне составить протокол в милиции и его приложить к заявлению начальству во избежание недоразумений. От него я прямо проследовал к воротам Красным, где убедился, что сперли все вазы, за исключением двух. На месте ваз и статуй торчат одни железные стержни... Потом... лазили на чердак, оказался пустым. Но двери все открыты, а главное, не содержат никаких признаков запоров» [5]. Так как двери, ведущие в помещение Красных ворот, не запирались, там нашли пристанище бездомные и беспризорники: «Сегодня же должны были ликвидировать “общежитие” в Красных воротах» [5].

С 1926 г. началась реставрация разрушающегося памятника, которую возглавил Н.Д. Виноградов, оставивший вдохновенное описание того, как он поднимался на кровлю Красных ворот и какой вид оттуда открывался: «Утром, узнав... что у Триумфальных ворот сооружены леса, я проехал туда посмотреть, что делается. Леса-лестница сооружены “великолепно-монументально”,

в духе Каменского. На крыше я нашел за работой кровельщиков. Ворота поразили меня своей колоссальностью, с их высоты рассматривал крышу пятиэтажного дома — “с птичьего полета” (26 августа 1926 г.)» [5].

В то же время, несмотря на происходившие реставрационные работы, в московском обществе развернулась полемика, временами выплескивавшаяся на страницы газет и журналов, часто переходящая в настоящую схватку защитников и противников Красных ворот, которым грозило уничтожение в связи с начавшейся реконструкцией Москвы. Главнаука³ и ЦГРМ⁴ во главе с И.Э. Грабарем мужественно сражались с отделом благоустройства МКХ⁵, пытаясь защитить от сноса Красные ворота, мешавшие уличному движению. Однако под видом решения транспортных проблем власти скрывали другие, более важные причины идеологического характера. 14 февра-

³ Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями Народного Комиссариата просвещения в 1920—1930-е годы.

⁴ Центральные государственные реставрационные мастерские.

⁵ Московское коммунальное хозяйство.

ля 1926 г. в газете «Известия» была опубликована статья «Несколько слов о старых вещах», в которой Красные ворота обвинялись с классовых позиций, памятнику отказывали «в историческом значении в связи с тем, что сооружение было построено в честь “умственно и политически недостойной” гонительницы крестьянских восстаний царицы Елизаветы» [6, с. 27].

Основные этапы этой борьбы отражены в документах из фонда ЦГРМ, протоколах заседаний комиссии о сносе зданий и протоколах совещаний Президиума Моссовета Р.К. и К.Д.⁶ Стараясь провалить вопрос о сносе Красных ворот, МКХ шантажирует реставраторов угрозами сноса церкви Трех святителей. «В вопросе о сломке Красных ворот соглашения не достигнуто. В связи с этим предложено Главнауке выяснить вопрос о сломке церкви Трех Святителей» [7, л. 3]. Церковь именуют «так называемой»: «Церковь так называемых Трех святителей у Красных ворот. Вопрос о ее сломке (*зачеркнуто*) разборке был выдвинут представителями МКХ в связи с указанием Главнауки на недопустимость сломки Красных ворот» [7, л. 6 об.].

Отстаивая памятники, Главнаука старается подчеркнуть живописность этой архитектурной группы, украшающей городской облик, уникальность и особенность здания церкви и ее внутреннего убранства, сохранившего резной барочный иконостас. Реставраторы готовы были даже пожертвовать северной пристройкой и церковным палисадником. «Здание построено в 1699 г., колокольня в 1 половине XVIII в., боковая пристройка в 1822 г. Облик здания очень характерен для той эпохи древне-русского строительства, когда иноземные влияния стали преобладающими: восьмигранная форма верхней части создана под влиянием украинского деревянного строительства, а восьмигранная люкарна на северной стене с вычурным фигурным обрамлением навеяна образцами голландской или немецкой резьбы того времени. Весь силуэт здания с большим полусферическим куполом и сильно вытянутой главкой очень красив и представляет в сочетании с Красными Воротами чрезвычайно живописную группу, вносящую разнообразие в общий городской пейзаж. Внутри церкви сохранился отличный резной иконостас времени ее построения. На совещании 9 декабря после возражений представителей Главнауки против сломки Красных Ворот, представителями МКХ был выдвинут вопрос о расширении всей площади за счет сломки этой церкви. Освобождение места для движения вполне может быть достигнуто разборкой пристройки 1822 г.

с северной стороны, а также уничтожением палисадника, выходящего на проезд...» [7, л. 6 об. — 7].

Понимая, что дело вовсе не в улучшении городской транспортной ситуации, ЦГРМ напоминает МКХ об осуществленных недавно сносах церковных зданий, территория которых не используется для решения дорожных проблем. «Необходимо, однако, заметить, что некоторые из сломок, осуществленные МКХ в недавнее время, совсем не были использованы для выигрыша уличного пространства, как мы видим на примере сломки церкви так называемого Введения на Лубянке, на месте которой устроен сквер, помешавший должному расширению всего данного участка» [7, л. 7 об.].

20 декабря 1926 г. Общество изучения Московской губернии присылает в музейный отдел Главнауки выписку из протокола заседания секции «Старая Москва» с подписями 163 членов Общества, побуждая Главнауку «со всей решимостью встать на защиту Красных Ворот, не допустив уничтожения единственного в своем роде сооружения известного зодчего Ухтомского, оригинального и высокохудожественного творения талантливого мастера» [7, л. 8].

Однако на заседании Президиума Моссовета 22 декабря 1926 г. было принято решение «в целях разгрузки уличного движения разрешить МКХ приступить к сломке... Красных Ворот» [7, л. 9—9 об.]. МКХ реагирует очень оперативно и тут



Красные ворота после кражи ваз и статуй в 1925 г., вид с востока

⁶ Московский городской совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов.



Церковь Трех Святителей в 1881 г., вид с севера
(альбом Найденова Н.А.)

же посылает в Главнауку И.Э. Грабарю телеграмму, уведомляя о том, что приступает к сломке Красных ворот и двух церквей (Гребенской Богоматери и Рождества Богородицы), а также просит представить в сформулированном (?) виде существующие против этого возражения в отдел благоустройства. Это кажется странным, так как все возражения уже не раз были сформулированы, высказаны и запротоколированы. Но цель телеграммы, видимо, была не в этом, потому что заканчивается она следующим предложением: «Кроме указанного, просьба сообщить также о приемлемости, с Вашей точки зрения, сноса церквей: Трех Святителей (у Красных ворот) и Параскевы Пятницы в Охотном ряду» [7, л. 10]. Как же так? Ведь вопрос о сносе церкви Трех святителей выдвигался МКХ в случае невозможности сноса Красных ворот, почему же он поднимается теперь, когда уже приступают к их разборке? Вероятно, зам. зав. отдела благоустройства тов. Пронин напоминает Грабарю, что есть еще что терять и показывает, что МКХ не остановится на достигнутом.

8 января 1927 г. к делу подключается нарком просвещения А.В. Луначарский, рассылая письма в Президиум ВЦИК, Совнарком, НКВД, Президиум Моссовета и пр. Он терпеливо объясняет, что церковь «построена в 1699 г. и является отличным образцом архитектуры Петровского вре-

мени с современным внутренним убранством», а «разгрузка уличного движения в этом месте может быть в значительной степени достигнута теперь же устранением ларьков у тротуара и палисадника, примыкающего к церкви т. н. Трех святителей и даже в случае дальнейшей необходимости путем разборки северной пристройки к зданию церкви, выступающей на площади», и полагает необходимым «отменить постановление Президиума Моссовета от 22 декабря о сломке Красных ворот» и «разрешить Моссовету расширить проезды путем удаления позднейших пристроек к древним сооружениям (церкви Гребневской, Рождества и Трех Святителей), согласовав соответственные вопросы с Главнаукой...» [7, л. 20–21]. Это письмо возымело действие: снос Красных ворот был приостановлен, но только на короткое время.

23 марта Президиум Моссовета постановил «поручить МКХ войти в соглашение с Нар. Ком. Просвещения по вопросу о сносе вместо Красных ворот церкви Трех Святителей» [7, л. 35]. Реакция на это решение архитектурно-реставрационного отдела ЦГРМ зафиксирована в протоколе совещания от 29 марта, на котором Н.Р. Левинсон сообщил о решении Моссовета. Заседание постановило «поручить И.Э. Грабарю и П.Д. Барановскому согласовать с МКХ вопросы, связанные с постановлением ВЦИК Моссовета, причем считать необходимым: по церкви Трех святителей у Красных ворот предложить разобрать ограду и боковую северную пристройку, сохранив центральную часть, представляющую выдающийся историко-художественный интерес по архитектуре и цельности внутреннего убранства»; реставраторы считали, что «таковой разборкой вполне удовлетворительно может быть разрешен вопрос об урегулировании движения», а для производства разборки северной пристройки они решили установить план и научное наблюдение [8, л. 33–35 об.]. Они даже договорились с церковной общиной, согласившейся ради спасения храма принять на себя работу по устранению «северной пристройки, с заделкой открывающегося пролета» [8, л. 37], вероятно, и все расходы, связанные с этой работой.

Однако МКХ, не трата времени даром, пишет в отдел музеев Главнауки 16 апреля 1927 г. письмо, в котором сообщает о полной сломке церкви Трех святителей, как о вопросе решенном, более того, как о поручении Президиума Моссовета на основании постановления от 23 марта 1927 г., и просит от Главнауки лишь представителя для согласования технических вопросов [7, л. 38].

Далее события развивались стремительно.

18 апреля 1927 г. состоялось заседание комиссии по вопросу о сломке церкви. От Главнауки присутствовали товарищи П.Д. Барановский и Н.Р. Ле-

винсон. В ходе заседания Э.В. Кнорре⁷ откровенно заявил, что считает необходимым снести церковь Трех святителей полностью, а затем выставил перед представителями Главнауки следующий ультиматум: «Если же необходимо сохранить церковь, то придется снести Красные ворота», а в заключение недвусмысленно добавил, что «другого выхода нет» [7, л. 39]. Левинсон в ответ на этот выпад терпеливо объясняет, что церковь Трех святителей — это ценный памятник архитектуры XVII в. «с рядом исключительных деталей и представляющий в сочетании с Красными воротами чрезвычайно интересную группу, стоящую при въезде в город, Главнаука не может пойти на уничтожение того или другого памятника» [7, л. 39]. Теперь он уже просил от имени Главнауки разрешения сломать северную пристройку и ограду и обещал взять все расходы на себя. Но Кнорре все же настаивал на необходимости сноса всей церкви, аргументируя это тем, что «со временем придется планировать всю площадь в виде овала и церковь все равно придется снести» [7, л. 39]. В ответ на это Левинсон почему-то стал уверять собрание, что при «неизбежной необходимости Главнаука не будет настаивать на сохранении церкви, но теперь настаивает на разрешении произвести опыт частичной ломки, которая, возможно, и разрешит вопрос движения. Сломать же всю церковь возможность всегда будет» [7, л. 39]. В результате МКХ согласилось на разборку пристройки и ограды, но при условии, что «вся церковь будет снесена, когда явится необходимость в расширении площади» [7, л. 39], подчеркнув, что лишь на таких условиях возможно сохранение Красных ворот. Таким образом, на этом заседании была решена судьба церкви Трех святителей, теперь это было лишь делом времени. Высказывал ли какие-либо аргументы в защиту церкви П.Д. Барановский, тоже представлявший Главнауку на этом совещании, в протоколе не говорится, вероятно, он промолчал, либо его выступление не было запротоколировано. Возможно, Главнаука была уже готова пожертвовать церковью ради сохранения Красных ворот, но это не спасло ни то, ни другое.

Уже 29 апреля 1927 г. на заседании Президиума Моссовета было решено приступить к ломке Красных ворот под предлогом, что Наркомпрос не дает разрешение на снос церкви Трех святителей. Но этого не было достаточно, и постановили «возбудить вторично ходатайство о сносе церкви Трех святителей, как мешающих уличному движению» [7, л. 41].

Надо отдать должное Главнауке, она не теряла надежду, пытаясь разъяснить властям данное недоразумение и отстоять Красные ворота ценой согласия на полный снос храма. «Отказ Наркомпроса в разрешении на снос церкви Трех святителей



Церковь св. Иоанна Воина, вид с севера
(фото А.Г. Баркова)

взамен Красных ворот не соответствует истинному положению дела, так как такового отказа в действительности не было. Главнаука считает, что хотя церковь Трех святителей и представляет весьма значительный историко-художественный интерес по своей архитектуре и находящимся в ней живописи и резьбе XVII в., тем не менее в случае действительной необходимости выбора, сохранению подлежат Красные ворота, как архитектурный памятник совершенно уникального значения» [7, л. 42].

К делу подключили прессу, 16 мая в газете «Вечерняя Москва» вышла заметка под названием «Почему сносятся Красные ворота», в которой сообщалось, что решение снести их было принято по вине Главнауки, так как она «сочла невозможным снесение церкви так называемых Трех святителей», также публику готовили к новому событию: «не ограничиваясь сносом Красных ворот Моссовет ходатайствует перед ВЦИКом о разрешении снести также и церковь Трех святителей» [7, л. 45]. То есть Красные ворота сносят, потому что нельзя сломать церковь, мешающую уличному движению, но церковь тоже нужно снести, несмотря на то, что вместо нее ломают Красные ворота. Демонстрируя отсутствие логики в решении данного вопроса и абсолютную иррациональность, власти показывали, что

⁷ Помощник заведующего отделом благоустройства МКХ.



Церковь Трех Святителей у Красных ворот, до 1928 г.,
четверик, вид с юга

за утилитарными поводами скрывались другие причины. «Обнаружено, что опасность могут представлять не только говорящие и пишущие, но и немые свидетели-памятники» [6, с. 24].

Главнаука направляет в редакцию «Вечерней Москвы» оправдательное письмо, где говорится, что «в случае действительной необходимости выбора между указанными старинными сооружениями, должны быть сохранены Красные ворота, как памятник совершенно исключительного значения» [7, л. 46–47]. Одновременно Наркомпрос пишет в Президиум ВЦИК, сообщая, что не настаивает на сохранении церкви Трех святителей, «если этим путем может быть устранена необходимость сноса Красных ворот» [7, л. 49].

Насколько оперативно намерено было действовать МКХ, можно судить по телефонограмме с подписью Э.В. Кнорре, направленной в Главнауку 17 мая, в которой сообщалось, что МКХ предполагает приступить к сломке Красных ворот в этот же день 17 мая 1927 г. и вежливо предлагает сделать «необходимые фотографические снимки с указанных памятников в течение ближайших двух недель (?!), считая с сегодняшнего числа» [7, л. 50].

В такой ситуации ЦГРМ ничего не оставалось, как только срочно просить у Главнауки

денег «в размере 300 рублей на срочное производство фотографирования и обмера Красных ворот. Согласно уведомления МКХ на эту работу предоставляется срок до 1 июня сего года», денег дали, но, правда, в два раза меньше, «по резолюции М.Н. Кристи разрешен отпуск 150 рублей» [7, л. 51].

18 сентября «Рабочая газета» писала по поводу сноса Красных ворот: «МКХ только прошлым летом капитально отремонтировало Красные ворота. На ремонт были израсходованы значительные средства... Целесообразно ли было разрушить этот памятник старины? На этот вопрос зав. п/отдела благоустройства т. Козлов отвечает так: "Собственно говоря, после сноса ворот движение на площади как было, так и осталось ненормальным. Вот если бы нам снести еще и церковь Трех святителей и дом, где жил Лермонтов, то получилось бы очень хорошо"» [7, л. 57]. Итак, следующей в очереди была церковь Трех Святителей.

18 февраля 1928 г. церковь была уже закрыта, и Мосгубисполком составил комиссию по ликвидации из представителей Мосгубмузея⁸ и др., «которая в настоящее время произвела передачу нескольких местных икон и части облачений, не имеющих музейной ценности, группе верующих, перешедших к церкви так называемых Петра и Павла на Ново-Басманной улице... Все иконостасы, крупные иконы и киоты временно остаются на месте и находятся в распоряжении Музейного п/отдела МОНО⁹» [7, л. 61].

Скорее всего, разрушение церкви началось с разборки северной пристройки, а затем уже было принято решение о полном сносе, конечно, под предлогом улучшения уличного движения. Решение о сносе было принято ВЦИК в период между 18 сентября 1927 г. и 18 февраля 1928 г. [9, л. 1]¹⁰. Мнение Наркомпроса и Главнауки в данном случае было проигнорировано. Разрушение церкви в феврале 1928 г. уже шло полным ходом, а иконостасы и некоторые иконы еще оставались в разрушаемом помещении храма, что подтверждается photographиями¹¹, сделанными Н.Н. Лебедевым [10], на которых можно увидеть главный иконостас в процессе разборки, в лесах, с несколькими вынутыми иконами и рамами, внутренний вид алтаря со снятой и прислоненной к дверному проему створкой царских врат¹².

Реставраторы и архитекторы приложили все усилия, чтобы спасти иконостас, главное сокровище разрушаемой церкви. Версия о том, что глав-

⁸ Московский губернский отдел (позже подотдел) музеев и охраны памятников.

⁹ Московский отдел народного образования.

¹⁰ Разрешения на сломку архитектурных памятников, выданные в 1928 г. «О сломке церкви Трех святителей в Москве. Подлежит охране. Сломана по постановлению ВЦИК».

¹¹ Хранятся в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры им. А.В. Шушова (ГНИМА).

¹² ГНИМА, фотокаталог, колл. IV, нег. 525, 527, колл.1, нег. 9425.

ный иконостас был перевезен в храм Иоанна Воина П.Д. Барановским и Н.Р. Левинсоном [11, с. 64–69], никак документально не подтвердилось. Не оказалось сведений об этом событии в архиве П.Д. Барановского¹³, также никаких упоминаний не встречается в посвященной ему книге [12]. Хотя Грабарь, Левинсон и Барановский принимали непосредственное участие в обсуждении вопросов, связанных с Трехсвятительской церковью, все же идея перевозки иконостаса не принадлежит никому из них (об этом свидетельствуют сохранившиеся документы). Когда происходило разрушение церкви, иконостас все еще находился в ней и был в процессе демонтажа, судьба его была под нешуточной угрозой (два придельных иконостаса и многие другие иконы все-таки бесследно исчезли). Требовалось незамедлительно найти место для перевозки иконостаса, а также деньги и транспорт. Для решения этой проблемы собрались представители ЦГРМ и Мосгубмузея МОНО. Совещание проходило 6 марта 1928 г., от архитектурно-реставрационного отдела присутствовали П.Д. Барановский, И.Э. Грабарь и Н.Р. Левинсон, от Мосгубмузея — научные сотрудники Б.М. Клушанцев и В.А. Мамуровский. «Б.М. Клушанцев сообщил, что в настоящее время приступлено к ликвидации Церкви Трех святителей. Иконостас будет сохранен, причем уже имеется смета на его перевозку. Вл. Ант. Мамуровский высказывается за желательность установки иконостаса в какой-либо из церквей, например, Ивана Воина или в селе Алексеевском» [13, л. 37–37 об.]. Таким образом, 6 марта 1928 г. уже была готова смета на перевозку иконостаса, составлением которой занимался, по-видимому, Б.М. Клушанцев, но с местом еще не определились. Храм Иоанна Воина еще не был подготовлен (ведь требовалось предварительно вывезти тот иконостас, который стоял в этой церкви), предложил этот храм как один из вариантов В.А. Мамуровский.

По обнаруженному в недавнее время документу установлена еще одна дата — 7 апреля 1928 г., когда «в ликвидируемой церкви Трех Святителей, что у Красных ворот, представителю Музейного п/отдела МОНО т. Глазунову передал имущество культа, имеющее музейное значение» [14] инспектор отдела Адмнадзора товарищ Новиков. В акте перечислено различное имущество, мебель, священнические облачения, изделия из металла, «200 разных церковных книг», иконы, а также «иконостас Главного придела, деревянный резной с позолотой и со всеми в нем находящимися иконами» [14].

Итак, теперь мы знаем, что иконостас переносили из «ликвидируемой» церкви с 7 по 24 апреля 1928 г.¹⁴, когда на заседании ЦГРМ «Н.А. Пустаханов¹⁵ сообщил,

¹³ Хранится в ГНИМА.

¹⁴ Благодарю В.Н. Широкова, хранителя Государственной Третьяковской галереи (научный отдел древнерусского искусства), за указание на публикацию документов этого архивного фонда [15].

¹⁵ Николай Алексеевич Пустаханов — архитектор, научный сотрудник Мосгубмузея МОНО.



Церковь Трех Святителей в процессе разборки в 1928 г., вид с северо-запада



Снос церкви Трех Святителей. 1928 г. ГМИР.
Из книги: Памятники архитектуры в Советском Союзе.
Очерки истории архитектурной реставрации.
Москва, 2004, с. 30



Главный иконостас церкви св. Иоанна Воина
(фото А.Г. Баркова)

что у церкви Трех святителей разобраны кровли пристройки с правой стороны от входа и пристройки к стенам левого придела... Сделано 27 фотографических снимков, обмеры и планы. Удалось полностью сфотографировать, разобрать и перевезти полностью иконостас в церковь Иоанна Воина на Якиманке... произведена опись живописи» [13, л. 59–62]. То есть с 6 марта до 24 апреля 1928 г. была проделана колоссальная работа: получено согласие общины храма Иоанна Воина, разрешение начальства, найдены деньги, решена транспортная проблема, демонтирован, упакован, погружен и перевезен Трехсвятительский иконостас в храм Иоанна Воина, там распакован и собран, причем, конечно же, с изменениями композиции, так как размеры восточных стен церквей не совпадали; размонтирован и вывезен в новое место хранения Иоанновоинский иконостас, про который известно, что он был трехъярусный [16, л. 93], резной, золоченый, с колоннами, состав и размер икон местного, праздничного и деисусного рядов [17, л. 13–14]. Кроме того, была сделана опись икон. О том, что такая опись существовала,

известно также из следующего документа: «Сего 10 августа 1928 г. мной, представителем Музейного п/отдела МОНО А.А. Глазуновым¹⁶... поставлен из церкви Трех святителей, что у Красных ворот, иконостас главного придела деревянный резной с позолотой и со всеми находящимися в нем иконами, значащимися по инвентарной книге этого фонда за № 1149... в церкви Иоанна Воина, что на Большой Якиманке...» [11, с. 64–65; 20].

А.А. Глазунов к тому времени, видимо, давно сотрудничал с общиной Трехсвятительской церкви как художник-реставратор¹⁷. Ему же выпало перевозить храмовый иконостас в 1928 г. на новое место хранения. А вот дважды упоминавшаяся в документах «опись живописи», к сожалению, пока не обнаружена. В акте о передаче церковного имущества из разрушаемой церкви Трех Святителей в фонд Музейного подотдела МОНО [14] нет подробного перечисления икон иконостаса, хотя № 1149 указан в обоих актах. Почему в акте о постановке иконостаса [11, с. 64–65; 20], подписанном А.А. Глазуновым, стоит такое позднее число — 10 августа, хотя из протоколов ЦГРМ понятно, что иконостас был перевезен до 24 апреля? Возможно, к 24 апреля иконостас был привезен и выгружен в церковном помещении, но до 10 августа под руководством А.А. Глазунова его строили, собирали, принимая на ходу решение о перемене композиции (ширина восточной стены Иоанновоинской церкви больше, а высота четверика меньше). Скорее всего, так и было, потому что в акте нет слова «перевезен», а есть слово «поставлен». К тому же весьма вероятно, что прежний Иоанновоинский иконостас не успели вывезти к 24 апреля и делали это уже после того, как Трехсвятительский иконостас был перевезен¹⁸.

Так завершается хронология событий разрушения архитектурного ансамбля Красноворотской площади, гибели церкви Трех Святителей у Крас-

¹⁶ Александр Александрович Глазунов (1884–1952) — иконописец, художник-реставратор. Реставрировал иконы в церквях Москвы, Звенигорода, Вязьмы и др. После Октябрьской революции работал в Наркомпросе научным сотрудником фонда музейного подотдела МОНО, в 1928 г. — заведующий Музеем старообрядчества Рогожского кладбища [15, с. 81]. В 1943 г. репрессирован, умер в ссылке на Урале [18, с. 48; 19].

¹⁷ Церковное заявление, поданное в отдел по делам музеев Главнауки 1 июня 1923 г.: «Приходской Совет просит дать разрешение на реставрацию иконы Боголюбской Богоматери, перенесенной из часовни того же наименования, что у Варварских ворот, так как святая икона от времени и небрежного отношения к ее хранению находится в плохом состоянии. Работу предложено производить художнику-реставратору А.А. Глазунову» [21].

¹⁸ Размонтировать и вывезти иконостас Иоанновоинской церкви было непросто, иконы местного ряда были очень большими, 230 x 95 см (3 ¼ аршина в высоту и 1 аршин 5 ½ вершков в ширину) [17, л. 13–14].

ных ворот и спасения ее жемчужины — главного иконостаса — уникального памятника резьбы и живописи начала XVIII в., сохраненного благодаря самоотверженным совместным усилиям ученых, архитекторов, реставраторов, иконописцев и искусствоведов, трудившихся в нелегких условиях в Москве 1920-х годов.

Список источников

1. Галашевич А.А., Колпакова Г.С. Церковь Иоанна Воина на Якиманке. Т. 1, 2. Москва, 1997 // Архив церкви Иоанна Воина (АЦИВ). Ф. 6/№.
2. Галашевич А.А., Колпакова Г.С. Складень-мошевик 1775 г. из церкви Иоанна Воина, что на Якиманке // IV Грабаревские чтения. Древнерусское искусство. Москва, 1999. С. 236–245.
3. Паламарчук П. Сорок сороков : в 4 т. Москва : Книга и бизнес ; Кром, 1994. Т. 2. 646 с.
4. Снегирев И.М. Красные ворота в Москве // Русские достопамятности : [в 4 т.] / изд. А. Мартынова. Москва, 1880. Т. 3. С. 1–20.
5. К альбому. Дневники и фотографии Н.Д. Виноградова [Электронный ресурс] // Москва, которой нет : Историко-культурологический проект о старой Москве. URL: <http://moskva.kotoroy.net/blog/510.html> (дата обращения: 05.10.2017).
6. Кульчинская Е.Д., Рыцарев К.В., Щенков А.С. Памятники архитектуры в Советском Союзе : Очерки истории архитектурной реставрации. Москва : Памятники исторической мысли, 2004. 696 с.
7. Центральные Государственные Реставрационные Мастерские (ЦГРМ). Перепланировка Москвы. Протоколы заседаний комиссии о сносе зданий: 1) Красных ворот; 2) церкви Трех Святителей. 1926–1928 гг. // Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. Р1. Оп. 9. Д. 116.
8. Центральные Государственные Реставрационные Мастерские (ЦГРМ). Протоколы заседаний комиссии по архитектурной реставрации. 1927 г. // Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. Р1. Оп. 9. Д. 10.
9. Центральные Государственные Реставрационные Мастерские (ЦГРМ). О сломке и использовании архитектурных сооружений РСФСР (1927–1928) // Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. Р1. Оп. 9. Д. 38.
10. Рогозина М.Г. Николай Николаевич Лебедев — фотограф памятников архитектуры Москвы // Фотография в музее : сб. докл. конф. (16–18 мая 2017 г.). Санкт-Петербург, 2017. С. 101–104.
11. Галашевич А.А., Максимова Г.А., Полунина К.С. Храм святого мученика Иоанна Воина, что на Якиманке в Москве. Москва : Северный паломник, 2011. 332 с.
12. Петр Барановский. Труды, воспоминания современников / сост. Ю.А. Бычков, О.П. Барановская, В.А. Десятников, А.М. Пономарев. Москва : Отчий дом, 1996. 280 с.
13. ЦГРМ. Протоколы заседаний комиссии по архитектурной реставрации. 1928 г. // Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. Р1. Оп. 9. Д. 11.
14. МОНО, Музейный отдел. Акты поступлений предметов в фонд музеев. Акт № 14 от 7 апреля 1928 г. // Центральный государственный архив Московской области (ЦГАМО). Ф. 966. Оп. 4. Д. 1059. Л. 54–55.
15. Буренкова Е.В. Из истории комплектования фондов древнерусского искусства Третьяковской галереи // Третьяковские чтения — 2014 : материалы отчет. науч. конф. / ред. колл. Л.И. Иовлева, Т.В. Юденкова. Москва, 2015. С. 58–83.
16. Московское Императорское археологическое общество. Метрика № 144. Церковь Иоанна Воина за Калужскими воротами. 1889 г. // Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 454. Оп. 3. Д. 55. Л. 91–95.
17. Опись церкви и церковно-богослужебного имущества при московской Иоанновоинской, на Якиманке, близ Калужских ворот, церковно-приходской общине. 25 октября 1918 г. // Архив церкви Иоанна Воина (АЦИВ). Ф. 6/№.
18. Глазунов Александр Александрович // Художники народов СССР : биобиблиографический словарь. В 6 т. Москва : Искусство, 1976. Т. 3. С. 48.
19. Данченко Е.А., Красилин М.М. Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков (по данным обследований церковных и других коллекций 1973–1993 гг.). Москва, 1994. № 35. Глазунов Александр Александрович. С. 8–9.
20. Акт от 10 августа 1928 г. // Архив церкви Иоанна Воина (АЦИВ). Ф. 6/№.
21. Центральный государственный архив города Москвы (ЦГА Москвы). Ф. Р1. Оп. 10. Д. 233. Л. 2–3.

Иллюстрации предоставлены автором статьи

The Fate of the Main Iconostasis of the Church of Three Hierarchs at the Red Gate

Galina A. Maksimova

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia

E-mail: galamaximova@mail.ru

Abstract. *The article is devoted to the history of rescuing from destruction in the 1920s, during the era of revolutionary transformations in Russia, of a magnificent work of the Old Russian art, six-tiered baroque iconostasis, created by icon-painters of the circle of the Armory Chamber of the Moscow Kremlin for the Church of Three Hierarchs at the Red Gate in Moscow in the beginning of the 18th century. The names of the specialists related to preservation of the main iconostasis of the destroyed Church of Three Hierarchs were newly revealed, and the dates of the Church's closing and demolishing, the iconostasis' transportation and handover were verified as well, using the results of research work and archival searches, based on the analysis and comparison of numerous archival documents. The main moments of the dramatic struggle for salvation of the Church of Three Hierarchs, the Red Gate and the main iconostasis of the Church are reflected in the article. There is shown how, in the difficult and dangerous conditions of confrontation of the church and the Bolshevik power, the process of transferring of the main treasure of the Church was organized, as well as who and when transported the iconostasis to the Church of St. John the Warrior in Yakimanka Street. The article reviews the selfless work and the heroic deeds of the art historians, architects and restorers, thanks to whose efforts this remarkable monument of carving and painting was saved.*

Key words: baroque iconostasis of the early 18th century, Moscow icon-painters of the circle of the Armory Chamber, Church of Three Hierarchs at the Red Gate, architectural ensemble on the Red Gate Square, Church of St. John the Warrior in Yakimanka Street, art historians and restorers, struggle for preservation of the monument.

Citation: Maksimova G.A. The Fate of the Main Iconostasis of the Church of Three Hierarchs at the Red Gate, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 194–205. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-194-205.

References

1. Galashevich A.A., Kolpakova G.S. Tserkov' Ioanna Voina na Yakimanke. T. 1, 2. Moskva, 1997 [Church of St. John the Warrior in Yakimanka Street. Vol. 1, 2. Moscow, 1997], *Arkhiv tserkvi Ioanna Voina (ATsIV)* [Archive of the Church of St. John the Warrior], coll. w/o no.
2. Galashevich A.A., Kolpakova G.S. Skladen'-moshchevik 1775 g. iz tserkvi Ioanna Voina, chto na Yakimanke [The Folding Reliquary of 1775 from the Church of St. John the Warrior in Yakimanka Street], *IV Grabarevskie chteniya. Drevnerusskoe iskusstvo* [The 4th Grabar Readings. Old Russian Art]. Moscow, 1999, pp. 236–245.
3. Palamarchuk P. *Sorok sorokov. V 4 t.* [Forty Times Forty. In 4 volumes]. Moscow, Kniga i Biznes Publ., Krom Publ., 1994, vol. 2, 646 p.
4. Snegiryov I.M. Krasnye vorota v Moskve [The Red Gate in Moscow], *Russkie dostopamyatnosti* [Russian Memorabilia]. Moscow, 1880, vol. 3, pp. 1–20.
5. K al'bomu. Dnevnik i fotografii N.D. Vinogradova [To the Album. The Diaries and Photos of N.D. Vinogradov], *Moskva, kotoroi net: Istoriko-kul'turologicheskii projekt o staroi Moskve* [The Moscow That No Longer Exists: The Historical and Cultural Project on the Old Moscow]. Available at: <http://moskva.kotoroi.net/blog/510.html> (accessed 05.10.2017).
6. Kulchinskaya E.D., Rytsarev K.V., Shchenkov A.S. *Pamyatniki arkhitektury v Sovetskom Soyuze: Ocherki istorii arkhitekturnoi restavratsii* [Monuments of Architecture in the Soviet Union. Essays on the History of Architectural Restoration]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 2004, 696 p.
7. Tsentral'nye Gosudarstvennye Restavratsionnye Masterskie (TsGRM). Pereplanirovka Moskvyy. Protokoly zasedanii komissii o snose zdaniy: 1) Krasnykh vorot; 2) tserkvi Trekh Svyatitelei. 1926–1928 gg. [Central State Restoration Workshops. Redevelopment of Moscow. The Minutes of Meetings of the Commission for Demolition of the Buildings: 1) The Red Gate; 2) The Church of Three Hierarchs. 1926–1928], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvyy (TsGA Moskvyy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. R1, aids 9, fol. 116.
8. Tsentral'nye Gosudarstvennye Restavratsionnye Masterskie (TsGRM). Protokoly zasedanii komissii po arkhitekturnoi restavratsii. 1927 g. [Central State Restoration Workshops. The Minutes of Meetings of the Commission for Architectural Restoration. 1927], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvyy (TsGA Moskvyy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. R1, aids 9, fol. 10.
9. Tsentral'nye Gosudarstvennye Restavratsionnye Masterskie (TsGRM). O slomke i ispol'zovanii arkhitekturnykh sooruzhenii RSFSR (1927–1928) [Central State Restoration Workshops. On Breaking and Using of Architectural Constructions of the RSFSR (1927–1928)], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvyy (TsGA Moskvyy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. R1, aids 9, fol. 38.
10. Rogozina M.G. Nikolai Nikolaevich Lebedev — fotograf pamyatnikov arkhitektury Moskvyy [Nikolai Niko-

- laevich Lebedev — Photographer of Architectural Monuments of Moscow], *Fotografiya v muzee: sb. dokl. konf. (16–18 maya 2017 g.)* [Proceedings of the Conf. “Photography in Museum” (May 16–18, 2017)]. St. Petersburg, 2017, pp. 101–104.
11. Galashevich A.A., Maksimova G.A., Polunina K.S. *Khram svyatogo muchenika Ioanna Voina, chto na Yakimanka v Moskve* [Church of St. John the Warrior in Yakimanka Street in Moscow]. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2011, 332 p.
12. Bychkov Yu.A., Baranovskaya O.P., Desyatnikov V.A., Ponomaryov A.M. (eds). *Petr Baranovskii. Trudy, vospominaniya sovremennikov* [Pyotr Baranovsky. The Works, Memories of Contemporaries]. Moscow, Otchii Dom Publ., 1996, 280 p.
13. TsGRM. Protokoly zasedanii komissii po arkhitekturnoi restavratsii. 1928 g. [Central State Restoration Workshops. The Minutes of Meetings of the Commission for Architectural Restoration. 1928], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvy (TsGA Moskvy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. R1, aids 9, fol. 11.
14. MONO, Muzeinyi podotdel. Akty postuplenii predmetov v fond muzeev. Akt № 14 ot 7 aprelya 1928 g. [Moscow Department of Public Education, Museum Subdepartment. The Acts of Receipt of Items in Museum Collections. Act no. 14 of April 7, 1928], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv Moskovskoi oblasti (TsGAMO)* [Central State Archive of the Moscow Region], coll. 966, aids 4, fol. 1059, pp. 54–55.
15. Burenkova E.V. Iz istorii komplektovaniya fondov drevnerusskogo iskusstva Tret'yakovskoi galerei [From the History of Formation of the Collection of Old Russian Art of the Tretyakov Gallery], *Tret'yakovskie chteniya — 2014: materialy otchet. nauch. konf.* [The Tretyakov Readings — 2014: Proc. Sci Conf.]. Moskva, 2015. S. 58–83.
16. Moskovskoe Imperatorskoe arkheologicheskoe obshchestvo. Metrika № 144. Tserkov' Ioanna Voina za Kaluzhskimi vorotami. 1889 g. [Moscow Imperial Archaeological Society. Metric no. 144. The Church of St. John the Warrior at the Kaluga Gate. 1889], *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvy (TsGA Moskvy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. 454, aids 3, fol. 55, pp. 91–95.
17. Opis' tserkvi i tserkovno-bogoslužhebnoho imushchestva pri moskovskoi Ioannovinskoi, na Yakimanke, bliz Kaluzhskikh vorot, tserkovno-prikhodskoi obshchine. 25 oktyabrya 1918 g. [The Inventory of Church and Ecclesiastical Property of the Moscow Parish Community of the Church of John the Warrior on Yakimanka, near the Kaluga Gate. October 25, 1918], *Arkhiv tserkvi Ioanna Voina (ATsIV)* [Archive of the Church of St. John the Warrior], coll. w/o no.
18. Glazunov Aleksandr Aleksandrovich, *Khudozhniki narodov SSSR: biobibliograficheskii slovar'. V 6 t.* [Artists of the Peoples of the USSR: Biobibliographic Dictionary. In 6 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, vol. 3, p. 48.
19. Danchenko E.A., Krasilin M.M. *Materialy k slovaryu ikonopistsev XVII–XX vekov (po dannym obsledovaniy tserkovnykh i drugikh kolleksii 1973–1993 gg.)* [Materials for the Dictionary of Icon Painters of the 17th–20th Centuries (According to the Data of Investigation of Church and Other Collections of 1973–1993)]. Moscow, 1994, no. 35: Glazunov Aleksandr Aleksandrovich, pp. 8–9.
20. Akt ot 10 avgusta 1928 g. [Act of August 10, 1928], *Arkhiv tserkvi Ioanna Voina (ATsIV)* [Archive of the Church of St. John the Warrior]. Coll. w/o no.
21. *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv goroda Moskvy (TsGA Moskvy)* [Central State Archive of Moscow City], coll. R1, aids 10, fol. 233, pp. 2–3.

УДК 1(47+57)(09)
ББК 87.3(2)521-8Пушкин А.С.
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-206-213

В.И. КРАСИКОВ

ПУШКИН КАК «ВЕДАТЕЛЬ ЖИЗНИ»: ОСНОВНЫЕ ПРОФИЛИ В АМАЛЬГАМЕ ПУШКИНСКИХ ФИЛОСОФСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ

Владимир Иванович Красиков,
Российский институт театрального искусства (ГИТИС),
кафедра истории, философии, литературы,
профессор
Малый Кисловский переулок, д. 6, Москва, 125009, Россия
доктор философских наук, профессор
E-mail: KrasVladlv@gmail.com

Реферат. Объектом исследования данной статьи является очерченный предшествующими исследователями круг высказываний и характеристик, содержащихся в произведениях А.С. Пушкина и касающихся мировоззренческих идей, принципов и смыслов, имевших хождение в пушкинское время. Предметом — их философская составляющая. Автор проводит ценностную дифференциацию философских предпочтений А.С. Пушкина в контексте мировоззренческих интересов его эпохи и определяет основные их профили как «близкое», «не принятое» и «нейтральное».

В качестве методологических средств применяются анализ и научная рефлексия, а эмпирическим материалом выступают работы специалистов разных направлений гуманитаристики, посвященные данной теме. Полученный аналитико-рефлексивный материал структурируется при помощи типизации и классификации, что позволяет автору исследовать логику мировоззренческой и идейной эволюции поэта и роли в ней философии и предложить собственную ее интерпретацию. Вкладом автора в разработку данной темы является также аргументация гипотезы своеобразия художнической рефлексии и рефлексивности (в сравнении с рефлексией и рефлексивностью философской).

Ключевые слова: пушкинские философские предпочтения, мировоззренческая эволюция поэта, рефлексия, своеобразие художнической рефлексивности, эпикуреизм, французский скептицизм, Вольтер, Руссо, классическая немецкая философия, Кант, Шеллинг.

Для цитирования: Красиков В.И. Пушкин как «ведатель жизни»: основные профили в амальгаме пушкинских философских предпочтений // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 206–213. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-206-213.

В бесчисленных исследовательских работах об А.С. Пушкине основательно изучены всевозможные источники, тенденции, влияния, отзвуки, способные как-то иначе высветить стороны, грани и оттенки его гения. Не обделена вниманием и философия — учения и взгляды, прямо или аллюзивно упомянутые в пушкинском творчестве: в произведениях гения любой эпохи вместе с ним говорит и его время, и предшествующее. Вообще, «культурное паблисити» обязывает человека, получившего хорошее по меркам его времени образование и отличающегося отменной эрудицией, уместно цитировать и упоминать выдающиеся идеи своей и прошлой эпох, выражать предпочтения, симпатии и антипатии. Это и понятно: что-то мы любим; это нам близко, а другое вызовет у нас непонимание и неприятие; к третьему мы отнесемся с усмешкой, как к курьезу; четвертое не пробудит в нас никаких эмоций.

ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ, ЗАДАЧИ, МЕТОДЫ

Попробуем определить подобные профили: «близкое», «не принимаемое» и «нейтральное» в философских предпочтениях А.С. Пушкина. Заметим, что эта попытка является лишь обозначением подступа к необъятной теме, развиваемой отечественной пушкинианой.

В качестве объекта исследования выступает круг выявленных предшествующими исследователями высказываний, упоминаний и характеристик, содержащихся в пушкинских произведениях и касающихся общих мировоззренческих идей, принципов и смыслов, как имевших хождение среди современников поэта, так и усвоенных им самим. Предметом исследования является философская составляющая этого круга, а задачей — их ценностная дифференциация, выявление основных профилей пушкинских предпочтений.

Сформулированные подобным образом объект, предмет и задача исследования определяют и соответствующий арсенал методологических средств. Ими являются анализ и научная рефлексия. Эмпирический материал, полученный из работ специалистов разных направлений гуманитаристики по заявленной тематике, в свою очередь, структурируется: подвергается типизации и классифика-

ции по ценностному критерию явно выражаемого отношения поэта к тем или иным философским содержаниям.

ТРУДНОСТИ ТЕМЫ

Прежде чем приступить к анализу имеющегося материала, нужно остановиться на вопросах о возможности представления философского содержания в художественном, а также об особенностях проявления развитой рефлексивности гения как в художественном произведении, так и в философском. Особенности использования философских идей в литературных произведениях зависят, по-видимому, прежде всего от психоинтеллектуальных качеств их творцов.

Одни из них, «*наивные пииты*» — простые и цельные натуры, полностью включенные в этот мир (природный и социальный), «вечные дети», чье «я» растворено в его чувственной реальности и естественно пребывает в ней, так никогда и не обособляясь. Для них философские идеи — необходимая часть внешнего антуража, контекста. Смыслы этих идей каноничны (в соответствии с господствующими интерпретациями), а использование их иллюстративно, демонстративно и символично. Воображение и фантазия «наивного пиита», ведомые интуицией, выхватывают наиболее яркие и самоценные фрагменты, обретающие затем самостоятельную жизнь.

Других творцов можно назвать «*полнезависимыми*». Они — субъективисты, глубоко погруженные в себя, живущие интенсивной внутренней жизнью, поэты-метафизики, вынашивающие собственные самобытные идеи или внутренне-основательно осваивающие внешний идейный контекст. Так рождается «тяжеловесно-угрюмая философская рефлексия *Боратынского*» или «напряженная страстность метафизических умозрений *Тютчева*» [1]. Здесь философия переходит в иные, не-концептуальные формы существования, сковывая собой легкость чувственно-поэтического бытия.

Вероятно, лишь третьи, к коим следует отнести и А.С. Пушкина, являют собой наиболее совершенный в своей развитости и цельности тип «*наивного мудреца*», органично соединяющего в себе особенности первых двух типов. «Его познание объективного бытия, — отмечает С.Л. Франк, — никогда не стремится открыть основу реальности, “вещь в себе” позади явлений; оно всегда имманентно явлениям жизни, просто их воспроизводит, но именно поэтому, рисуя полновесным словом картину жизни, пронизывает ее соками духовной жизни и открывает конкретное существо явлений полнее и глубже всякого философа». Оно «в качестве истинной, совершенной поэзии, есть *откровение* бытия — сама

реальность, обретшая голос и повествующая о самой себе» [1]. Здесь сама философия органично живет в своем ином и не столько идентифицируется как «философия», сколько становится жизненной мудростью. Выявленные типы могут существовать и как звенья, этапы одного индивидуального творческого развития.

В чем же состоят особенности проявления развитой рефлексивности гения «наивного мудреца» в художественном освоении реальности?

А.В. Пустовит, автор монографии «Пушкин и западноевропейская философская традиция» (2015), полагает, что, согласно «пушкинскому эстетическому принципу», «поэзия, в отличие от философии, должна быть глуповата. Ум философа и ум поэта (может быть, одинаково мощные) проявляют себя различно» [2, с. 81]. Так же считал и Вяч. Иванов: «Не был он, несмотря на метафизическое мышление, и метафизиком: довольно с него было разума Красоты и разумения нравственного; его спекулятивный разум не искал переступить положенных ему пределов» (цит. по: [3, с. 34]).

Вероятнее всего, уважаемые исследователи подразумевали под «философией» и «метафизикой», скорее, профессионализм в строго-понятийном и систематическом изложении мыслей о сути мира и человеческой жизни. «Глуповатость» же поэзии, полагаем, относима именно к *форме*, но не к сути выражения содержания, его глубины, широты охвата и емкости. Форма здесь выступает как синоним простоты и яркости-метафоричности, содержание — как кумулятивный «снаряд» смыслов, взрывающийся в воображении читателя. Потому поэт может сказать несколькими фразами больше, нежели философ несколькими страницами выверенного и последовательно изложенного текста.

Пушкинская рефлексия манифестирует родовые особенности рефлексивности поэтической. Прежде всего речь идет о ключевом признаке рефлексии: критической отстраненности взыскательно художественного вкуса по отношению к себе же самому. Знаменитое пушкинское: «...ай да Пушкин, ай да сукин сын...» из письма 1825 г. к П.А. Вяземскому демонстрирует не столько «шутливое выражение радости от удачно выполненной работы» [4, с. 23], сколько выраженное в крепком словце пьянящее чувство силы, пронзительности и новизны своего текста, схваченное пушкинской рефлексией.

Рискнем предположить, что главное в «стандартной» художественной рефлексии, как и в философской, — подбор адекватных слов для точного выражения смыслов. И поэт, и философ в этом поиске «перебирают» наличный словарь, создавая свои языковые конструкции. В случае же с «гениальной» рефлексией художником интуитивно схватывается более широкий культурно-духовный контекст мышления. При удачном (редчайшем) попа-

дании рождаются художественные и философские откровения, «берущие за душу» любого представителя той общности, к которой принадлежит этот пиит или мудрец. Пушкинские поэтические строфы при всей их простоте обладают огромной внутренней, непостижимой силой ритма, напевности, структурного рисунка. Эта сила делает их столь близкими любому россиянину и столь загадочными в своей неслыханной популярности у носителей иных культур и языков.

К несомненным трудностям темы относится и невероятная сложность понимания «феноменологии пушкинского духа», набросок которой мы можем встретить у С.Л. Франка [1]. Он предлагал рассматривать духовный мир Пушкина как многослойный, складывающийся из отдельных пластов духовности, ведущих «от поверхности» духовной жизни вглубь. Добавим, что, по всей видимости, эти пласты не просто «нарастают» один над другим, но и взаимно трансформируют друг друга.

Поверхностный слой, фактически совпадающий со сферой физиологически определенной душевности (темперамента), С.Л. Франк обозначает термином «жизнерадостность». Это «вечно детский» дух Пушкина, слагающийся из двух противоборствующих начал: душевной гармоничности и бунтарства. Он сочетает в себе как ласковое приятие всего, готовность всем интересоваться и наслаждаться, так и анархическое умонстроение, потребность излить избыток жизненных сил в буйстве, в постоянном восстании против всего стесняющего жизнь.

Под этим слоем находится другой, ему противоположный, психологически выраженный в настроениях тоски, хандры, уныния и скуки. Он — основа пессимистической философии жизни пушкинских произведений (байронизма). В этом «слое пессимизма» буйство темперамента, избыток жизненных сил превращаются в демонизм, в культ анархического начала в бытии. Здесь, как полагает С.Л. Франк, впервые открывается сфера чистого духа в его отличии от эмпирии жизни и начало перехода в третий слой примиряющей, религиозной духовности. По всей видимости, речь идет о завершении возрастных трансформаций, когда ранний радикализм усмиряется и просветляется жизненным опытом.

Многие современники Пушкина, включая императора Николая I, признавали его выдающийся интеллект («умнейший человек России») [5]. Однако оценки его мыслительно-спекулятивных (не-литературных!) способностей, предполагающих сосредоточенную длительную работу ума, противоречивы. При чем принадлежат они не каким-то злопыхателям, каковых было, как известно, предостаточно, а доброжелателям, соратникам и близко знавшим его людям.

С одной стороны, Пушкин — «поэт-философ» (И.В. Киреевский), с другой — «поэт и ничего больше» (Н.В. Гоголь, цит. по: [2, с. 8]); «Пушкин — мыслитель! Можно ли было это ожидать?» (И.С. Тургенев, цит. по: [2, с. 7]). И уж совсем уничижительная характеристика была дана 17-летнему поэту Е.А. Энгельгардтом, директором Царскосельского лицея: «Его ум, не имея ни проницательности, ни глубины, совершенно поверхностный французский ум. Это еще самое лучшее, что можно сказать о Пушкине» [6, с. 108]. Спустя годы Д.С. Мережковский называл Пушкина «великим мыслителем, мудрецом» [2, с. 7]; С.Л. Франк, В.В. Розанов, Ю.М. Лотман в разные годы отзывались о поэте так же [2, с. 8].

Как философский материал представлен у А.С. Пушкина? Прямых высказываний поэта о философах и об их идеях не так уж много. Скорее, его отношение к тем или иным философским содержаниям — предмет нескончаемых реконструкций многочисленных исследователей пушкинского творчества, способных на создание самых причудливых построений из одной только поэтической фразы или оговорки в личной переписке [7]. Мы же будем говорить лишь о тех высказываниях поэта о философах, которые достаточно определены и «задокументированы».

В пушкиноведческих работах, посвященных отношениям поэта с такой серьезной «дамой», как философия, они обыкновенно отображаются в виде схемы «от французского скептицизма к классической немецкой философии», наиболее полно представленной в недавней книге А.В. Пустовита [2, с. 11]. Согласно ей философская эволюция поэта следует в фарватере общих ментальных течений российского общества, в котором вторая половина XVIII в. проходила под влиянием французской литературы и общественной мысли, а с первых десятилетий XIX в. нарастало воздействие немецкой литературы и философии [8]. И если французское влияние на Пушкина бесспорно (об этом мы поговорим чуть позже), то подобного нельзя сказать о немецкой классической философии. Приняв во внимание наличие явственно проговариваемых в пушкинских текстах характеристик, можно убедиться, что связи с ней практически отсутствуют.

При знакомстве со многими работами, ставящими себе целью непременно связать творчество поэта с немецкими философами, убеждаешься, что прямо относящийся к делу материал минимален. В отношении возможного совпадения главных смыслов и принципов немецких философов с внутренними интенциями и смыслами пушкинских творений в основном задействуется творчески-спекулятивная фантазия в духе предположений. Главный их посыл, впрочем, вполне правдоподобен: люди, жи-

вущие в одну историческую эпоху, поневоле начинают сходно мыслить, ставить и решать проблемы соответственно общим (популярным) ментальным алгоритмам, приобретающим значение парадигмы. Возможно, это даже верно. Но не по отношению к А.С. Пушкину.

ОСОБЕННОСТИ ФИЛОСОФСКИХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ МОЛОДОГО ПУШКИНА

Пушкин давно стал «нашим всем». Более того, образ его «лакировался» настолько сильно [9], что любое слово, сказанное не в превосходно-хвалительном ключе, не говоря уже о критике, воспринималось (особенно литературоведами и филологами) настороженно и с почти родственной обидой. Это вполне понятно и объяснимо, учитывая почти демиургическую роль А.С. Пушкина для современного русского языка и литературы. Однако не будем забывать, что и величайшие люди все же остаются людьми, в которых много «человеческого, слишком человеческого», т. е. среднего, типичного и банального. Изживание этого содержания и составляет суть процесса трансформации неповторимой креативной личности.

«Младость», юношество — возраст, как известно, наиболее прекрасный в отношении полноты и свежести чувств, уверенности в себе, буйства сил; настоящий приют радости, надежды и предвкушения счастья, которое, впрочем, так никогда и не наступает. Обратной стороной этого цветения непосредственности и своего рода платой за саму возможность подобного ювильного состояния духа является ментальная несамостоятельность и эмоциональная склонность к радикальным идеям и чувствам. Может быть, это — поколенческая манифестация вечной двойственности молодежи: вовлеченности в исходнородительский контекст при одновременном желании конфронтации и разрыва с ним. Подобная двойственность порождает, с одной стороны, «полезависимость» как полную включенность в уже наличествующие ментальные формации и отождествление себя с ними, а с другой — радикализм, ибо молодежь тяготеет к новым дискурсам, противостоящим традиционным, свойственным предшествующим поколениям.

Эта двойственность была присуща и молодому Пушкину, образуя духовно-ментальный слой «вечно детского». Пушкинский мировоззренческий принцип того времени — «*в просвещении встать с веком наравне*». Кумиры поколения стали авто-

ритетами и для него самого, причем эмоциональную верность им поэт сохранял до конца своей недолгой жизни: можно смело отнести к категории «близких» Пушкину французских философов Вольтера и Руссо, а также Эпикура, определившие взгляды самих французов.

Мирочувствование юного Пушкина пронизано мотивами, которые могут быть квалифицированы как гедонистические [10], хотя вряд ли их можно прямо возвести к самому Эпикуру, скорее — к некоторым радикалам из школы киренаиков, ученикам Аристиппа. Чувственные наслаждения здесь самоценны и не умеряемы разумением, что столь свойственно именно молодым людям, еще не изведавшим страданий и болезней тела. Однако и их удовольствие уже не совсем прозрачно и светло: в разгар веселья, как облачко, набегает непрошенная мысль о скоротечности всего и вся. И все же сознание неминуемого еще очень фрагментарно и пока лишь добавляет меланхоличность в качестве прямой приправы к удовольствиям. Во многих лицейских стихах Пушкина, посвященных вину и любви, мы часто можем встретить эту «погребальную веселость», когда гедонистическая экспозиция завершается явлением смерти.

Понятно, что подобное эпикурейско-философское отношение к смерти, в котором отсутствует представление о бессмертии души, далеко от христианства, к которому впоследствии приближается поэт. Однако даже после существенного пересмотра им собственных метафизических пристрастий в сторону христианизации эмоциональные отзвуки эпикурейства были слышны и в поздних его произведениях. Так, в отрывке 1835 г. «Мы проводили вечер на даче...» находим рассуждение: «Разве жизнь уж такое сокровище, что ее ценою жаль и счастья купить?.. Что жизнь, если она отравлена унынием, пустыми желаниями! И что в ней, когда наслаждения ее истощены?» А знаменитый, совершенно эпикурейский (смерть среди наслаждений), сюжет о любовниках Клеопатры, заплативших жизнью за ночь любви?

Кумиром номер один среди философов у А.С. Пушкина долгое время был Вольтер — «певец любви, фернейский старичок», «султан французского Парнаса» (неоконченная поэма «Монах», 1815), «циник поседлый, / Умов и моды вождь, пронырливый и смелый» («К вельможе», 1830), «фернейский злой крикун», «поэт в поэтах первый», «седой шалун» («Городок», 1815) [11]. Вовлеченность в произведения Вольтера приводила к отождествлению поэта с их автором: современники даже называли его «молодым господином Аруэ». Несколько менее влиятелен для него Руссо, но его функция — быть «апостолом наших прав», основные принципы которого сводимы к нескольким постулатам: Бога нет, мир материален, природа диалектична, разум всемогущ,

добро и зло относительны, смысл жизни — в полноте наслаждений и борьбе за свободу [12]. Ну чем не новое (радикальное) вероисповедание? В итоге носитель этих взглядов — холодный скептик и вольтерьянец, почти атеист («Гавриилиада»).

Но Пушкин не был бы Пушкиным, если бы остался во «французском формате» мышления. Он, постепенно преодолевая и влияние вольтеровского поэтического стиля, и руссоистские грезы о первоначальной добродетельности человека, в итоге размышлений над судьбой кумира приходит к важным экзистенциально-философским выводам. Вольтер, полагает он, так и не сумел сохранить собственное достоинство потому, что хотел славы и дружбы с сильными мира сего. Каждый имеет свои слабости, но ему, чтобы не радовать посредственностей, надлежало помнить о своем истинном предназначении — ученом кабинете. Следует культивировать независимость и самоуважение, лишь они одни могут возвысить человека над мелочами жизни и бурями судьбы.

ВЗРОСЛЕНИЕ: СМЕНА ПРИОРИТЕТОВ

Когда происходит у Пушкина радикальная переоценка ценностей? Этот вопрос находится в компетенции профессионалов-пушкиноведов [13], мы можем лишь строить догадки, пользуясь «проекциями» из общечеловеческого опыта и психологии, и определить это время возрастным интервалом от конца третьего жизненного десятилетия до середины четвертого, «возрастом Христа и Будды», психологическим «кризисом среднего возраста». Новое, взрослое, рефлексивное отношение к жизни, к себе и своему творчеству рождается, крепнет и развивается в нарастании отстраненности человека от прежней контекстуальности, дистанцировании от прежних кумиров, чувстве стыда за прежние восторги и беспочвенные упования; в рациональной осторожности к новомодным интеллектуальным веяниям.

Настоящая жизненная диалектика мировоззренческого возмужания состоит в радикальной смене вех, когда «близкое» становится «не принимаемым». А.С. Пушкин в 35 лет уже совершенно развенчивает своих философских кумиров, утверждая, что французская философия XVIII в. как таковая несовместима с поэзией: ее атеистичность — смерть для религии, «вечного источника поэзии у всех народов», а любимое орудие — холодная ирония, «насмешка бешеная и площадная». В статье «Александр Радищев» (1836) он называет философию Гельвеция «пошлой и бесплодной», а самого Гельвеция — «холодным и сухим», с сокрушением видя причину в уже описанной поколенческой слабости молодежи.

Становление развитой рефлексивности предполагает не только ревизию своих прежних увлечений, но и формирование ровного, взвешенного — «нейтрального» отношения к своему жизненному и мировоззренческому контексту. Новый пушкинский мировоззренческий принцип отношения к своему ментальному окружению уже иной, чем в юности: «мы не принадлежим к числу подобострастных поклонников нашего века».

В 1820-х гг. происходит, как известно, «немецкий поворот» в предпочтениях русской интеллектуальной публики, когда, по выражению В.Ф. Одоевского, философия «французских говорунов», «Вольтеров и Гельвециев» сменяется «истинною, небесною философиею» [14, с. 163; 15, с. 94].

Отношение А.С. Пушкина к немецкой классической философии — предмет постоянных исследований и дискуссий. Есть возобновляемая тенденция как бы дополнительно «европеизовать» творчество А.С. Пушкина, привнося в него некое сакрально-метафизическое измерение и донельзя сближая вершину отечественной поэзии с вершинами европейской философии того времени: Пушкина и Гегеля [16], Пушкина и Канта [17]. Самое интересное, что ни цитат из их трудов, ни размышлений об этих крайне модных в то время философах у Пушкина, за небольшим исключением, нет. Это удивительно, поскольку немецко-философские страсти были буквально накалены. Шеллингианство и гегельянство становились идейной основой кружков молодых интеллектуалов того времени, а затем — и концептуальным стержнем появляющихся течений славянофильства и западничества.

А.С. Пушкин же подчеркнуто отстранялся от всех этих разговоров и страстей, оставив, похоже, лишь два взаимоисключающих мнения на сей счет. Впрочем, их разделяет почти десятилетие, и вполне возможно, что поэт все же имел возможность убедиться в достоинствах новых «интеллектуальных технологий», предлагаемых немецкими мыслителями. В 1827 г. в письме А.А. Дельвигу, отвечая на его упрек в тайном пристрастии к немцам, он пишет: «Ты пеняешь мне за Московский вестник и за немецкую метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее» [17]. Вместе с тем он, похоже, все-таки симпатизирует идеям московских «любомудров», чувствуя в них живое, творческое начало. Так, в том же письме вслед за приведенными словами о презрении к метафизике следует лаконичная, истинно пушкинская оговорка: «Да что поделаешь! Собрались ребята теплые, упрямые — поп свое, а черт свое».

В 1836 г., он уже констатирует благотворность влияния немецких философских идей — и на молодежь, и (через нее) на остальных соотечественников. При этом А.С. Пушкин так и не высказался ясно ни о Канте, ни о Шеллинге, ни о Гегеле, — кумирах уже не своего, а следующего поколения.

РАЗВИТАЯ РЕФЛЕКСИЯ ГЕНИЯ КАК ИТОГ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ ПУШКИНА

Итак, какова логика мировоззренческой эволюции поэта и роль в ней философии?

Первое. Ее нельзя свести к схеме движения от французского скептицизма к классической немецкой философии: если в отношении исходного пункта (либеральных и гедонистических идей французов) еще можно согласиться, то подобного нельзя сказать касательно немецких философских веяний. Признавая уместность метода сопряжения философских идей и внутренних смыслов художественных произведений, уточним, что возможно наличие (в культуре ли, в социальном бессознательном ли) более фундаментального, общего источника и для философии, и для литературы. Это своего рода порядок человеческого присутствия в мире. Соответственно, «в каждой культуре между использованием того, что можно было бы назвать упорядочивающими кодами и размышлениями о порядке, располагается чистая практика порядка и его способов бытия» [18, с. 34]. Можно сказать, что поэтический и философский гений самодостаточны, это не сообщающиеся сосуды, а скорее — разные великие духовные вибрации, возможно, исходящие из одного источника.

Второе. Логика мировоззренческой эволюции поэта лишь на первый взгляд укладывается в традиционные культурологические и психологические рамки: от «полезависимости» — к «полenezависимости», от юношеского возрастного радикализма — к консерватизму зрелости (ср. с высказыванием Б. Дизраэли: «У того, кто в шестнадцать лет не был либералом, нет сердца; у того, кто не стал консерватором к шестидесяти, нет головы»). Многое (и подчеркнутая дистанцированность от философии как таковой, и принцип «простоты» выражения смыслов, и самостоятельные серьезные политические и исторические исследования) говорит о том, что А.С. Пушкин переживал характерный для гения «трансцендирующий» скачок/прорыв сквозь и через «только-лишь» возрастные закономерности развития и преодоление «полезависимости/независимости» к феномену «наивного мудреца — ведателя жизни» [1].

Третье. Именно развитая рефлексия и рефлексивность художника-гения позволяла А.С. Пушкину интуитивно охватить культурно-духовный контекст мышлечувствования огромного масштаба: душевный ритм, внутренние смысловые «такты» речи-мышления поэта вступали в тонкий резонанс с речевым и мыслительным планом освоения окружающего родной культурой, народом. Веро-

ятно, потаенная сила пушкинской рефлексии заключается в способности погрузиться в глубины языковой и смысловой архитектоники культуры, уловить прекрасные образцы «совершенных идей» и выразить их поэтически даже не в самих словах, а в рисунке «нанизывания» друг на друга, ритмике их звучания.

Список источников

1. Франк С. О задачах познания Пушкина // Русское мировоззрение : [сборник] / [Вступ. ст. А.А. Ермичева]. Санкт-Петербург : Наука, 1996. 738 с.
2. Пустовит А.В. Пушкин и западноевропейская философская традиция. Киев : Изд. дом «Персонал», 2015. 408 с.
3. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. 199 с.
4. Крылатые слова: Энциклопедия / [авт.-сост. В. Серов]. Москва : Локид-Пресс, 2003. 831с.
5. Агальцев А.М. Реальная метафизика А.С. Пушкина — сущностное основание формирования тернарной культуры России // Вестник Омского университета. 2015. № 4 (78). С. 79–84.
6. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826 / Сост. М.А. Цявловский. Ленинград : Наука: Ленингр. отд-ние, 1991. 785 с.
7. Давыдов А.П. А.С. Пушкин. Странник («Однажды странствуя среди долины дикой...») и комментарий к нему Ф.М. Достоевского // Культура и искусство. 2014. № 2 (20). С. 197–205. DOI: 10.7256/2222-1956.2014.2.12296.
8. Сыров В.Н. Введение в философию истории: своеобразие исторической мысли. Москва : Водолей Publishers, 2006. 248 с.
9. Гобозов И.А. Пушкин — универсальный гений [Электронный ресурс] // Философия и общество. 2012. № 3 (67). С. 5–20. URL: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/145243/> (дата обращения: 07.06.2017).
10. Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина [Электронный ресурс] // Ruthenia : сайт / Объединенное гуманитарное издательство. Кафедра русской литературы Тартуского университета. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/527776.html> (дата обращения: 07.06.2017).
11. Луков В.А. Пушкин: русская «всемирность» // Знание. Понимание. Умение. 2007. № 2. С. 58–73.
12. Баженов А. Схождение во ад как творческая задача Пушкина (К вопросу о Гавриилиаде) // Наш современник. 2002. № 1. С. 55–57.
13. Пустовит А.В. Философ Пушкин. Наследие поэта и западноевропейская философская традиция [Электронный ресурс] // Пушкинская комиссия ИМЛИ РАН : сайт. URL: <http://pushkinopen.ru/texts/view/41> (дата обращения: 06.06.2017).
14. Одоевский В.Ф. Мнемозина: собрание сочинений в стихах и прозе / издаваемая Кн. В. Одоевским и В. Кюхельбекером. Ч. 4. Москва : Тип. Императорского Московского театра, 1825.
15. Песков А.М. У истоков русского философствования: шеллингианские таинства любомудров // Вопросы философии. 1994. № 5. С. 89–100.
16. Нешитов П.Ю. Формула русской философии: Гегель плюс Пушкин: доклад 23 дек. 2011 г. на историко-методологическом семинаре «Русская мысль» в РХГА [Электронный ресурс] // Георг Вильгельм Фридрих Гегель / Hegel.ru: сайт. URL: <http://www.hegel.ru/neshitov.html> (дата обращения: 07.06.2017).
17. Белый А.А. Кантовская цитата в пушкинском тексте // Вопросы литературы. 2004. № 3. С. 59–80.
18. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А-сэд : АОЗТ «Талисман», 1994. 406 с.

Pushkin as a “Connoisseur of Life”: The Main Profiles in the Amalgam of Pushkin's Philosophical Preferences

Vladimir I. Krasikov

Russian Institute of Theatre Arts, 6, Malyi Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russia
E-mail: KrasVladIv@gmail.com

Abstract. The article studies the outlined by previous researchers range of statements and characteristics from A.S. Pushkin's works, which relate to the worldview ideas, principles and meanings taking place in Pushkin's period. The subject of the study is their philosophical component.

The author carries out a value differentiation of A.S. Pushkin's philosophical preferences in the context of the worldview interests of his era, and defines their main profiles as “familiar”, “unacceptable” and “neutral”. The article uses analysis and scientific reflection as methodological tools, and for its empirical material, it takes works of the specialists in different areas of the Humanities, devoted to this topic. The provided analytical and reflexive material is structured by means of typification and classification, which allows the author to investigate the logic of the worldview and ideological evolution of the poet and the role of philosophy in it, and to offer his own interpretation of this. The author also contributes to the development of this topic with the argumentation of the hypothesis of originality of the artistic reflection and reflexivity (in comparison with the philosophical reflection and reflexivity).

Key words: Pushkin’s philosophical preferences, worldview evolution of the poet, reflection, originality of the artistic reflexivity, Epicureanism, French skepticism, Voltaire, Rousseau, classical German philosophy, Kant, Schelling.

Citation: Krasikov V.I. Pushkin as a “Connoisseur of Life”: The Main Profiles in the Amalgam of Pushkin’s Philosophical Preferences, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 206–213. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-206-213.

References

1. Frank S. On the Tasks of Pushkin Comprehension, *Russkoe mirovozzrenie* [Russian Worldview]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, 738 p. (in Russ.).
2. Pustovit A.V. *Pushkin i zapadnoevropeiskaya filosofskaya traditsiya* [Pushkin and the Western European Philosophical Tradition]. Kiev, “Personal” Publ., 2015, 408 p.
3. Kibalnik S.A. *Khudozhestvennaya filosofiya Pushkina* [Pushkin’s Artistic Philosophy]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, 199 p.
4. *Krylatye slova: Entsiklopediya* [Winged Words: Encyclopedia]. Moscow, Lokid-Press Publ., 2003, 831 p.
5. Agaltsev A.M. Pushkin’s Real Metaphysics as the Essential Base of the Formation of a Ternary Culture of Russia, *Vestnik Omskogo universiteta* [Herald of Omsk University], 2015, no. 4 (78), pp. 79–84 (in Russ.).
6. Tsyavlovsky M.A. (ed.) *Letopis’ zhizni i tvorchestva A.S. Pushkina. 1799–1826* [The Chronicle of A.S. Pushkin’s Life and Work. 1799–1826]. Leningrad, Nauka Publ., 1991, 785 p.
7. Davydov A.P. A.S. Pushkin. Strannik (“Odnazhdy stranstvuya sredi doliny dikoi...”) i kommentarii k nemu F.M. Dostoevskogo [A.S. Pushkin. The “Pilgrim” and a Commentary to It by F.M. Dostoevsky], *Kul’tura i iskusstvo* [Culture and Art], 2014, no. 2 (20), pp. 197–205 (in Russ.). DOI: 10.7256/2222–1956.2014.2.12296.
8. Syrov V.N. *Vvedenie v filosofiyyu istorii: svoeobrazie istoricheskoi mysli* [Introduction to the Philosophy of History: The Peculiarity of Historical Thought]. Moscow, Vodolei Publishers, 2006, 248 p.
9. Gobozov I.A. Pushkin – The Universal Genius, *Philosophy and Society*, 2012, no. 3 (67), pp. 5–20. Available at: <http://www.socionauki.ru/journal/articles/145243/> (accessed 07.06.2017) (in Russ.).
10. Yakubovich D.P. Antiquity in the Works of Pushkin, *Ruthenia: website*. Available at: <http://www.ruthenia.ru/document/527776.html> (accessed 07.06.2017) (in Russ.).
11. Lukov V.A. Pushkin: Russian “Universalness”, *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2007, no. 2, pp. 58–73 (in Russ.).
12. Bazhenov A. Coming to Hell as a Creative Task of Pushkin (On Gavriiliada), *Nash sovremennik* [Our Contemporary], 2002, no. 1, pp. 55–57 (in Russ.).
13. Pustovit A.V. Philosopher Pushkin. The Poet’s Legacy and the Western European Philosophical Tradition, *Pushkinskaya komissiya IMLI RAN: sait* [Pushkin Commission of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences: website]. Available at: <http://pushkinopen.ru/texts/view/41> (accessed 06.06.2017) (in Russ.).
14. Odoevsky V.F. *Mnemozina: sobranie sochinenii v stikhakh i proze* [Mnemozina: Collected Works in Verse and Prose], part 4. Moscow, Imperatorskogo Moskovskogo Teatra Publ., 1825.
15. Peskov A.M. At the Origins of Russian Philosophy, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1994, no. 5, pp. 89–100 (in Russ.).
16. Neshitov P.Yu. The Formula of Russian Philosophy: Hegel plus Pushkin: The Report of December 23, 2011, at the Historical-Methodological Seminar “Russian Thought” in the Russian Christian Humanities Academy, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*. Available at: <http://www.hegel.ru/neshitov.html> (accessed 07.06.2017) (in Russ.).
17. Belyi A.A. Kant’s Quote in Pushkin’s Text, *Voprosy literatury* [Russian Studies in Literature], 2004, no. 3, pp. 59–80 (in Russ.).
18. Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. St. Petersburg, A-cad Publ., AOZT “Talisman” Publ., 1994, 406 p. (in Russ.).

В.Ф. КАПИЦА

ПОРТРЕТ ГЕРМАННА В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» А.С. ПУШКИНА В ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ХУДОЖНИКОМ

Вера Федоровна Капица,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького,
отдел рукописей,
научный сотрудник
Поварская ул., д. 25а, Москва, 121069, Россия

E-mail: kapicavera@mail.ru

Реферат. В среде русской эмиграции 1920–1930-х гг. образовалось особое сообщество представителей художественного мира, поддерживающих тенденцию сохранения отечественной культуры и вместе с тем стремившихся вписать ее в мировой контекст, учитывая творческие поиски, которые велись в то время. Один из таких представителей эмиграции — живописец, график, сценограф В.И. Шухаев (1887–1973). Именно во Франции развернулась его деятельность как автора книг художника, воспринимаемых в качестве особого произведения искусства, в котором значимы все элементы книги. Две значительные работы В.И. Шухаева в области книжной графики связаны с именем А.С. Пушкина: иллюстрации и оформление к повести «Пиковая дама» и трагедии «Борис Годунов».

В качестве материала для исследования в настоящей статье использовано французское издание 1923 г. «Пиковой дамы» А.С. Пушкина. Этот выбор обусловлен тем, что В.И. Шухаевым не только выполнены иллюстрации, но также представлено своеобразное видение произведения, он самобытно проясняет и конкретизирует отдельные особенности сюжетного построения повести свойственным ему художественным языком.

Предмет конкретного изучения — своеобразие видения В.И. Шухаевым главного персонажа произведения — Германа, особенности его портретной характеристики и приемы ее организации. Последовательное прочтение произведения, несомненно, отразилось в иллюстративном пространстве повести. Художник практически создает свой вариант видения текста, акцентируя внимание на драматической составляющей произведения. Он использует визуальность изображения А.С. Пушкина, чтобы вывести свою читательскую концепцию прочтения «Пиковой дамы». Показаны основные приемы работы художника, проявившего себя продолжателем традиций и новатором.

Как иллюстратор В.И. Шухаев не только выдержал конкуренцию с французскими художниками, но и внес собственные находки: предложил принцип монтажа в графике, разработал новую методику рисунков тушью, создал единый художественный комплекс книги от обложки до последней концовки. В.И. Шухаев доказал, что оформление, полностью адекватное авторскому замыслу, возможно лишь при условии, что художник создает все части образа книги, подчиняя их единой творческой концепции.

Ключевые слова: русская эмиграция, книга художника, А.С. Пушкин, В.И. Шухаев, герой, визуальная репрезентация.

Для цитирования: Капица В.Ф. Портрет Германа в «Пиковой даме» А.С. Пушкина в визуальной репрезентации художником // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 214–221. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-214-221.

Культура русской эмиграции 1920–1930-х гг. представляла собой уникальное явление. Образовалось особое сообщество, в котором можно было увидеть практически всех представителей художественного мира: писателей, живописцев, артистов. Стремясь сберечь свою самобытность, эмиграция хотела сохранить национальную специфику, познакомить европейскую общественность с практически не известным ей искусством. Особую роль в процессе репрезентации сыграли художники русской эмиграции, поддерживающие тенденцию сохранения отечественной культуры и вместе с тем стремившиеся вписать ее в мировой контекст, учитывая творческие поиски, которые велись в то время.

КНИГА ХУДОЖНИКА

Одним из таких представителей эмиграции оказался В.И. Шухаев (1887–1973) — живописец, график, сценограф, чья деятельность как автора книг художника развернулась именно во Франции. В настоящее время отсутствуют специальные работы, посвященные этой стороне его деятельности, хотя искусствоведческий и исторический анализ книг В.И. Шухаева содержится в публикациях И.Г. Мямлина [1], Н.А. Эйзабравши [2], М.В. Сеславинского [3].

Книга художника воспринимается нами как особое произведение искусства, в котором значимы все элементы книги¹. Художник предстает не просто иллюстратором, а соавтором, проясняющим и дополняющим отдельными компонентами книги (страничными иллюстрациями, фронтисписом, виньетками) замысел автора произведения. В нашем случае книга художника выступает в качестве своеобразного информационного сообщения, адресованного иностранному читателю. В России были хорошо известны книжные опыты русских футуристов 1910–1920-х гг., прежде всего В. Каменского, они коррелировали с традицией французской *livre d'artiste*, также возникшей в начале XX века.

Творческие намерения русских художников поддерживались издательской деятельностью Ж. Шифрина, который привлек к работе над книжной иллюстрацией ведущие фигуры своего времени, организовав издательство «Плеяда». М. Сеславин-

ский отмечает: «По приблизительным подсчетам около 150 творцов стали работать в области книжной графики, обеспечив взлет как тиражей, так и наименований французской иллюстрированной книги. Некоторые имена наших соотечественников у всех на слуху (Ю. Анненков, И. Билибин, А. Бенуа, Н. Гончарова, Б. Григорьев, Б. Зворыкин, М. Ларионов, К. Сомов, М. Шагал, В. Шухаев, А. Яковлев)» [3]. Некоторые авторы выполняли свои работы именно для издательства «Плеяда», среди них оказался и В.И. Шухаев [5].

Две значительные работы В.И. Шухаева в области книжной графики связаны с именем А.С. Пушкина. Это иллюстрации и оформление к повести «Пиковая дама» (1923) [6] и трагедии «Борис Годунов» (1925) [7]. Особенно интересна серия иллюстраций к повести «Пиковая дама», которая открывает ряд изданий произведений русских классиков, оформленных Шухаевым.

«ПИКОВАЯ ДАМА» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В.И. ШУХАЕВА

В качестве материала для исследования в настоящей статье нами привлечено французское издание «Пиковой дамы» А.С. Пушкина [6]. Этот выбор обусловлен тем, что В.И. Шухаевым не только выполнены иллюстрации к изданию, но также представлено своеобразное видение произведения, он самобытно проясняет и конкретизирует отдельные особенности сюжетного построения повести свойственным ему художественным языком. Речь идет о визуальной (зрительной) репрезентации текста, которая в последнее время стала объектом исследовательской рефлексии [8].

Комплексный подход к произведению искусства свойственен культуре эпохи модернизма. Хотя Шухаев справедливо считал себя реалистом, все же в его творчестве отразилась тенденция функционирования различных синтетических форм, использование элементов разных стилевых систем. Д.С. Лихачёв подчеркивал необходимость целостного исследования художественного сознания эпохи [9], в тесной взаимосвязи литературы, живописи, музыки, архитектуры, декоративно-прикладного искусства, национального и интернационального, как это было в эпоху модернизма, когда как раз и начинало развиваться творчество Шухаева.

Подобная тенденция изучения текста сложилась в последнее время. Методика предусматривает не только исследование всех составляющих произведения с художественных позиций, анализа основных приемов, способствующих его восприятию как единого целого, но и изучение всего памятника, в том

¹ Приведем одну из точек зрения, согласно которой подерживается особость данной формы: «Книга художника — это своеобразный творческий метод, в котором автор использует книжную форму в качестве основополагающего инструмента для самовыражения. Автор здесь — творец, мастер особого вида искусства в отличие от писателя, он создает книгу как целостный организм, в котором текст лишь одна из составляющих комплексного художественного высказывания» [4, с. 118].

числе и с графической точки зрения, оформления обложки, специфики введения текстовых иллюстраций. Нами также учитывается мнение В. Кандинского, который ввел понятие «текст художника», значимого как со стороны словесной составляющей, так и визуального выражения, когда читателю предоставляется возможность «следить за жизнью особого мира, видеть его глазами, осязать его, слышать аромат и его неподражаемо тонкую и значительную речь» [5]. Таким образом художник становится своеобразным соавтором словесного текста.

Именно такую возможность и предоставляет анализируемое нами произведение. Предмет конкретного изучения в настоящей статье — своеобразие видения В.И. Шухаевым главного персонажа произведения — Германа, особенности его портретной характеристики и приемы ее организации. Хотя на обложке выведено имя другого героя — графини, именно с ним связана сюжетная основа произведения, которая и интересовала художника. Своеобразная интрига задается в текстовой иллюстрации, на которой изображены игроки разного пола, размещенная в центре рисунка дама задает тональность иллюстрации. «В то время дамы играли в фараон», — сообщает Пушкин. Известно, что сам поэт часто устраивал своеобразные сценки на полях своих рукописей, выставляя на них действующих лиц.

Похожее графическое решение находим у Шухаева. Подчеркивая театральность представления действующих лиц, он заставляет звучать в каждой страничной иллюстрации главным образом какой-то один цвет. В первой сценке-иллюстрации выбран красный, в рисунке ко второй главе художником использован зеленый и лишь отчасти привлечен красный, в рисунках к главе третьей — белый, темные тона доминируют в четвертой и пятой главах, зеленый «возвращается» в шестой.

Проясняя свой замысел, Шухаев впоследствии говорил, что «намеренная лаконичность цвета соответствует строгому реалистическому стилю Пушкина» [10]. Поэтому он в основном использует контрастные цвета — белый и черный (вариантом является коричневый), тем самым подчеркивая драматизм коллизии. Вещественные и интерьерные детали (перья в прическах дам, канделябры на стенах) свидетельствуют о времени действия, вписываясь в повествовательное поле.

Следующая иллюстрация в виде заставки зеркально повторяет текстовую иллюстрацию, на ней изображены игроки мужского пола. В соответствии с повествовательной нарративой выведено несколько центральных фигур («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»). Акцентировка вновь проводится традиционным для Шухаева способом, с помощью зеленого цвета.

На первых страницах повести во время вечеринки происходит представление героя, молодого инженера Германа. На иллюстрации изображены собравшиеся, кто из них Герман — неясно, но об этом можно догадаться по черному костюму «молодого инженера». Он контрастирует с сидящими напротив персонажами, выведенными соответственно более яркими цветами (белым и бордовым). Таким образом обозначаются будущие дей-

ствующие лица. Один из них, Томский, имеет особое значение в судьбе Германа, упоминание о нем начинается повесть («Не могу постигнуть, — продолжал Томский, — каким образом бабушка моя не понтирует!») и завершает повесть («Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине»), косвенно ведущего сюжетную линию героя, поддерживающую кольцевую композицию.

Изображение персонажей условно и больше напоминает постановочную театральную картину, необходимую для создания уже реальной сцены, с четко продуманным расположением персонажей. Они обрисованы в единой тональности, что позволяет говорить о масочности изображения. Художник своеобразно вводит мотив игры, становящийся доминантным для мотивики повести: «Игра занимает меня сильно, — сказал Герман, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Принцип троекратного повтора, позволяющий обозначить сходное изображение игроков, также использован в текстовой иллюстрации, предваряющей шестую главу. Теперь Герман стоит в полный рост перед пожилым господином, выведенным А.С. Пушкиным под именем Чекалинского: «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности; голова покрыта была серебряной сединою; полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою».

Отсутствие персонификации в данной сцене позволяет автору вновь сосредоточиться на деталях,



В.И. Шухаев. Автопортрет. 1945

в центре оказывается зеленое сукно ломберного стола. В свете лампы видны только светлые лица, костюмы сливаются в единое черное пятно. Только две фигуры нарисованы детально — Чекалинский с застывшей улыбкой и стоящий спиной к нему Германн, одетый в темный мундир (предмет одежды выполняет атрибутивную функцию).

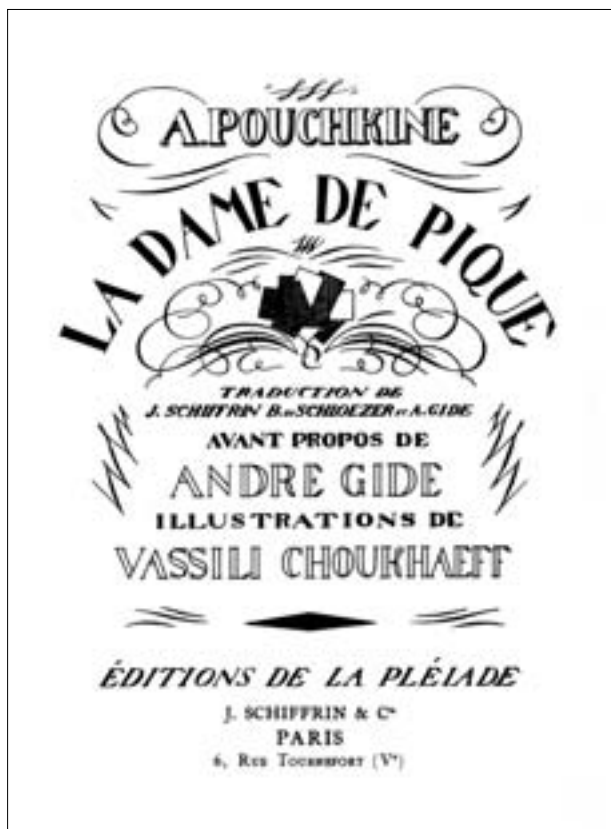
Гротескно-лаконичные изображения игроков позволяют говорить о том, что действующие лица снова обрисованы как маски и кажутся похожими друг на друга. Германн упирается в стол, тем самым делается акцент на руки, которым Шухаев придавал особенное значение в своих портретах. В данном случае важна и косвенная отсылка к повести: «Позвольте поставить карту, — сказал Германн, протягивая руку из-за толстого господина, тут же понтировавшего». Перечень действий вводит в ситуацию.

Изображение героя, своеобразный показ в составе других действующих лиц, соответствует опосредованной характеристике, данной Пушкиным Германну в лице Томского: «Германн немец: он расчетлив, вот и все!» Шухаев использует принцип скрытого портретного описания, поэтому и не показывает лицо героя в знаковой сцене.

В завершающей главу заставке также указывает на одежду героя, что превращает его в типичного представителя своего времени и среды. Своеобразным дополнением сказанному служит и концовка первой главы в виде трех фигур, одетых в соответствии с действием произведения. Длинные плащи, фуражки, цилиндры станут атрибутивными деталями, выход Германна от графини фиксируется в заставке в виде силуэта в одежде военного покроя. Подобная знаковость изображения характерна для Пушкина, стремящегося к выведению конкретных деталей. Постоянно поднятый воротник на иллюстрациях Шухаева превращается в атрибутивный признак.

Развитие характера происходит в повести постепенно. Вначале А.С. Пушкин говорит о «молодом инженере» и указывает на отдельные детали его внешности, состояние («быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались»), одежду (бобровый воротник, шляпа).

Похожую характеристику встречаем и в рисунке художника, стремящегося к детализации повествования. Доминирующая черная шляпа на белой стене позади героя подчеркивает его несколько демоническую внешность. Впечатление усиливается черным цветом одежды со стоячим воротником. Шухаев создает обобщенный вид одежды, свойственной человеку его профессии, выводя однобортный приталенный сюртук (китель или пиджак) черного цвета, обшитые красной материей обшлага, стоячий воротник. Обязательным атрибутом являются эполеты, они присутствуют на всех явных портретах Германна.



Титульный лист издания [6]

Некоторое расхождение в обрисовке головного убора Германна (похожего на кивер и подобие двуголки) позволяет сделать вывод, что речь идет о стремлении художника передать, как отмечает С.А. Мартыанова, намерение А.С. Пушкина отразить начавшееся «значимое для персонажной сферы русской литературы XIX века движение от типа к индивидуальности и личности» [8].

Поскольку А.С. Пушкин не акцентирует внимание на одежде Германна, В.И. Шухаев допускает вольность трактовки. Некоторая условность обусловливается также тем, что каждый новый император желал внести новшества в военный костюм, не говоря о том, что всякое военное подразделение стремилось выделиться отдельными атрибутами. Для нас является значимым вписанность портрета Германна в текстовые иллюстрации.

Отметим сцену, изображающую Германна на улице Петербурга. Художник тщательно воссоздает городской пейзаж (зимнюю улицу, Смольный собор, фасад дома графини). Вписанность героя в конкретный ландшафт и особая перспектива изображения зданий на заднем плане в соразмерности с фигурами героев восходит к традиции изображения на итальянском пейзаже, служившем для Шухаева своеобразным эталоном при создании перспективы. В то же время наблюдаем и атрибутику



В.И. Шухаев. Германн на улице Петербурга

«петербургского текста», одним из ключевых символов которого становится шпиль. Действие повести происходит зимой. А.С. Пушкин в данном случае лаконичен: «Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились ту-скло; улицы были пусты».

В словесном решении Шухаева важно подчеркнуть другое: симметрично расположенные с обеих сторон заставки опорные сооружения — колонна и шлагбаум. Они становятся символами города и обозначением границы, отделяющей разные миры героев. Природное время действия подчеркивается белым цветом.

Нарочито спокойный ритм заставочной иллюстрации второй главы резко контрастирует с заставкой третьей главы, изображающей встречу главных героев возле дома графини. Теперь в качестве фона использован оттенок коричневого цвета, рыжеватого-коричневый. Пушкин сообщает: «В то самое время, как два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы, Лизавета Ивановна у самого колеса увидела своего инженера; он схватил ее руку; она не могла опомниться от испугу, молодой человек исчез: письмо осталось в ее руке». Решение сюжетной ситуации несколько напоминает кинокадры, представлены крупный, средний и мелкий планы. Шухаев резко ограничивает поле зрения, показывая части кареты, колесо и заднюю часть; обрисована также фигура сопровождающего ее мужчины (кивер указывает на военного, что позволяет предположить присутствие Томского). Головные уборы тщательно выписаны, введены разновидности муж-

ской военной формы (двууголка и кивер), у женщины — головной убор наподобие капора. В соответствии с модой мужчины носят бакенбарды.

Сосредоточение на отдельных деталях позволяет художнику передать динамику сюжета. Германн показан бегущим, Шухаев точно передает наклонное положение тела, вытянутая вперед рука подчеркивает движение. Черный плащ резко контрастирует с рукой в белой перчатке. Лиза, напротив, изображена подчеркнуто статично — стоит, полуобернувшись, и протягивает руку, чтобы взять адресованное ей письмо. На передний план также выведена ее рука в белой перчатке, за нее держится Германн. В центре, таким образом, оказываются две фигуры.

Пространственно-временные отношения подчеркивают градостроительные элементы, показаны постройки, характерные для времени действия повести. Кроме того, на левом краю рисунка вновь появляется черно-белый столб, выполняющий функцию ключевого слова и несущий в себе атрибутивное значение топоса. Использование контрастных частей рисунка или картины является отличительной особенностью Шухаева-художника.

А.С. Пушкин позволяет точно обозначить место действия, что служит основанием для организации текстового пространства иллюстрации: Германн очутился «в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры»; «он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы».

Несколько иллюстраций Шухаев посвящает одной из ключевых сцен романа — ночной встрече

Германна и графини. На первой, страничной, которая предваряет третью главу, изображен кульминационный момент. Германн целится в графиню из пистолета, она пытается заслониться рукой. Иллюстрация построена на контрасте черного и белого. Мы видим силуэт Германна, одетого в черный мундир, и белую фигуру графини в ночной сорочке и чепце, оттеняемую черной ширмой за ее спиной.

Ситуация соответствует описанию в повести: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма. Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина». В повести содержится указание на то, что Германн был одет в сюртук, так он и представлен художником. Здесь появляется первый полноценный портрет героя, он показан во весь рост.

Продолжение сюжетной ситуации и соответственно использование приема повтора наблюдаем в четвертой главе. В кресле изображена лежащая графиня, сзади, в глубине комнаты, стоит Германн с опущенным пистолетом в руке. В заставочной иллюстрации на сей раз доминирует портрет. Иллюстрация снова выстраивается на доминанте световых пятен, коричневатого-черного и белого.

Перспектива едва намечена клетчатым рисунком пола, за спиной Германна — стул с овальной спинкой. И стул, и пол, и угол комнаты мы видим на следующем рисунке, который иллюстрирует рассказ Германна. Шухаев приглушает цветовую гамму, увеличивая контрастное изображение, строящееся на минимальном использовании цветов и позволяющее выделить фигуры действующих лиц.

Графиня лежит в кресле с высокой спинкой и подлокотниками, называемом «вольтеровским», на изображении появляется временная деталь — действие повести разворачивается в XVIII веке. Художник точно следует за словами Пушкина: «В этом наряде, более свойственном ее старости, она казалась менее ужасна и безобразна». Халат графини неопределенного темного цвета. Видны морщины на лбу и шее, откинута и заостренная челюсть свидетельствуют об отсутствии зубов. Обтянутое кожей лицо также свидетельствует о возрасте.

В глубине комнаты стоит Германн с пистолетом в руке. Еще дальше, у стены, виден стул, выведенный в предыдущей иллюстрации. На полу — тот же узор из квадратных клеток. В полутемной комнате белеет лишь чепец на голове графини. Неподвижность поз героев позволяет передать не только настроение Германна, но и ощущение неоправданности произошедшего; он слегка согнул ногу и как бы размышляет о дальнейших действиях.

Третий раз белый силуэт графини изображен в сцене видения. На полу комнаты Германна — тень от незанавешенного окна, воспроизводящая тот же узор из квадратных клеток. Из дверного проема в самой дальней от зрителя стене комнаты появляется белый силуэт графини (он фиксируется деталями, белым одеянием и чепцом). Вот-вот она вступит на призрачные квадраты на полу. Принцип зеркальности проявился и в позах героев, теперь на софе полулежит Германн. Он повернут в профиль, глаз увеличен, выражение лица символизирует испуг и удивление. Зеркальная ситуация усиливает восприятие.

Германн одет в черный мундир, нарисованный как одно пятно, отдельные детали — шарф и эполеты — воспринимаются как органические его составляющие. Художник третий раз повторяет ту же цветовую антитезу, но теперь она приобретает характер фантазмагории. Подобная условность изображения сохранится и в его творчестве в дальнейшем, будет использована и при иллюстрировании произведений Н.В. Гоголя, став особенностью идиостиля.

На противостоянии героев построена и сцена у гроба графини. На сей раз выделяется фигура Германна, выделяются нервно сжатые руки и выпученные глаза. Так обозначается состояние персонажа. А.С. Пушкин сообщает последовательно весь ход событий, когда Германн решил подойти, «приподнялся, бледен как сама покойница, взшел на ступени катафалка и наклонился...». Отчаяние сменяется выражениями ужаса, страничная иллюстрация передает неотвратимый трагический финал. Стремясь передать драматизм происходящего, Шухаев вводит иной взгляд Германна.

В то же время художник разрушает статику, выраженную Пушкиным в последовательном перечислении событий: «Гроб стоял на богатом катафалке под бархатным балдахином. Усопшая лежала в нем с руками, сложенными на груди, в кружевном чепце и в белом атласном платье. Кругом стояли ее домашние: слуги в черных кафтанах с гербовыми лентами на плече и со свечами в руках; родственники в глубоком трауре, — дети, внуки и правнуки».

Сохранив детали, хотя и не все (бархатный балдахин отсутствует), художник тщательно выписывает действующих лиц. На первый план выведены мужские фигуры, из которых прорисовано лицо только одного из них. На заднем плане виднеется фигура женщины, в испуге подносящая руку к лицу, она и обозначает удивление от случившегося. Демонического облика фигура Германна поддерживает ирреальность происходящего, акцентируя внимание на визуальной составляющей.

Постановочный характер носит и постраничная иллюстрация к четвертой главе, на которой в статичных позах изображены Германн и Лиза-

вета Ивановна. Шухаев представляет собственное прочтение повести, несколько отходя от деталей, присутствующих у А.С. Пушкина. Поддерживая принцип парного портретирования, художник располагает героев на одной плоскости. Лиза частично освободилась от бального наряда, больше похожа на куклу с аккуратно сложенными руками. Одежда Германна не меняется, о его состоянии говорят скрещенные руки, его образ романтический и отчасти демонический.

Прологом служат слова Томского: «Этот Германн... лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния». Лиза дополняет эту характеристику: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение».

Шухаев усиливает соединение обыкновенности и героического позой и цветовым решением, контрастом между белым платьем героини и черным мундиром героя. Германн, как будто замерший в отчаянии, выделяется цветовым решением, видны бледное лицо и белые руки. Второстепенный персонаж повести дополняет характеристику другого героя: «Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну». Художник сохранил позу героя, несколько изменив его местоположение.

Последовательное прочтение произведения А.С. Пушкина, несомненно, отразилось в иллюстративном пространстве повести. Художник практически создает свой вариант видения текста, акцентируя внимание на драматической составляющей произведения. Он использует визуальность изображения А.С. Пушкина, чтобы вывести свою читательскую концепцию прочтения «Пиковой дамы».

Иллюстративная серия, посвященная «Пиковой даме», задумана и выполнена В.И. Шухаевым как своеобразный синтез опыта, накопленного его предшественниками, и собственного прочтения текста. «Художник использует те же три изобразительные линии, что и А.Н. Бенуа, но воплощает их совершенно по-другому» [2, с. 6].

Мы показали основные приемы работы Шухаева как художника-иллюстратора. Он проявил себя и продолжателем традиций, и новатором. Н.Э. Радлов, видевший его графические работы художни-

ка на выставке, открывшейся в Ленинграде осенью 1936 г., охарактеризовал их следующим образом: «Мастерство Шухаева — прекрасный инструмент, отточенный большим опытом, превосходной школой» [11, с. 6].

Как иллюстратор В.И. Шухаев не только выдержал конкуренцию с французскими художниками, но и внес собственные находки. Он предложил принцип монтажа в графике, разработал новую методику рисунков тушью, кроме того, создал единый художественный комплекс книги от обложки до последней концовки. В.И. Шухаев доказал, что оформление, полностью адекватное авторскому замыслу, возможно лишь при условии, что художник создает все части образа книги, подчиняя их единой творческой концепции.

Список источников

1. Мямлин И.Г. Василий Иванович Шухаев. Ленинград : Художник РСФСР, 1972. 173 с.
2. Эйзарбашвили Н.А. В.И. Шухаев. Москва : Галарт, 2012. 360 с.
3. Сеславинский М. Россия — Франция: полузабытые страницы культурного сотрудничества [Электронный ресурс]. URL: <http://seslavinsky.ru/articles/rossiya-frantsiya-poluzabytye-stranitsy-kulturnogo-sotrudnichestva/> (дата обращения: 01.03.2018).
4. Ткаченко Н.И. Книга-художника — феномен малого искусства // Обсерватория культуры. 2011. № 3. С. 118–122.
5. Феценко В. Автоэкфрасис в тексте художника: лингвоэстетический эксперимент В. Кандинского // «Невыразимое выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 164–181.
6. Pouchkine A. La dame de pique / avant propos de A. Gide ; illustrations couleurs de V. Choukhaeff. Paris : La Pléiade Schiffrin & C^{ie}. 1923.
7. Pouchkine A. Boris Goudunov. Paris : La Pléiade Schiffrin & C^{ie}, 1925.
8. Мартынова С.А. Образ Германна в повести Пушкина А.С. «Пиковая дама»: национальное и общечеловеческое // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 53–57.
9. Лихачёв Д.С. Письма о добром и прекрасном / сост. и общ. ред. Г.А. Дубровской. Москва : Дет. лит., 1989. 238 с.
10. Шухаев В.И. Воспоминания // Государственный русский музей. Отдел письменных источников. Ф. 154. Ед. хр. 205. Л. 56.
11. Радлов Н.Э. Выставка произведений. Каталог. Москва : Моск. отд. Союза художников РСФСР, 1961. 25 с.

Artist's Visual Representation of the Portrait of Hermann in A.S. Pushkin's "Queen of Spades"

Vera F. Kapitsa

Gorky Institute of World Literature, 25a, Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia
E-mail: kavicavera@mail.ru

Abstract. *Among the Russian emigrants of the 1920s–1930s, there was a specific community of the representatives of artistic world who supported the tendency to preserve the national culture and at the same time sought to bring it into the world context, taking into account the creative searches conducted at that time. One of those representatives of emigration was the painter, graphic and scenographer V.I. Shukhaev (1887–1973). It was in France where he developed the conception of artist's books that were perceived as special pieces of art, in which all elements of the book had their meaning. Two significant works of V.I. Shukhaev in the field of book graphics are associated with the name of A.S. Pushkin: those are the illustrations to the story "Queen of Spades" and the tragedy "Boris Godunov". This article uses the French edition of 1923 of A.S. Pushkin's "Queen of Spades" as a material for research. This edition was chosen because in there V.I. Shukhaev not only performed the illustrations, but also presented his own original vision of the work. He clarified and specified different individual features of the narrative construction of the story, using his inherent artistic language. The subject of this specific study is the originality of V.I. Shukhaev's vision of the story's main character – Hermann, the peculiarities of his portrait characteristics, and the methods of its organization. Consistent reading of the work is, undoubtedly, reflected in the illustrative space of the story. The artist almost creates his own perspective of the text vision, focusing on the dramatic component of the work. He uses the visuality of Pushkin's image to bring out his own reader's conception of reading the "Queen of Spades". The article demonstrates basic working methods of the artist, who proved to be the successor of traditions and the innovator.*

As an illustrator, V.I. Shukhaev not only withstood the competition with French artists, but also made his own findings: he proposed the principle of installation in graphics, developed a new method of ink drawings, created a single artistic complex of the book from its cover to the last ending. V.I. Shukhaev proved that the design fully adequate to the author's idea is possible only if the artist cre-

ates all the parts of the book's image, subordinating them to a single creative conception.

Key words: Russian emigration, artist's book, A.S. Pushkin, V.I. Shukhaev, character, visual representation.

Citation: Kapitsa V.F. Artist's Visual Representation of the Portrait of Hermann in A.S. Pushkin's "Queen of Spades", *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 214–221. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-214-221.

References

1. Myamlin I.G. *Vasily Ivanovich Shukhaev*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1972, 173 p.
2. Eizarbashvili N.A. *V.I. Shukhaev*. Moscow, Galart Publ., 2012, 360 p.
3. Seslavinsky M. *Rossiya — Frantsiya: poluzabytye stranitsy kul'turnogo sotrudnichestva* [Russia — France: The Half-Forgotten Pages of Cultural Cooperation]. Available at: <http://seslavinsky.ru/articles/rossiya-frantsiya-poluzabytye-stranitsy-kulturnogo-sotrudnichestva/> (accessed 01.03.2018).
4. Tkachenko N.I. Artist's Book — A Phenomenon of Small Art, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2011, no. 3, pp. 118–122 (in Russ.).
5. Feshchenko V. Autoekphrasis in the Artist's Text: V. Kandinsky's *Linguaesthetic Experiment*, "Nevyrazimo vyrazimoe": *ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste: sb. statei* ["The Inexpressibly Expressible": Ekphrasis and the Issues of Representing the Visual in Artistic Text: collected articles]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2013, pp. 164–181 (in Russ.).
6. Pouchkine A. *La dame de pique*. Paris, La Pléiade Schiffrin & Cie Publ., 1923.
7. Pouchkine A. *Boris Goudunov*. Paris, La Pleiade Schiffrin & Cie Publ., 1925.
8. Martyanova S.A. Hermann in Pushkin's Story "Queen of Spades": The National and Universal, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Lobachevsky University of Nizhny Novgorod], 2014, no. 2, pp. 53–57 (in Russ.).
9. Likhachov D.S. *Pis'ma o dobrom i prekrasnom* [Letters about the Kind and Beautiful]. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1989, 238 p.
10. Shukhaev V.I. *Memories, Gosudarstvennyi russkii muzei. Otdel pis'mennykh istochnikov* [State Russian Museum. The Department of Written Sources], coll. 154, item 205, p. 56 (in Russ.).
11. Radlov N.E. *Vystavka proizvedenii. Katalog* [Exhibition of Works. Catalogue]. Moscow, Moskovskoe Otdelenie Soyuza Khudozhnikov RSFSR Publ., 1961, 25 p.

П.С. ПАВЛИНОВ

ТВОРЧЕСТВО Е.Е. ЛАНСЕРЕ В ГРУЗИНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ (1920—1921 ГГ.)

Павел Сергеевич Павлинов,

Московский государственный академический
художественный институт
им. В.И. Сурикова,
кафедра теории и истории искусств,
доцент
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия

Научно-исследовательский институт теории и истории
изобразительных искусств
Российской академии художеств,
отдел искусства России XX—XXI веков,
старший научный сотрудник
Пречистенка ул., д. 21, Москва, 119034, Россия

E-mail: p.pavlinov@mail.ru

Реферат. Освещается начало грузинского периода в жизни знаменитого художника Евгения Евгеньевича Лансере (1875—1946), активного участника выставок «Мир искусства», академика Императорской академии художеств (1912). Его творчество условно делится на три периода: петербургско-усадебный (включая учебу в Париже и поездки за границу, в Дагестан в 1912 г. и на Кавказский фронт Первой мировой войны), кавказский (после переезда в Дагестан в ноябре 1917 г.) и московский (после окончательного переезда в Москву в 1934 году). Кавказский период, насыщенный произведениями, выполненными в разных жанрах и техниках, остается наименее изученным, поскольку в советское время по идеологическим причинам многие его эпизоды замалчивались. Так, почти ничего не было известно о поездке Е.Е. Лансере в Баку в июле 1919 г., о его работе в Отделе пропаганды при правительстве Вооруженных сил Юга России с сентября 1919 г. и пребывании в Новороссийске в январе—марте 1920 года.

Многие документы, письма, портреты были изъяты из общедоступных фондов после репрессий 1920-х—1930-х годов. Показана активная культурная жизнь художника накануне советизации Грузии в феврале 1921 г., не освещавшаяся полноценно ни в основной монографии О.И. Подобедовой о творчестве мастера (1961), ни в исследованиях обобщающего характера по истории искусств Грузии. Картина восстановлена с учетом дневниковых записей и переписки Е.Е. Лансере, находящихся в разных архивах.

Ключевые слова: Е.Е. Лансере, Грузия, 1920 г., Тифлис, Мцхет, Музей Грузии (Национальный музей Грузии), портреты, денежные знаки, «Малый круг».

Для цитирования: Павлинов П.С. Творчество Е.Е. Лансере в Грузинской демократической республике (1920—1921 гг.) // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 222—229. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-222-229.

Евгений Евгеньевич Лансере провел в независимой Грузинской демократической республике менее года. 12 марта 1920 г., спасаясь от Красной армии, он из Новороссийска добрался морем до Поти, а через несколько дней приехал в Тифлис. В 1919—1920 гг. в этом городе оказались многие деятели культуры: художники С.А. Сорин, С.Ю. Судейкин, братья Илья и Кирилл Зданевичи, Д.Н. Какабадзе, З.В. Валишевский, Л.Д. Гудиашвили, А.А. Бажбеук-Меликов, А.А. Зальцман; писатели С.М. Городецкий, А.Е. Крученых, О.Э. Мандельштам, И.Г. Эренбург; режиссер Н.Н. Евреинов, композитор Н.Н. Черепнин (муж М.А. Бенуа, двоюродной сестры Лансере), Андрониковы (Андроникашвили). В городе действовали разные артисти-

ческие кафе и художественные объединения — от авангардистов (в т. ч. развивавших идеи футуризма) до салонно-академического «Кавказского общества поощрения изящных искусств». О времени тифлисского Серебряного века пишут В.А. Судейкина в своих дневниках [1], И.Г. Берхман — в письмах [2], а также исследовательница Т.Л. Никольская [3]; о разных направлениях литературной жизни рассказывает Н. Лайдинен [4]. Творчеству приехавших из России художников посвящены работы Н. Заалишвили [5]. Современные исследователи и кураторы выставок обращают внимание преимущественно на тенденции модернизма [6; 7] которым, однако, Е.Е. Лансере был чужд.

Приехав в Грузию, художник быстро знакомится с местной интеллигенцией и уже в апреле совершает поездку в Мцхет вместе с Г.Н. Чубинашвили¹ и его 12-летним сыном Николаем, Д.П. Гордеевым² и архитектором Н.П. Северовым, с которыми будет дружить весь период своего пребывания на Кавказе. Результатом этого путешествия стали первые в творчестве Е. Лансере зарисовки храма монастыря Джвари и собора Светицховели. В конце июля он посетил храмы Кахетии, в том числе церкви монастыря Ахали (Новая) Шуамта близ Телави, в которых делал зарисовки отдельных фресковых композиций. Не будучи специалистом в средневековой иконографии, мастер смотрел на росписи с точки зрения художника-этнографа, изучал особенности одежды. Навыки копирования росписей были развиты им через год, во время экспедиции в скальные монастыри Давид-Гареджи.

Е.Е. Лансере был более известен как график малого формата. Еще в 1910—1912 гг. вместе с И.Я. Билибиным и Р.Г. Зарриньшем он разработал юбилейную серию почтовых марок (выпуск 1913 г.) с изображениями Петра I, Елизаветы, Екатерины II, Павла I и Зимнего дворца. В 1915—1917 гг. некоторые из этих марок были допечатаны на тонком картоне как марки-деньги, запрещенные к франкировке и ходившие наравне с медной и серебряной монетой [8, № 685—692; 707—710]. Любое новое государство было бы радо заполучить такого редкого мастера для работы над созданием образцов государственных бумаг. В июле 1918 г. управляющий Экспедицией заготовления государственных бумаг М.К. Лемке пригласил Е.Е. Лансе-

ре в Петроград для работы над эскизами денежных знаков: «Экспедиция просит местные Совдепы, все правительственные учреждения, общественные организации, должностных лиц, железнодорожные Комитеты, почту и телеграф оказывать Лансере всяческое содействие к скорейшему и беспрепятственному проезду его в Петроград» [9]. Из-за Гражданской войны художник остался на Кавказе, а весной 1920 г. его привлекают к разработке грузинских кредитных билетов. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и в Государственном музее искусств Грузии сохранились созданные в мае—июне эскизы денежных знаков номиналом 25 и 100 руб. [10, л. 1—13]. В эскизах Е.Е. Лансере мастерски использует традиционные грузинские мотивы: изображение святого Георгия внутри восьмиконечной звезды, горные пейзажи с замками, элементы средневековой резьбы.

В 1920 г. художник возвращается и к другим видам графики «малых форм», например к экслибрису. 16 августа им был выполнен эскиз экслибриса библиотеки Учредительного собрания Грузии [10, л. 4 об.]: в центре вертикальной композиции в кресле восседает молодая грузинка с дощечкой для письма и пером, а за ней изображены два больших арочных окна с открывающимся видом на Тифлис и окружающие горы. Продолжая эту тему, в октябре художник создал экслибрис библиотеки Тифлисского университета.

Среди графических работ Е.Е. Лансере, связанных с увлечениями предыдущих периодов его творчества, — «Петр I на верфи в Саардаме» (апрель 1920; частное собрание), одна из последних его композиций на тему русской истории XVIII в., решенная с новым чувством экспрессии, передающимся через волевой взгляд царя. Художник также готовил эскизы рисунков к Грибоедовскому номеру журнала «Братство» под редакцией А. Канчели и Г. Диасамидзе: «Колокольня Святого Давида», рисунок надгробия А.С. Грибоедова (10 июля; ГТГ).

Отдельная и весьма активная сторона творчества мастера в Грузинской демократической республике связана с работой над плакатами (в том числе для председателя правительства Н.Н. Жордания и для «Фонда самообороны»)³ и театральными афишами, например, эскизом афиши «Лунной арлекинады» А.С. Балагина (октябрь 1920 г.) [11, л. 9].

В пестрой художественной обстановке Грузии в 1920 г. Е.Е. Лансере занимал срединную позицию между авангардистами и художниками салона, тяготел к общению с архитекторами и поддерживал критику новых течений в искусстве. В письме бра-

¹ Георгий Николаевич Чубинашвили (1885—1973) — историк искусства. С декабря 1918 г. руководил кафедрой истории искусств Тифлисского университета, при которой в 1919 г. основал Кабинет искусствоведения. В 1920—1922 гг. заведовал отделом археологии и этнографии в Музее Грузии. В 1922—1926 гг. — первый ректор Академии художеств Грузии.

² Дмитрий Петрович Гордеев (1889—1968) — археолог, историк искусства, художник. Родился в Харькове. С середины 1910-х гг. жил в Тифлисе. В 1933 г. был арестован, в 1934—1935 гг. работал на БАМлаге.

³ Один из таких плакатов создан 11 февраля 1921 г., в день первого нападения Советской армии на Грузию. На эскизе изображен защитник Грузинской республики с флагом и ружьем (бумага, акварель; частное собрание).

ту Н.Е. Лансере в Нахичевань-на-Дону от 24 апреля 1920 г. он писал: «В художеств. мире — злобы дня — Судейкин и Сорин, заработавшие массу денег здесь и в Баку и теперь собирающиеся ехать в Париж. Здешние, конечно, злословят о них и отчасти резонно — оба они держат “фасон”, чем, конечно, оскорбляют братьев. Шумят футуристы — главным образом — поэты — печатают всякие вздорные брошюры на “заумном” языке — какие-то не членораздельные звуки, буквально не слова, а только буквы — иногда, притом, набранные разными шрифтами — иногда буквы вдруг лёжа, то вдруг две-три верхковые буквы и потом сразу самый мелкий птит. Вздор» [12, л. 33 об.].

Главным помощником Е.Е. Лансере в обустройстве в Грузии стал архитектор-художник М.Г. Калашников⁴, приютивший его в своей 4-комнатной квартире и помогавший с получением работы. В апреле по заказу Г.Н. Чубинашвили и Е.С. Токайшвили⁵ они вместе создали проект несохранившейся отделки кабинета искусств Грузинского университета, о чем Е.Е. Лансере рассказывал в том же письме брату от 24 апреля: «Здесь я гощу в семье Калашникова — он мне предложил переехать к нему под предлогом общей работы — проекта кабинета-библиотеки для проф. истории искусств Грузинского университета, — какая приятная тема» [12, л. 32]. Судя по сохранившимся в Государственном музее искусств Грузии шести листам эскизов (с набросками на обеих сторонах), предполагалось, что кабинет будет использоваться еще и как библиотека по истории искусства. Лансере разрабатывал эскизы мебели: шкафа-горки, стульев. Совместно с Калашниковым обдумывал переплет больших окон и форму дверей, встроенные книжные шкафы, витрины, ширину пилястр и пропорции валют ионического ордера. Получившийся интерьер по элементам отделки можно назвать «рациональным вариантом» стиля модерн с элементами неоклассицизма. В решении некоторых деталей обстановки, например пристенного шкафа, видны признаки зарождающегося ар деко.

11 сентября 1920 г. Евгений Евгеньевич встречал в Мцхете жену и двоих детей, приехавших с Добровольцами из Владикавказа, где они переживали неспокойное время. Лансере селятся в историческом районе Сололаки, в традиционном доме с открытыми галереями-балконами (дом 15, принадлежавший Мануэльянцам), на Лермонтовской улице, непода-

леку от Эриванской площади (ныне площадь Свободы). Из-за нехватки средств на еду, дрова и керосин с 1 октября академик начал службу художником в Этнографическом музее (Музее Грузии). В письме брату в Нахичевань-на-Дону от 30 октября 1920 г. он писал: «Первые эти дни (после приезда жены и детей — П. П.) положение было очень скверное — ни службы, ни заказов, ни покупателей на картины, а расхода каждый день более 1000 р.! Но знакомых здесь у меня много, вначале кое-кто поддержал деньгами небольшими суммами, а потом, через Калашникова поступил художником-рисовальщиком в Этнографический музей, где вот теперь и занимаюсь — рисую травки для ботанического отделения и черепки и амулеты для археологии (в видах предполагаемого издания «Известий»). Работа спокойная, душевспасительная; но оплачивается ничтожно — 7000 + паек хлеба и нек. продуктов» [12, л. 35].

При таком ежемесячном жаловании и высоких ценах на продукты (1 фунт сахара — 500 рублей; черный хлеб — 80 рублей; в день семья тратила на еду 600—700 рублей) любая проданная работа помогала семье выживать. Чтобы покупать продукты, приходилось продавать старые работы, брать в долг у знакомых и много работать над заказными портретами, преимущественно дамскими. Обычно художник выполнял их в смешанной технике: использовал тонированную бумагу, итальянский карандаш, сангину, пастель, часто добавляя к ним акварель. В портретном творчестве он еще с конца XIX в. находился под влиянием В.А. Серова и английских прерафаэлитов. В духе Серова акцентируя внимание на проработке головы портретируемого, он перенимает от прерафаэлитов сглаженную манеру передачи объема. Но, в отличие от своей сестры З.Е. Серебряковой, также создававшей заказные портреты пастелью и в смешанной технике, Лансере использует менее «пастозные» штрихи и оставляет больше свободного пространства листа, приближая свои работы более к графике, нежели к живописи. Несмотря на кажущуюся легкость создания этих произведений, на многие из них уходило более десяти сеансов. Среди лучших женских портретов Лансере 1920 г. — образы Т.Г. Калашниковой (бумага, уголь, сангина, пастель; 73×28 см; частное собрание); актрис О.Л. Книппер⁶ (местонахождение портрета неизвестно), М.Н. Германовой⁷ (май; бумага, итальянский карандаш, сан-

⁴ Михаил Георгиевич Калашников (1886—1969) родился в Темир-Хан-Шуре. В 1914—1917 гг. учился в мастерской ректора Высшего художественного училища при Императорской академии художеств Л.Н. Бенуа, дяди Е.Е. Лансере. Затем переехал в Тифлис и создал десятки проектов построек, из которых 18 были осуществлены. С 1957 г. жил в Москве.

⁵ Ефимий Семенович Токайшвили (Эквтиме Такашвили, 1863—1953) — историк, филолог, один из основателей университета в Тифлисе. В 1921—1945 гг. жил во Франции.

⁶ Ольга Леонардовна Книппер (1868—1959) — актриса МХАТа, вдова А.П. Чехова. С 1919 г. с частью труппы театра и В.И. Качаловым гастролировала в Харькове, Крыму, Одессе, Ростове, Екатеринодаре. В те же дни, что и Е.Е. Лансере (март 1920 г.) прибыла из Новороссийска в Поты. Затем гастролировала в Константинополе, Софии, Белграде, Загребе, Вене, Праге, Берлине, Копенгагене. В 1921 г. вернулась в Москву.

⁷ Мария Николаевна Германова (настоящая фамилия Красовская; 1884—1940) в 1902—1918 гг. была актрисой МХАТа.

гина, уголь, мел, акварель, белила; 39,6×30,8 см; Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина), В.П. Анненковой (13 июля; серая бумага верже, уголь, сангина, пастель, тушь; 57,8×44 см; Государственная Третьяковская галерея), Р.Г. Горской (сентябрь; коричневая бумага, пастель, сангина; 47×63,3 см; ГТГ). В дневниках художника, хранящихся в архиве семьи Лансере, упоминаются также «Портрет Скеферис», «Портрет Тамамшевой», портрет Африкиан (Африкан; октябрь—ноябрь 1920 г.); К.Г. Сидамон-Эристовой, княжны М.Т. Чолокаевой⁸ (январь 1921 г.), Н.Л. Мустафаевой (13—16 февраля).

Несмотря на доминирование женских портретов, писал мастер и мужские образы. Отдельную серию представляют незавершенные ростовые портреты темперой на бумаге князей П. Бараташвили и Г. Парешивили, одетых в традиционную одежду с платком или шапкой на голове (оба произведения находятся в частных собраниях). Один из лучших мужских портретов этого времени — образ неизвестного грузинского князя в черкеске (чохе) с кинжалом (февраль 1921 г.; бумага, темпера, белила; 62,5×48; Музей семьи Бенуа, Петергоф). Сидящий в трехчетвертном повороте, он горделиво смотрит прямо на зрителя. Полностью размытый фон усиливает ощущение важности персонажа.

Из дневниковых записей Лансере также известны его портреты пастелью и в смешанной технике библиографа С.Л. Бертенсона⁹ (май 1920 г.; бумага, уголь, сангина; частное собрание)¹⁰, художника А.П. Эйслера¹¹ (бумага, смешанная техника; 41×31; частное собрание), пианиста А.В. Зейлигера [13], князя Д.А. Накашидзе¹² (3—4 февраля; местонахождение

неизвестно), К.Н. Африкиана (Африкяна), Дулитля¹³, мальчика Арабидзе [14, с. 2].

Появились и персонажи, которых приходилось портретировать без симпатии. Одним из таких людей оказался марксист К. Каутский, приехавший в Грузию в конце сентября 1920 г. на три месяца. 7 и 8 декабря Е. Лансере рисовал его пастелью: черный пиджак решен общими штрихами угля, повернутая в три четверти голова изображена более детализировано — выписаны волосы белоснежной бороды и усов, положены блики на голове, носу и круглых очках (частное собрание). 25 декабря Лансере получил новый, финансово выгодный (40 тыс. рублей) заказ на большой портрет Каутского от газеты «Борьба» («Брдзола»), но писать его художнику не хотелось, и портрет был закончен только 7 февраля (местонахождение портрета неизвестно). В дневниковой записи от 21 января 1921 г. находим: «Рисую дома Каутского — главным образом лицо; очень трудно, но и скучаю» (архив семьи художника).

В Тифлисе продолжалась дружба художника с уроженцами Дагестана, переехавшими на время в Грузию: 16 февраля 1921 г. был создан портрет Г. Баммата (Баматова), бывшего министра иностранных дел Горской республики, вошедшего в 1919 г. в Союзный меджлис в Тифлисе (бумага, уголь, пастель; 47×31,2; Дагестанский музей изобразительных искусств) [15, кат. № 95]. Ровно через неделю, накануне установления советской власти, Е.Е. Лансере выполнил портрет дагестанского художника Х. Мусаева, приехавшего в столицу Грузии в начале 1921 г. (бумага, акварель; 47×31; частное собрание) [16, с. 25—26].

Здесь мастер также завершает многие произведения, задуманные или даже начатые в 1918—1919 гг. в Дагестане, пишет повторение работы «Кафыр-Кумух», а также новый пейзаж «Дербент». Он показывает эти работы на выставке, проходившей в Тифлисе с 10 января до середины февраля 1921 г. вместе с многочисленными портретами, мифологической картиной «Леда» (одной из последних на тему античной мифологии в творчестве художника) и тифлисским видом Пейтхаимского подъема за синагогой в районе Майдан.

В Грузинское художественное общество Е.Е. Лансере не входил, но участвовал в выставках объединения «Малый круг», которое находилось несколько в стороне от новейших тенденций и включало художников, работавших в духе модерна и неоклассицизма, опиравшихся в том числе и на

В 1920 г. вместе с другими артистами этого театра гастролировала по югу России и в Грузии. В 1920 г. эмигрировала и решила не возвращаться из-за преследований мужа (археолога А.П. Калитинского); выступала в театрах Белграда, Берлина, Праги, Парижа, Лондона.

⁸ Мелита (Мелания) Тадиевна Чолокашвили (по первому мужу Зеленская, 1895—1985) — княжна, держала литературный салон в Тифлисе. Была музой Т. Табидзе, И. Зданевича, позировала С.А. Сорину, З.В. Валишевскому. В 1922 г. эмигрировала в Париж.

⁹ Сергей Львович Бертенсон (1885—1962) — библиограф, историк литературы и театра, заместитель директора Музыкальной студии при МХТ (1918). Побывал с гастролями в Грузии, затем в Западной Европе (1920). В 1925—1928 гг. — секретарь В.И. Немировича-Данченко в США. Эмигрировал в США (1928).

¹⁰ 20 июня 1920 г. А.И. Таманян писал Лансере о портрете С.Л. Бертенсона в шутовском тоне: «Я читал в “Слове”, что ты его рисовал, и портрет выставил на выставке, на страх всем грузинским и иноплемennым красавицам... Пусть трепещут !!! Они и не подозревают, какая опасность пришла к ним с севера».

¹¹ Алексей Петрович Эйслер (1872—1930-е гг.) — художник. Работал на Кавказе, иллюстрировал книги, рисовал типы местных народов. С 1923 г. участвовал в выставках в Петрограде (Ленинграде).

¹² Давид Александрович Накашидзе (1880—1954) — участник Первой мировой войны, ротмистр 3-го драгунского полка. Эмигрировал в Нидерланды.

¹³ Хукер Остин Дулиттл (Hooker Austin Doolittle, 1889—1966) — американский вице-консул в Тифлисе в 1917—1921 гг., в марте 1921 г. женился на В.Г. Берхман (сестре упомянутой выше И.Г. Берхман). В 1921—1923 гг. был вице-консулом в Мадрасе (Индия), в 1923—1926 гг. — в Марселе (Франция), в 1926—1930 гг. — консул в Бильбао. С 1930 г. жил в Марокко.

традиции позднего «Мира искусства». Объединение организовало несколько выставок.

В экспозиции «Малого круга», состоявшейся в 1920 г., участвовали Гамбаров, А.А. Зальцман, К.М. Зданевич, М.Г. Калашников, Е.С. Кочарян, Сафонова, И.Г. Терентьев, К.Э. Тир, Б.А. Фогель¹⁴, И.А. Шарлемань¹⁵, В.Н. Шлезингер и Элемпа (в перечне имен не приводятся инициалы, которые установить не удалось — П. П.). Лансере выставил пять работ: портреты О.Л. Книппер, М.Н. Германовой и С.Л. Бертенсона, картины «Буйволы» и «Петроград» [17, с. 5].

Несмотря на свободное развитие искусств в демократической республике, в 1920 г. многие предпочли уехать из Батума в Южную и Западную Европу. 8 мая в Марсель отплыли С.А. Сорин [18] и Судейкины, летом в Стамбул — Г.И. Гурджиев, в Польшу — З. Валишевский. В октябре 1920 г. с отъездом И. Зданевича в Стамбул происходит распад группы футуристов «41°» (образована в 1918 г.), в которую также входили А.Е. Крученых, К.М. Зданевич, Н.А. Чернявский, Л.Д. Гудиашвили, Кара-Дарвиш (Акоп Генджян), З.В. Валишевский, И.Г. Терентьев.

Сложная экономическая ситуация в Грузии вынуждала многих художников искать заработка в других странах. Еще весной 1920 г. архитектор А. Таманян (муж К.М. Эдвардс и зять Е.Е. Лансере), в мае возглавивший Управление главного архитектора Армении, приглашал его жить и работать в Эривань. В семье Таманян в Ереване сохранилось письмо архитектора шурина от 20 июня 1920 г. из Эривани в Тифлис: «Я звал тебя сюда прежде всего желая быть вместе и вместе работать. Работа могла бы здесь быть самая разнообразная. Во-первых, здесь порядочно такой работы, какую ты уже ис-

полняешь в Грузии, т. е. рисунки денег и других государственных документов; затем я рассчитывал на твою помощь по декорированию Эривани к празднику 28-го мая... Затем здесь (по моему предложению) предполагается заняться иллюстрацией настоящих исторического значения для возрождающейся из пепла Армении дней. Создание портретов выдающихся деятелей Армении и пр. Есть разговор о создании театра. Кроме этого я предполагал при твоей помощи создать здесь художественную студию». Но Е.Е. Лансере предпочел остаться ждать семью из Владикавказа, тем более, что и в самой Армении политическая ситуация была нестабильной: в сентябре началась армяно-турецкая война, закончившаяся в ноябре установлением советской власти в республике. Сам Таманян после восстания дашнаков против советской власти в феврале 1921 г. перебрался в Зангезур, а оттуда в Персию — в Тавриз (Тебриз), и вернулся в Эривань только в 1923 г.

Вспомнив о своем друге по «Миру искусства» Л. Баксте, Лансере отправил ему 1 декабря 1920 г. письмо, в котором просил откомендовать себя издательству «Фламарион» как специалиста-иллюстратора по Кавказу для заказа оформления книги голландской писательницы О. Кён о разных провинциях Грузии¹⁶. Он также писал о своем нежелании оказаться в руках большевиков и спрашивал о возможности заработка в Париже. «Положение здесь чрезвычайно не прочное и так хотелось бы вырваться, не оказаться снова в руках большевиков! Конечно, в моем положении, человека женатого с 2 детьми, это безнадежно трудно, а всё-же, всё-же хотелось бы думать хоть о чуде!! Может быть, и нашлась бы мне какая-нибудь работа, может быть, как-нибудь и удалось бы меня вырвать отсюда!.. Обнимаю тебя крепко, мой старый друг и товарищ (не в большевицком, а в сердечном смысле!!). Твой Женя Лансере» [19, л. 1 об.]. 16 февраля 1921 г., находясь в городке Ле-Канне на французском Лазурном берегу, Бакст ответил о возможности успешной работы Лансере в Париже как иллюстратора и мастера декоративной живописи. «Спешу тебе сказать несколько слов, чтобы тебя успокоить насчет Парижа: я считаю, что ты можешь превосходно зарабатывать свое существование здесь — не только пото-

¹⁴ С художником Борисом Александровичем Фогелем (1872—1961) Е.Е. Лансере был знаком с 1890-х гг., когда они оба жили в Петербурге. В 1896—1897 гг. они почти одновременно учились в частной Академии Р. Жюлиана в Париже. До 1946 г. сохраняли дружеские отношения и переписку. В 1902 г. Фогель переехал в Тифлис, где преподавал в Рисовальной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств. С 1922 г. преподавал в Академии художеств Грузии, с 1934 г. — в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры.

¹⁵ Семья Шарлемань была дружна с семьями Бенуа и Лансере с середины XIX века. Н.Л. Бенуа познакомился с архитектором Иосифом Шарлеманем 1-м (1782—1861), предположительно, в Петергофе в 1840-х гг. Сын И. Шарлеманя Иосиф-Мария Шарлемань-Бодэ (1824—1870), также архитектор, в 1850-х гг. работал под началом Н.Л. Бенуа. Другой сын, Адольф Иосифович (1826—1901), живописец и акварелист, был дружен с Альбертом Николаевичем Бенуа, посещал «Акварельные пятницы». Его работы висели в доме Бенуа на Никольской улице. Сын Адольфа Иосиф (1880—1957) был графиком и сценографом, учился в Петербурге в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (как и Е.Е. Лансере), с 1918 г. жил в Тифлисе, являлся одним из основателей Академии художеств Грузии, в которой преподавал до 1957 г.

¹⁶ Одетт Кён (Odette Zoé Keun, 1888—1978) — дочь первого драгомана голландского консульства в Османской империи, после смерти отца стала монахиней доминиканского монастыря в Туре. В 1920 — начале 1921 г. путешествовала на лошадях по Грузии и написала книгу «В стране золотого руна» («Au Pays de la Toison d'Or». Paris: Flammarion, 1924; в английском переводе — «In the Land of the Golden Fleece. Through independent menchevist Georgia». London: John Lane the Bodley Head Limited, 1924). Весной 1921 г. экстрадирована британцами из Стамбула в Севастополь, где три месяца провела в ЧК. Была отпущена в Грузию, где зимой 1921/1922 гг. приобрела несколько работ у Е.Е. Лансере. В 1924—1933 гг. жила вместе с Г. Уэллсом во Франции. С 1939 г. жила в Англии.

му, что ты превосходный художник (увы часто этого мало в Париже), но ты еще и замечательный иллюстратор, декоратор и вообще — “всё умеешь”. Я думаю, что если первые шаги, первые месяцы будут un peu incertains (немного неуверенные — П. П.), то через 3—4, ты уже завоюешь и место и значение и (il le faut) (как должное — П. П.) деньги, которые ты “можешь” заработать» [20, л. 1]. Но из-за медленной работы почты посланное через Французскую военную миссию письмо не успело достичь Тифлиса до его занятия Красной армией и было возвращено Баксту с пометкой «Pas de communication» («Нет связи» — П. П.). Возможно, это решило судьбу семьи Лансере на десятилетия: вскоре в Грузию пришла советская власть и уезжать в заграничные командировки стало гораздо сложнее.

За предыдущие четыре года художник пережил много потрясений и кардинальных политических изменений, поэтому наступление красных в советско-грузинской войне он воспринял спокойно. В дневниковых записях (архив семьи художника) можно найти информацию о бое грузинских отрядов с Красной армией на окраине Тифлиса 18—21 февраля 1921 года. 19 февраля Лансере записал об отражении наступления красных: «В городе целый день радостное настроение». Получив жалование и пособие, он закупал провизию: 10 фунтов полбы, 10 фунтов риса, масло, яйца, угли и др. 21 февраля художник записал: «К вечеру результаты победы — 4 орудия, 8 пул[етов], знамя, груз[овой] авт[омобиль], политком, пленники. К вечеру и ночь 21—22 тихо. Ночью в Музее». 25 февраля Красная армия вошла в Тифлис, после чего сразу же начались репрессии. Среди активистов ЧК были Я.Х. Петерс, Г.А. Атарбеков, матрос В.Ф. Панкратов. Были закрыты многие старые организации, в том числе Кавказское общество поощрения изящных искусств. Е.Е. Лансере нужно было быть очень аккуратным, чтобы не выдать своей работы в Добровольческой армии Деникина в 1919 году. Репрессии продолжались и в последующие годы, особенно после антисоветского восстания 1924 г. [21, с. 431—449].

После советизации Грузии в 1921 г. многие семьями уезжали из республики. Уехали родственники Лансере Черепнины и Эдвардсы. Художник обдумывал возможность переезда и получения работы в Москве или Петрограде, о чем писал А.Н. Бенуа и И.Э. Грабарю. 24 мая и 12 июня он получил телеграммы из Управления музеев с приглашением на работу в Москву, но планы мастера к этому времени уже изменились: переезжать один без семьи он не хотел, а прокормиться и обогреться в Москве или Петрограде с семьей тогда было сложнее.

«Всею-же семьей ехать на север не хочется — всё же здесь такой дивный климат — ведь мы прожили всю зиму в почти нетопленной (и очень большой и высокой) комнате. Пишу “почти” — ибо всё

же иногда хозяева топили и нагревали часть стены. И при этом эта зима была очень сурова», — писал Е.Е. Лансере брату Николаю 23 апреля 1921 г. (частное собрание). Лансере решили остаться в полюбившемся Тифлисе, где у них было много друзей — соседи Чернявские (также переехавшие из Темир-Хан-Шуры), фотограф В.В. Ваганян, Г.М. Миансаров, художники Б.А. Фогель, И.А. Шарлемань, Э.М. Татевосян¹⁷, Г.Ф. Гриневский¹⁸, О.И. Шмерлинг, скульптор И.К. Алтухов, архитекторы Н.П. Северов и М.Г. Калашников, искусствоведы Д.П. Гордеев и Г.Н. Чубинашвили и их семьи.

Список источников

1. *Стравинская В.А.* Дневник: Петроград — Крым — Тифлис, 1917—1919 / Вера Судейкина ; [подгот. текста, вступ. ст., коммент., подбор ил. И.А. Меньшой]. Москва : Русский путь: Книжница, 2006. 671 с.
2. *Тегюль М.* Письма дочери белого генерала [Электронный ресурс] // Lib.ru: Журнал “Самиздат”: сайт. URL: http://samlib.ru/t/tegjulx_m/pers40-1.shtml (дата обращения: 24.12.2017).
3. *Никольская Т.Л.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). Москва : Пятая страна, 2000. 193 с.
4. *Лайдинен Н.* О сборнике Тифлисского цеха поэтов и персоналиях, в него входивших [Электронный ресурс] // Наталья Лайдинен: персональный сайт. URL: <http://www.laidinen.ru/women.php?part=5051&letter=M&code=5051> (дата обращения: 05.02.2018).
5. Русские художники Грузии. XX век / Междунар. культурно-просветительский союз “Русский клуб”; пер. Н. Заалишвили, Н. Матарадзе. Тбилиси: Русский клуб, 2007. 248 с.
6. *Georgian Modernism. 1910—1930.* Tbilisi: Goethe-Institut Tbilisi, 2003. 168 p.
7. Грузинский авангард: 1900—1930-е: Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники из музеев и частных собраний : [каталог выст.] / [сост. И. Манашерова, Е. Каменская]. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва : Фонд U-art: Ты и искусство, 2016. 416 с.
8. *Мальшев А.И., Таранков В.И., Смиранный И.Н.* Бумажные денежные знаки России и СССР. Москва : Финансы и статистика, 1991. 496 с.

¹⁷ Эгише Мартиросович Татевосян (Тадевосян, 1870—1936) — участник выставок объединений «Мир искусства», «Союз русских художников». С 1901 г. жил в Тифлисе, в 1916—1921 гг. являлся председателем Союза армянских художников, с 1922 г. — профессором в Академии художеств.

¹⁸ Генрих Федорович Гриневский (1869—1938) — график, сценограф, сын ссыльного поляка, учился во Флоренции и Карлсруэ. С 1898 г. жил в Тифлисе. В 1918—1921 гг. являлся директором Кавказского общества поощрения изящных искусств. С 1922 г. — профессор Академии художеств Грузии, в здании которой жил вместе с женой М. Перини, балериной, уроженкой Турина, основавшей первую балетную школу в Грузии. В 1937 г. арестован, в следующем году расстрелян.

9. Письмо управляющего Экспедицией заготовления государственных бумаг при Комиссариате финансов М.К. Лемке Е.Е. Лансере от 6 июля 1918 г. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1982. Оп. 1. Ед. хр. 10, л. 1.
10. Эскизы Е.Е. Лансере денежных знаков Грузии, Армении и др. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1982. Оп. 1. Ед. хр. 52.
11. Эскизы Е.Е. Лансере афиш, дипломов и др. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1982. Оп. 2. Ед. хр. 24.
12. Письма Е.Е. Лансере к Н.Е. Лансере 1916—1921 гг. // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 38. Ед. хр. 13. 42 л.
13. Зейлигер А.В. Из воспоминаний пианиста / Лит. запись Б.Л. Вольмана // Литературная газета. 1965. № 11. С. 91—96.
14. Уснадзе И. Друг Грузии // Литературная Грузия. 1965. № 37 (1466). 10 сентября. (на грузинском языке).
15. Русский рисунок XIX — начала XX века: из собрания Дагестанского музея изобразительных искусств им. П.С. Гамзатовой / [авт. ст. Т. Петенина ; сост. Т. Петенина и др.] Махачкала : [б. и.], 2004. 38 с.
16. Дагестан глазами Евгения Лансере : к 200-летию вхождения Дагестана в состав Российского государства: [каталог выст.] / [сост. О.Б. Стругова ; авт. текста : П.С. Павлинов и др.] Москва : Изд. дом Руденцовых, 2013. 239 с.
17. Малый круг. 3-я выставка картин. Сезон 1920 г.: каталог. Тифлис, 1920. 8 с.
18. Шило А.В. Савелий Абрамович Сорин в Закавказье [Электронный ресурс] // Искусство и архитектура Русского зарубежья: сайт. URL: <http://www.artz.ru/download/1804786634/1805172601/12> (дата обращения: 05.02.2018).
19. Письмо Е.Е. Лансере Л.С. Баксту от 1 декабря 1920 г. // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 111 (Л.С. Бакст). Ед. хр. 1307.
20. Письмо Л.С. Бакста Е.Е. Лансере от 16 февраля 1921 г. // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 111 (Л.С. Бакст). Ед. хр. 678.
21. Рейфилд Д. Грузия : перекресток империй : история длиной в три тысячи лет. Москва : «КоЛибри», 2017. 606 с.

E.E. Lanceray's Creative Work in the Georgian Democratic Republic (1920—1921)

Pavel S. Pavlinov

V.I. Surikov Moscow State Academic Art Institute, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
E-mail: p.pavlinov@mail.ru

Abstract. *The article covers the beginning of the Georgian period in the life of the famous artist Eugene E. Lanceray (1875—1946), an active participant of the exhibitions “World of Art”, an academician of the Imperial Academy of Arts (1912). His work is divided into three periods: the Petersburg manor one (including his studying in Paris and trips abroad, in Dagestan in 1912 and the Caucasian front of the First World War), the Caucasian one (after moving to Dagestan in November 1917) and the Moscow one (after the final move to Moscow in 1934). The Caucasian period, full of works of different genres and techniques, remains the least studied, because in the Soviet times, for ideological reasons, many of its episodes were concealed. Thus, almost nothing was known about E.E. Lanceray's trip to Baku in July 1919, about his work in the Propaganda Department under the Government of the Armed Forces of the South of Russia from September 1919, and his stay in Novorossiysk in January—March 1920. Many documents, letters, portraits were withdrawn from pub-*

lic collections after the repressions of the 1920s—1930s. The article shows the active cultural life of the artist before the Sovietization of Georgia in February 1921, which was not fully covered either in O.I. Podobedova's basic monograph about the creative work of the master (1961), or in generalizing studies on the history of Georgian arts. The picture is restored taking into account E.E. Lanceray's diary entries and correspondence, stored in different archives.

Key words: E.E. Lanceray, Georgia, 1920, Tiflis, Mtskheta, Museum of Georgia (National Museum of Georgia), portraits, banknotes, “Small Circle”.

Citation: Pavlinov P.S. E.E. Lanceray's Creative Work in the Georgian Democratic Republic (1920—1921), *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 222—229. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-222-229.

References

1. Stravinskaya V.A. *Dnevnik: Petrograd — Krym — Tiflis, 1917—1919* [Diary: Petrograd — Crimea — Tiflis, 1917—1919]. Moscow, Russkii put' Publ., Knizhnitsa Publ., 2006, 671 p.
2. Tegul M. Letters from the Daughter of a White General, *Lib.ru: Zhurnal “Samizdat”*: sait [Lib.ru: “Samizdat” Journal: website]. Available at: http://samlib.ru/t/tegulx_m/pers40-1.shtml (accessed 24.12.2017) (in Russ.).
3. Nikolskaya T.L. “*Fantasticheskii gorod*”. *Russkaya kul'turnaya zhizn' v Tbilisi (1917—1921)* [“The Fantas-

- tic City”. Russian Cultural Life in Tbilisi (1917–1921)]. Moscow, Pyataya Strana Publ., 2000, 193 p.
4. Laidinen N. About the Collection of the Tiflis Poets Workshop, and the Personalia Included in It, *Natalya Laidinen: personal website*. Available at: <http://www.laidinen.ru/women.php?part=5051&letter=M&code=5051> (accessed 05.02.2018) (in Russ.).
5. *Russkie khudozhniki Gruzii. XX vek* [Russian Artists of Georgia. The 20th Century]. Tbilisi, Russkii Klub Publ., 2007, 248 p.
6. *Georgian Modernism. 1910–1930*. Tbilisi, Goethe-Institut Tbilisi Publ., 2003, 168 p.
7. *Gruzinskii avangard: 1900–1930-e: Pirosmeni, Gudiashvili, Kakabadze i drugie khudozhniki iz muzeev i chastnykh sobraniy* [Georgian Avant-Garde: 1900–1930: Pirosmeni, Gudiashvili, Kakabadze and Other Artists from Museums and Private Collections]. Moscow, Fond U-art: Ty i iskusstvo Publ., 2016, 416 p.
8. Malyshev A.I., Tarankov V.I., Smirenniy I.N. *Bumazhnye denezhnye znaki Rossii i SSSR* [The Paper Banknotes of Russia and the USSR]. Moscow, Finansy i Statistika Publ., 1991, 496 p.
9. A Letter of the Manager of the Expedition of Storing State Papers under the Commissariat of Finance M.K. Lemke to E.E. Lanceray of July 6, 1918, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 1982, aids 1, item 10 (in Russ.).
10. E.E. Lanceray's Sketches of Banknotes of Georgia, Armenia, etc., *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 1982, aids 1, item 52 (in Russ.).
11. E.E. Lanceray's Sketches of Posters, Diplomas, etc., *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 1982, aids 2, item 24 (in Russ.).
12. Letters of E.E. Lanceray to N.E. Lanceray 1916–1921, *Otdel rukopisei Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Manuscripts Department of the State Russian Museum], coll. 38, item 13, 42 p. (in Russ.).
13. Zeiliger A.V. From the Pianist's Memories, *Literaturnaya gazeta* [Literary Newspaper], 1965, no. 11, pp. 91–96 (in Russ.).
14. Usnadze I. A Friend of Georgia, *Literaturnaya Gruzia* [Literary Georgia], 1965, no. 37 (1466), September 10 (in Georgian).
15. *Russkii risunok XIX – nachala XX veka: iz sobraniya Dagestanskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv im. P.S. Gamzatovoi* [The Russian Drawing of the 19th – Early 20th Century: From the Collection of P.S. Gamzatova Dagestan Museum of Fine Arts]. Makhachkala, 2004, 38 p.
16. *Dagestan glazami Evgeniya Lansere: k 200-letiyu vkhozheniya Dagestana v sostav Rossiiskogo gosudarstva* [Dagestan through the Eyes of Eugene Lanceray: To the 200th Anniversary of the Inclusion of Dagestan into the Russian State]. Moscow, Rudentsovykh Publ., 2013, 239 p.
17. *Malyi krug. 3-ya vystavka kartin. Sezon 1920 g.: katalog* [The Small Circle. The 3rd Exhibition of Paintings. The Season of 1920: catalog]. Tiflis, 1920, 8 p.
18. Shilo A.V. Savely Abramovich Sorin in the Transcaucasia, *Iskusstvo i arkhitektura Russkogo zarubezh'ya: sait* [The Art and Architecture of the Russian Abroad: website]. Available at: <http://www.artz.ru/download/1804786634/1805172601/12> (accessed 05.02.2018) (in Russ.).
19. A Letter of E.E. Lanceray to L.S. Bakst of December 1, 1920, *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery], coll. 111 (L.S. Bakst), item 1307 (in Russ.).
20. A Letter of L.S. Bakst to E.E. Lanceray of February 16, 1921, *Otdel rukopisei Gosudarstvennoi Tret'yakovskoi galerei* [Manuscripts Department of the State Tretyakov Gallery], coll. 111 (L.S. Bakst), item 678 (in Russ.).
21. Rayfield D. *Edge of Empires: A History of Georgia*. Moscow, “KoLibri” Publ., 2017, 606 p. (in Russ.).

УДК 304.4
ББК 71.41
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-230-237

О.В. БАКИНА

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ОСНОВНОЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ

Ольга Владимировна Бакина,

Учебно-методический центр повышения квалификации
работников культуры и искусства,
директор
Спасская ул., д. 8, Киров, Кировская обл., 610000, Россия

кандидат филологических наук,
заслуженный работник культуры Кировской области
E-mail: olgabakina@mail.ru

Реферат. Актуализация роли системы художественного образования, направленной на выявление и обучение одаренных детей в сфере культуры, целеполагания дополнительных образовательных программ в области искусств вызвана концептуальными документами, принятыми за последнее пятилетие на высшем государственном уровне, а также отраслевыми органами государственной исполнительной власти. Мероприятия по реализации государственной культурной политики определяют реформирование системы художественного образования на долгосрочный период и направлены, прежде всего, на решение проблемы воссоздания отсутствующей в ряде субъектов Российской Федерации вертикали взаимодействия между региональными органами управления культурой и муниципальными

образованиями по вопросу функционирования детских школ искусств и перспектив их развития. В ситуации децентрализации управления, возникшей вследствие разграничения полномочий между органами федеральной, региональной власти и местного самоуправления, а также ослабления творческих и методических связей между детскими школами искусств, профессиональными и высшими образовательными организациями, первопричиной которых называется в числе прочих ведомственная разобщенность, — ряд полномочий по координации деятельности учреждений дополнительного образования и органов управления культурой субъектов Российской Федерации возложен на региональные учебно-методические (ресурсные) центры. В статье рассматривается современная проблематика функционирования и взаимодействия учреждений дополнительного образования сферы культуры — детских школ искусств (по видам искусств) и дополнительного профессионального образования — учебно-методических центров. Особое внимание уделяется исторически сложившейся взаимосвязи детских школ искусств (по видам искусств) и учебно-методических центров (методических кабинетов), на которые возложена работа по научно-методическому, информационному обеспечению деятельности детских школ искусств. На основе

ретроспективного анализа состояния региональных учебно-методических центров дается прогноз их развития в контексте реализации государственной культурной политики на этапе начала реализации Плана мероприятий («дорожной карты») по перспективному развитию детских школ искусств на 2018–2022 годы. Данный документ, утвержденный в январе 2018 г., имеет своей целью объединение усилий Министерства культуры Российской Федерации и субъектов Российской Федерации, особо акцентирует внимание на задаче сохранения и развития сети детских школ искусств, которые являются первым звеном в не имеющей аналогов в мировом образовательном пространстве российской трехуровневой системе художественного образования. Базируясь на примерах и показателях деятельности детских школ искусств Кировской области, автором делается прогноз вариативности решений учредителей региональных учебно-методических центров в пореформенный период, подчеркивается важность понимания роли системы образования в области искусств, особенно — дополнительного как основного ресурса развития культурного пространства регионов и в целом страны.

Ключевые слова: дополнительные образовательные программы, детские школы искусств, ДШИ, учебно-методические центры, государственная культурная политика.

Для цитирования: Бакина О.В. Дополнительное образование как основной ресурс развития сферы культуры // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 230–237. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-230-237.

Вопросы реализации государственной культурной политики учреждениями культуры и образования в сфере культуры активно обсуждаются на форумах, конференциях, дискуссионных площадках. Выявлению особенностей культурно-исторического потенциала российской модернизации в контексте мировых глобальных процессов, использованию культурных ресурсов развития общества: образования, воспитания, художественного творчества была посвящена научно-практическая конференция, проведенная в рамках реализации Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 гг.)» в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма [1]. Фундаментальные основы теории, истории и актуальные практики образования в сфере культуры стали предметом рассмотрения участников XVII Международной научно-методической конференции в Алтайском институте культуры [2] и делегатов III Культурного форума регионов

России [3]. Следует отметить, что региональный аспект реализации государственной культурной политики в сфере образования вызывает интерес исследователей и в целом к указанной теме [4; 5], и к отдельным ее характеристикам [6; 7]. Коллективным поискам результативной модели современной системы дополнительного образования детей посвящены научно-педагогические форумы, состоявшиеся в Челябинске [8], Чите [9], Новосибирске [10] и других городах России. Участниками X Всероссийского совещания руководителей служб информации по культуре и искусству, прошедшего 3–4 октября 2017 г. в Российской государственной библиотеке [11; 12], была отмечена особая актуальность проблематики научно-информационного обеспечения деятельности учреждений в современное время реформ и принята новая редакция Положения о Российской системе научно-информационного обеспечения сферы культуры. Согласно данному документу участники Российской системы научно-информационного обеспечения культурной деятельности (Росинформкультуры) осуществляют информационное обеспечение общих вопросов культуры, библиотечного, музейного дела, искусства, народного творчества, образования в сфере культуры, в том числе одной из важнейших составляющих системы образования — дополнительного образования, реализуемого в соответствующих по типам учреждениях.

Согласно ст. 12 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ [13], в учреждениях дополнительного образования реализуются два вида дополнительных образовательных программ: дополнительные общеобразовательные программы (дополнительные общеразвивающие программы, дополнительные предпрофессиональные программы) и дополнительные профессиональные программы (программы повышения квалификации, программы профессиональной переподготовки). Первые — в детских школах искусств (ДШИ) по видам искусств, вторые — в вузах и учреждениях дополнительного профессионального образования, например, учебно-методических центрах повышения квалификации работников культуры и искусства.

Исторически сложилось, что учебно-методические центры (или кабинеты) также являются учреждениями, на которые возложена работа по научно-методическому, информационному обеспечению деятельности ДШИ¹. В 2017 г. в Российской Федерации отмечалось 70-летие методической службы, так как первый методический кабинет по учебным за-

¹ В понятие «детская школа искусств (по видам искусств)» согласно закону «Об образовании» включаются все школы сферы культуры: музыкальные, фольклорные, художественные, хореографические и др.

ведениям искусств и культуры был создан в 1947 г. при Управлении культуры Моссовета. 2018 год ознаменован столетним юбилеем со дня основания первой (в Санкт-Петербурге) детской музыкальной школы.

Опыт деятельности российских ДШИ заслуживает особого изучения не только по причине столь значительной юбилейной даты, но более — потому, что этот опыт уникален [14]. Уже в первые годы советской власти, когда создавались семилетние и четырехлетние музыкальные школы, была заложена и трехступенчатая система образования: «детская школа искусств — училище — творческий вуз», не имеющая аналогов в мировом образовательном пространстве и воспитавшая не одно поколение известных деятелей искусств. Например, уже в середине 1960-х гг. на территории Кировской области функционировало 35 детских музыкальных школ, в которых обучалось более 5,5 тыс. юных музыкантов, и эти цифры с каждым годом только увеличивались. В 1975 г. при Управлении культуры Кировского облисполкома был открыт методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. В 2005 г. он был присоединен к учебно-методическому центру повышения квалификации работников культуры и искусства, сохранив при этом функции методического центра ДШИ и все основные виды своей деятельности, в том числе информационно-аналитическую, заключающуюся в проведении мониторингов профессиональных, информационных, кадровых потребностей работников сферы культуры, образования в сфере культуры, а также деятельности ДШИ (по видам искусств) Кировской области, в создании и ведении базы данных кадрового состава организаций дополнительного образования, в формировании банка педагогической информации (нормативно-правовой, научно-методической, методической) и др.

По сути, деятельность учреждений дополнительного образования ДШИ и дополнительного профессионального образования (учебно-методических центров) — не только исторически сложившаяся, но и постоянно развивающаяся образовательная система в сфере культуры. Согласно ст. 83 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ, уточняющей особенности реализации образовательных программ в области искусств, «подготовка квалифицированных творческих кадров и педагогических работников в области искусств... основана на принципах непрерывности и преемственности и направлена на выявление одаренных детей и молодежи в раннем возрасте, профессиональное становление, развитие обучающихся, основанное на возрастных, эмоциональных, интеллектуальных и физических факторах, а также последовательное прохождение

взаимосвязанных этапов профессионального становления личности» [13]. Надо признать, что не во всех российских регионах априори выдержан принцип непрерывности и преемственности. Главным препятствием является отсутствие высшего звена образовательной системы либо регионального, опорного вуза с направлениями подготовки по специальностям отрасли культуры и искусства. В отсутствие подобного вуза в Кировской области учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры и искусства осуществляет реализацию дополнительных профессиональных программ для повышения квалификации всех категорий работников отрасли: библиотечных, культурно-досуговых, театральных, концертных, музейных, образовательных.

Законом РФ «Об образовании» от 10.07.1992 № 3266-1 ДШИ были отнесены к учреждениям дополнительного образования детей (ранее, в советский период, такой дифференциации не было), перед которыми ставились задачи в области досуговой деятельности, практически аналогичные тем, что выполняли дома детского творчества, клубы и творческие объединения [15]. Разница была в том, что в детских музыкальных, хореографических, театральных, художественных школах и школах искусств обучение велось по примерным учебным планам, разработанным Министерством культуры РФ, по программам художественно-эстетической направленности. С началом перестройки стали накапливаться системные кадровые трудности, а также проблемы материально-технического обеспечения школ, оснащения музыкальными инструментами, которые не решены до сих пор уже «благодаря» разграничению полномочий органов федеральной власти, субъектов РФ и органов местного самоуправления, в результате которых учредителями ДШИ (по видам искусств) почти 100% стали администрации муниципальных образований. Децентрализация власти усугубилась к тому же двойственным подчинением ДШИ, находящихся в ведении Министерства культуры Российской Федерации, а процедуры лицензирования, аттестации педагогических кадров, выполнения требований к организации образовательной деятельности являются полномочиями Министерства образования и науки РФ.

В 2011 г. в Закон РФ «Об образовании» были внесены существенные изменения, касающиеся реализации в ДШИ (по видам искусств) дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств, федеральные требования к которым должны устанавливаться Министерством культуры РФ. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ не только сохранил внесенные в 2011 г. изменения в Закон РФ «Об образовании» 1992 г.,

но и расширил полномочия Министерства культуры РФ по изданию нормативных правовых актов в части функционирования ДШИ. За последние три года Министерством культуры РФ было утверждено 20 нормативных правовых актов, в том числе 16 приказов, утвердивших федеральные государственные требования к реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств [16], приказы, утвердившие порядок отбора детей при поступлении в ДШИ на обучение по предпрофессиональным программам, порядок проведения итоговой аттестации детей и др.

Переход на новые программы потребовал обновления всей нормативно-правовой базы школ, начиная от уставов и получения новых лицензий до огромного блока разработки образовательных программ. Перечень локально-нормативных актов учреждения, требующихся для внедрения в образовательный процесс предпрофессиональных программ, составил около четырех десятков наименований. Значительная организационно-методическая работа дала результат: по состоянию на начало 2017/18 учебного года 96% детских школ искусств Кировской области реализуют дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы, из общего количества учащихся 33,8% обучаются по указанным программам, что соответствует общероссийским значениям.

Думается, достижению весьма успешного показателя способствовала интеграция государственной образовательной политики в сфере культуры и выстраивание утраченной вертикали управления: Министерство культуры РФ → федеральный методический ресурсный центр (Институт развития образования в сфере культуры и искусства) → учебно-методические центры (как региональные методические ресурсные центры по развитию ДШИ) → детские школы искусств. Нельзя при этом не отметить, что в настоящий момент методические региональные службы имеют разную организационно-правовую форму, относятся к разным типам и видам. В 52 регионах Российской Федерации методические центры имеют статус самостоятельных юридических лиц, в 25 регионах представлены в качестве структурных подразделений образовательных учреждений и учреждений культуры, в восьми субъектах методические службы отсутствуют. Вполне объяснимо, что в разных регионах данные службы имеют и разное ресурсное обеспечение: от замечательно оснащенных зданиями, компьютерными классами, концертными и выставочными залами, большим штатом сотрудников, как в Саратовской и Калининградской областях, до крохотных коллективов в небольших встроенных учреждениях помещений, как в Кировской и Ярославской областях.

Семь лет назад для координации деятельности ДШИ (а их на тот момент в Кировской области было 90, в настоящее время — 83, в том числе 71 — в сфере культуры, 12 — в сфере образования), для повышения эффективности реализации государственной культурной политики учебно-методическим центром было создано 13 межрайонных методических объединений, соединивших в одну структуру по несколько муниципальных образований. Руководитель межрайонного методического объединения является членом Совета директоров детских школ искусств (по видам искусств) Кировской области. Кроме организационных, управленческих, творческих задач, которые выполняют межрайонные методические объединения, их руководители ежегодно выезжают в другие города России для проведения мероприятий по обмену опытом. Побывали в Костроме, Санкт-Петербурге, Москве, Ульяновске, Саратове, Пскове, Калининграде. Несмотря на разное кадровое и материально-техническое обеспечение, на наличие или отсутствие статуса юридического лица, объем задач по научно-методическому, информационно-аналитическому обеспечению деятельности ДШИ, повышению квалификации работников культуры и образования в сфере культуры у всех учебно-методических центров одинаково большой.

Информационно-методическое обеспечение деятельности ДШИ на современном этапе осложняется оптимизационными процессами, ведущими к сокращению количества школ по причине их реорганизации (присоединению, укрупнению) и увеличению количества учащихся. Ситуация в Кировской области идентична общероссийской тенденции, в том числе и по кадровой составляющей образовательного процесса. Из общего числа работающих в ДШИ преподавателей ровно половина — в возрасте от 40 до 60 лет. До 30 лет — 13%, до 40 лет — 14%, свыше 60 лет — 23%. На начало 2017/18 учебного года число вакансий в ДШИ Кировской области составляет 120 человек. Только для преподавания в области музыкального искусства требуется 60 педагогов. Положение усугубляется тем, что в соответствии с уже упомянутыми федеральными государственными требованиями к кадровому обеспечению реализации предпрофессиональных программ не менее 25% (а на «фортепиано» — не менее 30%) от общего числа преподавателей, обеспечивающих реализацию данной программы, должны иметь высшее профессиональное образование по профилю преподаваемого предмета. Поскольку высшего учебного заведения сферы культуры в области нет, действенным вариантом решения проблемы могла бы стать практика других регионов, направляющих на целевое обучение выпускников колледжей в российские вузы.

Ситуация информационной составляющей деятельности ДШИ в последнее время кардиналь-

но изменилась к лучшему. Если четыре года назад, когда вышло Постановление Правительства РФ «Об утверждении Правил размещения на официальном сайте образовательной организации в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет” и обновления информации об образовательной организации» от 10.07.2013 № 582, согласно которому на образовательные учреждения была возложена обязанность создания и ведения своих сайтов и определен перечень размещаемой на сайте информации, в Кировской области собственные сайты имели только пять школ из 90, то на сегодняшний день нет сайтов только у двух школ из 83. Таким образом, практически выполнен только еще вступивший в силу показатель развития ДШИ. Наличие официальных сайтов включено Министерством культуры РФ в План мероприятий («дорожную карту») по перспективному развитию ДШИ на 2018–2022 годы [17]. Согласно этому документу учреждения дополнительного образования — ДШИ и региональные методические службы (учебно-методические центры, кабинеты) ждут большие перемены.

Пожалуй, самым революционным в «дорожной карте» по оценке и руководителей органов исполнительной власти, и руководителей образовательных учреждений сферы культуры является шестой показатель четвертого раздела «Финансово-экономическое сопровождение деятельности ДШИ», который кардинально меняет ситуацию административной подчиненности ДШИ и воссоздает утраченную регионами вертикаль управления. Буквальное значение показателя: «Доля ДШИ, находящихся в ведении органа управления культурой субъекта Российской Федерации, от общего количества ДШИ, расположенных в субъекте Российской Федерации» в количественном виде составляет: в 2018 г. — не менее 5–10%, в 2019 — 10–20%, в 2020 — свыше 30%, в 2021 — 50%, в 2022 г. — не менее 70%. Учитывая, что в настоящее время ДШИ в основном находятся в ведении муниципалитетов, а их перевод с муниципального на региональный уровень потребует разработки механизма и принятия экономико-правовых решений по передаче финансовых средств, предусмотренных на функционирование муниципальных ДШИ, на уровень региона — объем задач видится обширным. Так, на момент начала действия «дорожной карты» в Кировской области все ДШИ имеют статус муниципальных, к 2022 году 50 ДШИ должны стать областными, подведомственными Министерству культуры Кировской области. В этой связи подлежат диверсификации и полномочия методических центров ДШИ.

Решением коллегии Министерства культуры РФ от 08.07.2017 № 16 «О современном состоянии и перспективах развития детских школ

искусств» [18], органам управления культурой субъектов Российской Федерации рекомендовано в срок до 01.03.2018 г. принять меры по созданию региональных методических центров по развитию ДШИ и по обеспечению взаимодействия региональных методических центров с федеральным ресурсным методическим центром по развитию ДШИ. Руководителям учебно-методических центров только бы приветствовать такое последовательное формирование и логичное проведение государственной культурной политики, если бы не одна формулировка в вышеуказанном Плате мероприятий («дорожной карте») по перспективному развитию ДШИ на 2018–2022 годы: «Доля субъектов Российской Федерации, в которых имеются региональные методические центры/кабинеты, функционирующие либо как самостоятельные юридические лица, либо как структурные подразделения образовательных учреждений отрасли культуры». Понятна цель авторов «дорожной карты»: создать методические центры в тех восьми регионах Российской Федерации, где их нет. Однако есть весьма основательное предположение, что формулировка «либо как самостоятельные юридические лица, либо как структурные подразделения» приведет к сокращению региональных учебно-методических центров, являющихся юридическими лицами, поскольку вариативность решений позволяет учредителям выполнить и показатель «дорожной карты», и план по оптимизации бюджетных расходов, существующий во многих регионах. В определенном смысле эта ситуация является «проверкой на зрелость» органов управления культурой субъектов Российской Федерации, отвечающих за проведение государственной культурной политики, концептуально направленной действительно в перспективное будущее [19]. В ходе заседания Совета при Президенте по культуре и искусству 21 декабря 2017 г. была особо отмечена необходимость пересмотра сложившегося отношения к культуре лишь как к отрасли социальной сферы, оказывающей определенного вида «услуги» и особенно отмечена ее значимость как миссии, как общественного блага. На совещании по вопросам поиска, поддержки и профессиональной подготовки талантливой молодежи в сфере искусства Президент Российской Федерации В.В. Путин назвал национальным достоянием «давние и богатые традиции творчества, великие театральные, художественные, балетные, музыкальные школы» и особо подчеркнул задачу государства «не просто их сохранить, эти традиции, а преумножить и обеспечить преемственность» [20]. В данном контексте потенциал системы учреждений дополнительного образования можно расценивать как основной ресурс развития сферы культуры.

Список источников

1. Культурно-исторический потенциал модернизации: парадоксы российской ментальности : сб. статей / отв. ред Д.В. Монастырский, Е.Д. Дерябина, Г.А. Цветкова. Москва : АПРИКТ, 2012. 457 с.
2. Теория, история и практика образования в сфере культуры : материалы XVII Междунар. науч.-метод. конф. (Барнаул, 16 марта 2017 г.) / отв. ред. Г.В. Говорухина. Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ин-та культуры, 2017. 267 с.
3. Образование и культура: потенциал взаимодействия и ресурсы НКО в социокультурном развитии регионов России. Теория и практики социокультурного развития : сб. материалов III Культурного форума регионов России (Москва — Волгоград — Новосибирск — Рязань — Сыктывкар, февраль — сентябрь 2017 г.) / сост. и общ. ред.: О.Н. Астафьева, О.В. Коротева. Москва, 2017. 576 с.
4. Креативные технологии в социально-культурном пространстве : сб. науч.-метод. материалов / сост. Т.В. Рябова. Санкт-Петербург : Рос. творч. союз работников культуры, 2013. 224 с.
5. Астафьева О.Н., Коротева О.В., Шибеева Е.А. Образование и культура в социокультурном развитии регионов России // Обсерватория культуры. 2017. № 14, № 6. С. 677—685. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-14-677-685.
6. Дополнительное профессиональное образование как стратегический ресурс развития культуры регионов : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 19 апр. 2016 г.) / сост. : Р.И. Садриев, Т.В. Абалимова, Е.Б. Гоглева ; гл. редактор Р.И. Садриев ; Мин-во культуры РТ ; ИДПО. Казань : Медицина, 2016. 444 с.
7. Лузан В.С. Роль профильного образования в сфере культуры и искусства в реализации государственной культурной политики [Электронный ресурс] // Концепт : науч.-метод. электрон. журн. 2016. Т. 15. С. 1011—1015. URL: <http://e-koncept.ru/2016/96117.htm> (дата обращения: 05.09.2017).
8. Дополнительное образование детей в изменяющемся мире: перспективы развития востребованности, привлекательности, результативности : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Челябинск, 15—16 окт. 2015 г.) / под ред. А.В. Кислякова, А.В. Щербакова. Челябинск : ЧИППКРО, 2015. 532 с.
9. Буйлова Л.Н. Актуализация роли дополнительного образования детей в современной образовательной политике РФ [Электронный ресурс] // Актуальные задачи педагогики : материалы Междунар. науч. конф. (Чита, дек. 2011 г.). URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/20/1361> (дата обращения: 27.08.2017).
10. Поликашева Н.В. Развитие системы дополнительного образования детей как ресурс социокультурной модернизации образования [Электронный ресурс] // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии : сб. ст. по материалам IV Междунар. науч.-практ. конф. № 4. Ч. I. Новосибирск : СибАК, 2011. URL: <https://sibac.info/conf/pedagog/iv/35782> (дата обращения: 27.08.2017).
11. Тихунова И.П. X Всероссийское совещание руководителей служб информации по культуре и искусству // Библиотекосведение. 2017. Т. 66, № 6. С. 711—715. DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-6-711-715.
12. Горбунова А.В. Деятельность служб информации по культуре и искусству: из опыта последних лет // Библиотекосведение. 2016. Т. 1, № 1. С. 32—39. DOI: 10.25281/0869-608X-2016-1-1-32-39.
13. Об образовании в Российской Федерации : федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ [Электронный ресурс]. КонсультантПлюс : офиц. сайт. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (дата обращения: 27.08.2017).
14. Аракелова А.О. О некоторых особенностях возникновения и развития системы профессионального музыкального образования в России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 2. С. 45—54.
15. Кайгородцева М.В. Методическая работа в системе дополнительного образования. Материалы, анализ, обобщение опыта. Москва : Учитель, 2009. 805 с.
16. Приказы Министерства культуры РФ об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ [Электронный ресурс] // Учеб.-метод. центр повышения квалификации работников культуры и искусства : сайт. URL: http://www.kultura-centr.ru/to_assist_edu/ФЕДЕРАЛЬНЫЕ%20ГОСУДАРСТВЕННЫЕ%20ТРЕБОВАНИЯ/ (дата обращения: 27.08.2017).
17. План мероприятий («дорожная карта») по перспективному развитию ДШИ на 2018—2022 годы [Электронный ресурс] // РОСКИ. Ин-т развития образования в сфере культуры и искусства : офиц. сайт. URL: <http://www.iroski.ru/node/1213> (дата обращения: 02.02.2018).
18. О современном состоянии и перспективах развития детских школ искусств: решение коллегии Министерства культуры Российской Федерации от 08.07.2017 № 16 [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации : офиц. сайт. URL: <https://www.mkrf.ru/documents/o-sovremennom-sostoyanii-i-perspektivakh-razvitiya-detskikh-shkol-iskusstv> (дата обращения: 05.09.2017).
19. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 4 сентября 2014 г. № 1726-р, утверждающее Концепцию развития дополнительного образования детей [Электронный ресурс] // Министерство образования и науки Российской Федерации : офиц. сайт. URL: <https://минобрнауки.рф/документы/4429> (дата обращения: 05.04.2017).
20. Совещание по вопросам поддержки талантливой молодежи в сфере искусства [Электронный ресурс] // Президент России : офиц. сайт. URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/56119> (дата обращения: 09.02.2018).

Additional Education as the Main Resource for Developing the Sphere of Culture

Olga V. Bakina

Educational and Methodical Center for Training of the Workers of Culture and Art, 8, Spasskaya Str., Kirov, 610000, Russia
E-mail: olgabakina@mail.ru

Abstract. Actualization of the role of the system of art education, aimed at identifying and teaching gifted children in the field of culture, the goal-setting of additional educational programs in the field of arts is caused by conceptual documents adopted at the highest state level over the past five years, as well as by sectoral bodies of state executive power. Measures to implement the state cultural policy determine the reform of the system of art education for the long-term period and are aimed primarily at solving the problem of recreating the interaction vertical between regional cultural management authorities and municipalities concerning the functioning of children's art schools and the prospects for their development, which is absent in a number of constituent entities of the Russian Federation. In the situation of management decentralization, which arose as a result of the division of powers between federal, regional and local government bodies, as well as the weakening of creative and methodical links between children's art schools, professional and higher educational organizations, the root cause of which is, among other things, departmental disunity, some coordination of the activities of additional education institutions and cultural authorities of subjects of the Russian Federation is assigned to regional educational and methodical (resource) centers. The article considers the modern problems of functioning and interaction of the institutions of additional education in the sphere of culture (children's art schools according to the types of arts) and additional professional education (educational and methodical centers). Particular attention is paid to the historically established relationship between the children's art schools (according to the types of arts) and the educational and methodical centers (methodical offices), which are tasked with the scientific, methodical and information support of the activities of children's art schools. On the basis of a retrospective analysis of the state of regional educational and methodical centers, a forecast is given for their development in the context of implementation of the state cultural policy at the stage of implementation of the Action Plan ("Road Map") for the Perspective Development of Children's Art Schools According to the Types of Arts for 2018–2022. This document, approved in January 2018, aims to bring together the efforts of the Ministry of Culture of Russia and the constituent entities of the Russian Federation, emphasizes the task of preserving and developing the network of children's art schools, which are the first link

in the Russian three-tiered system of art education, which has no analogues in the world educational space. Based on the examples and performance indicators of children's art schools in the Kirov Region, the author makes a forecast of the variability of decisions of the founders of regional educational and methodical centers in the post-reform period, emphasizes the importance of understanding the role of the arts education system, especially the additional, as the main resource for developing the cultural space of regions and whole country.

Key words: additional educational programs, children's art schools, educational and methodical centers, state cultural policy.

Citation: Bakina O.V. Additional Education as the Main Resource for Developing the Sphere of Culture, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 230–237. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-230-237.

References

1. Monastyrsky D.V., Deryabina E.D., Tsvetkova G.A. (eds). *Kul'turno-istoricheskii potentsial modernizatsii: paradoksy Rossiiskoi mental'nosti: sb. statei* [Cultural and Historical Potential of Modernization: The Paradoxes of Russian Mentality: collected articles]. Moscow, APRIKT Publ., 2012, 457 p.
2. Govorukhina G.V. (ed.) *Teoriya, istoriya i praktika obrazovaniya v sfere kul'tury: materialy XVII Mezhdunar. nauch.-metod. konf. (Barnaul, 16 marta 2017 g.)* [Proceedings of the 17th Int. Sci.-Method. Conf. "Theory, History and Practice of the Education in the Sphere of Culture" (Barnaul, March 16, 2017)]. Barnaul, Altaiskogo Gosudarstvennogo Instituta Kul'tury Publ., 2017, 267 p.
3. Astafyeva O.N., Koroteeva O.V. (eds). *Obrazovanie i kul'tura: potentsial vzaimodeistviya i resursy NKO v sotsiokul'turnom razvitii regionov Rossii. Teoriya i praktiki sotsiokul'turnogo razvitiya: sbornik materialov III Kul'turnogo foruma regionov Rossii (Moskva – Volgograd – Novosibirsk – Ryazan' – Syktyvkar, fevral' – sentyabr' 2017 g.)* [Proceedings of the 3d Cultural Forum of Russian Regions "Education and Culture: The Interaction Potential and the Resources of Non-Profit Organizations in the Socio-Cultural Development of Russian Regions. The Theory and Practices of Socio-Cultural Development" (Moscow – Volgograd – Novosibirsk – Ryazan – Syktyvkar, February – September 2017)]. Moscow, 2017, 576 p.
4. Ryabova T.V. (ed.) *Kreativnye tekhnologii v sotsial'no-kul'turnom prostranstve: sb. nauch.-metod. materialov* [Creative Technologies in the Socio-Cultural Space: collected scientific and methodological materials]. St. Petersburg, Rossiiskii Tvorcheskii Soyuz Rabotnikov Kul'tury Publ., 2013, 224 p.
5. Astafyeva O.N., Koroteeva O.V., Shibaeva E.A. Education and Culture in the SocioCultural Development of Russian Regions, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 6, pp. 677–685 (in Russ.). DOI: 10.25281/2072-3156-2018-14-677-685.

6. Sadriev R.I., Abalimova T.V., Gogleva E.B. (eds). *Dopolnitel'noe professional'noe obrazovanie kak strategicheskii resurs razvitiya kul'tury regionov: materialy II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Kazan', 19 apr. 2016 g.)* [Proceedings of the 2 Int. Sci.-Prac. Conf. "Additional Professional Education as a Strategic Resource for the Development of Regional Culture" (Kazan, April 19, 2016)]. Kazan, Meditsina Publ., 2016, 444 p.
7. Luzan V.S. The Role of Profile Education in the Sphere of Culture and Art in the Implementation of State Cultural Policy, *Nauch.-metod. elektron. zhurn. "Kontsept"* [Scientific and Methodological Electronic Journal "Concept"], 2016, vol. 15, pp. 1011–1015. Available at: <http://e-kontsept.ru/2016/96117.htm> (accessed 05.09.2017) (in Russ.).
8. Kislyakov A.V., Shcherbakov A.V. (eds). *Dopolnitel'noe obrazovanie detei v izmenyayushchemsya mire: perspektivy razvitiya vostrebovanosti, privlekatel'nosti, rezul'tativnosti: materialy II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. (Chelyabinsk, 15–16 okt. 2015 g.)* [Proceedings of the 2nd Int. Sci.-Prac. Conf. "Additional Education of Children in a Changing World: Perspectives for the Development of Demand, Attractiveness, Productivity" (Chelyabinsk, October 15–16, 2015)]. Chelyabinsk, ChIPPKRO Publ., 2015, 532 p.
9. Builova L.N. Actualization of the Role of Additional Education of Children in the Modern Educational Policy of the Russian Federation, *Aktual'nye zadachi pedagogiki: materialy Mezhdunar. nauch. konf. (g. Chita, dek. 2011 g.)* [Proceedings of the Int. Sci. Conf. "Actual Problems of Pedagogy" (Chita, December 2011)]. Available at: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/20/1361> (accessed 27.08.2017) (in Russ.).
10. Polikasheva N.V. Development of the System of Additional Education of Children as a Resource of Socio-Cultural Modernization of Education, *Lichnost', sem'ya i obshchestvo: voprosy pedagogiki i psikhologii: sb. st. po materialam IV Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Proceedings of the 4 Int. Sci.-Prac. Conf. "Personality, Family and Society: Issues of Pedagogy and Psychology"], no. 4, part I. Novosibirsk, SibAK Publ., 2011. Available at: <https://sibac.info/conf/pedagog/iv/35782> (accessed 27.08.2017) (in Russ.).
11. Tikunova I.P. The 10th All-Russian Meeting of the Heads of Information Services for Culture and Art, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2017, vol. 66, no. 6, pp. 711–715 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2017-66-6-711-715.
12. Gorbunova A.V. Activity of Information Services on Culture and Art of the Central Libraries of the Subjects of the Russian Federation: From the Experience of the Recent Years, *Bibliotekovedenie* [Library and Information Science (Russia)], 2016, vol. 1, no. 1, pp. 32–39 (in Russ.). DOI: 10.25281/0869-608X-2016-1-1-32-39.
13. On Education in the Russian Federation: Federal Law of 29.12.2012 No. 273-FZ, *Konsul'tantPlus: ofits. sait* [ConsultantPlus: official website]. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/ (accessed 27.08.2017) (in Russ.).
14. Arakelova A.O. Some Features of Formation and Development of Professional Music Education System in Russia, *Vestn. Kemerovskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2012, no. 2, pp. 45–54 (in Russ.).
15. Kaigorodtseva M.V. *Metodicheskaya rabota v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya. Materialy, analiz, obobshchenie opyta* [Methodical Work in the System of Additional Education. The Materials, Analysis, Generalization of Experience]. Moscow, Uchitel' Publ., 2009, 805 p.
16. Orders of the Ministry of Culture of the Russian Federation on Approval of the Federal State Requirements to the Minimal Content, Structure and Implementation Conditions of Additional Preprofessional General Education Programs, *Ucheb.-metod. tsentr povysheniya kvalifikatsii rabotnikov kul'tury i iskusstva: sait* [Educational and Methodical Center for Professional Development of Culture and Art Workers: website]. Available at: http://www.kultura-centr.ru/to_assist_edu/%D0%A4%D0%95%D0%94%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%AB%D0%95%20%D0%93%D0%9E%D0%A1%D0%A3%D0%94%D0%90%D0%A0%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%AB%D0%95%20%D0%A2%D0%A0%D0%95%D0%91%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%9D%D0%98%D0%AF/ (accessed 27.08.2017) (in Russ.).
17. Action Plan ("Road Map") for the Perspective Development of Children's Art Schools for 2018–2022, *ROSKI. In-t razvitiya obrazovaniya v sfere kul'tury i iskusstva: ofits. sait* [ROSKI. Institute for Development of the Education in the Field of Culture and Art: official website]. Available at: <http://www.iroski.ru/node/1213> (accessed 02.02.2018) (in Russ.).
18. On the Current State and Development Prospects of Children's Art Schools: The Decision of the Collegium of the Ministry of Culture of the Russian Federation of 08.07.2017 No. 16, *M-vo kul'tury Rossiiskoi Federatsii: ofits. sait* [Ministry of Culture of the Russian Federation: official website]. Available at: <https://www.mkrf.ru/documents/o-sovremennom-sostoyanii-i-perspektivakh-razvitiya-detskikh-shkol-iskusstv> (accessed 05.09.2017) (in Russ.).
19. Order of the Government of the Russian Federation of September 4, 2014, No. 1726-r, Approving the Development Conception of Additional Education for Children, *M-vo obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii: ofits. sait* [Ministry of Education and Science of the Russian Federation: official website]. Available at: <https://xn--80abucjiibhv9a.xn--p1ai/%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/4429> (accessed 05.04.2017) (in Russ.).
20. Meeting on the Support of Talented Youth in the Field of Art, *Prezident Rossii: ofits. sait* [President of Russia: official website]. Available at: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/56119> (accessed 09.02.2018) (in Russ.).

УДК 7.046
ББК 71.05
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-238-244

Ю.А. ЛАРИКОВА

ЛИТЕРАТУРНЫЙ МИФ О ФАКУНДО КИРОГЕ В КУЛЬТУРНОЙ КАРТИНЕ МИРА АРГЕНТИНЦЕВ

Юлия Анатольевна Ларикова,
Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова,
кафедра иностранных языков № 2,
старший преподаватель
Стремянный пер., д. 36, Москва, 117997, Россия
E-mail: julia.larikova@gmail.com

Реферат. К моменту провозглашения независимости в странах Латинской Америки сформировалось просвещенное сословие, принципиально отличавшееся от своих предшественников автономией по отношению к государственной власти. Несмотря на идеологические различия, их общей миссией было составить «символическую карту» новообразованных республик, наделив обширное, этнически и социально неоднородное пространство родной земли новыми культурными смыслами.

Писателям, поэтам, историкам и публицистам второй половины XIX в. предстояло в первую очередь переосмыслить на американской почве такие устоявшиеся в европейском сознании политические концепты, как «государство» и «нация». Для решения этой задачи литераторы заимствовали отточенные в Европе формальные методы и приемы. Так,

в рамках латиноамериканского социального романтизма поиск национальной идентичности совершался путем обращения к мифу.

В статье рассматривается опыт литературного мифотворчества в трудах аргентинских последователей романтизма. Основным материалом данного лингвокультурологического исследования послужило программное произведение просветителя и государственного деятеля Доминго Фаустино Сармьенто (1811–1888) «Цивилизация и варварство: Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской Республики». Изданное в 1845 г., в разгар многолетнего гражданского противостояния в Аргентине, оно снискало у соотечественников успех как жестокий памфлет в адрес бывшего тогда правителя, губернатора провинции Буэнос-Айрес Х.М. Росаса, чья единоличная власть опиралась на местах на грубую силу народных каудильо. Между тем глубинный замысел текста воплотился в центральной фигуре повествования, «злом гаучо» Факундо Кироге. На историческом материале гражданской войны первой трети XIX в. писатель создал мифопоэтического героя, призванного персонифицировать подспудные движения молодой аргентинской нации.

В ходе структурного анализа мифа о харизматичном народном лидере Факундо выделяются мифоло-

гические ипостаси этого сложного художественного образа, органично сочетающего в себе черты перво-предка, тотема, трикстера и героя. Следует вывод о роли литературного мифа как культурного медиатора аргентинского общества.

Ключевые слова: аргентинский романтизм, литературный миф, мифологический герой, мифема, культурная картина мира, гаучо, каудильо, гражданская война, национальное самосознание.

Для цитирования: Ларикова Ю.А. Литературный миф о Факундо Кироге в культурной картине мира аргентинцев // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 238–244. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-238-244.

Российский философ и культуролог И.В. Кондаков в монографии «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху» утверждает: «В период разложения старой культуры, и особенно в период зарождения новой, устанавливается подавляющее господство мифологического типа мышления» [1, с. 91].

Объяснение этой исторической закономерности кроется в иррациональной природе и символической форме мифа, в его доступности массовому восприятию. Минуя критическое мышление, миф взывает к глубинному сознанию человека. В «неустойчивой ситуации переходного общества» мифы нации удовлетворяют запрос на непротиворечивую картину мира, выполняя роль секулярной религии.

Примерно к середине XIX в., после обретения независимости рядом стран Латинской Америки, в регионе сформировалось просвещенное сословие, с легкой руки уругвайского академика Анхеля Рамы получившее название «ученого города» («la ciudad letrada») [2], в котором пребывала преимущественно светская интеллектуальная элита, принципиально отличавшаяся от своих предшественников автономией по отношению к официальной власти [3]. Несмотря на различия в идеологических установках, их общей миссией было составить «символическую карту» [4, р. 3] новообразованных государств, наделив обширное, этнически и социально неоднородное пространство родной земли новыми культурными смыслами.

Писателям, поэтам, историкам и публицистам «ученого города» предстояло в первую очередь переосмыслить на американской почве такие устоявшиеся в европейском сознании политические концепты, как «государство» и «нация». Для решения этой задачи литераторы заимствовали отточенные в Европе формальные методы и приемы. Так, в рамках латиноамериканского социального романтизма поиск национальной идентичности совершался путем обращения к мифу.

В книге «Философия искусства» теоретик немецкого романтизма Фридрих Вильгельм Йозеф фон Шеллинг (1775–1854) дает концептуальное обоснование связи искусства и мифа через понятие «абсолюта». Мифология в представлении философа служит источником «первообразов», питая искусство универсальными смыслами и обеспечивая ему бессмертие:

«Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. <...> Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия. Произведения искусства должна быть свойственна такая же, если не большая реальность, чем творениям природы, образам, которые имеют такое же необходимое и вечное бытие, как людские поколения и растения, обладая одновременно индивидуальной и родовой жизнью и таким же бессмертием» [5, с. 105].

Опыт литературного мифотворчества, примеры которого можно наблюдать в произведениях европейских романтиков Дж. Байрона, Ф. Шиллера и И.В. Гете [6], особенно пригодился в Аргентине, где писатели, в отличие от своих коллег в Мексике [7], не имели возможности черпать вдохновение в богатой мифологии индейских цивилизаций. Первообразом для «Пленницы» Эстебана Эчеверриа [8], «Факундо» Доминго Сармьенто [9], равно как и для поэмы о гаучо лидера позднего аргентинского романтизма Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро» [10], становится первозданный хаос: открывшееся взору непокоренное пространство пампы.

Вместе с тем, как пронизательно заметил культуролог-латиноамериканист В.Б. Земсков, именно Д. Сармьенто первым совершает следующий шаг, обнаружив в «пустыне» национальный человеческий тип — гаучо, а затем и находит ему мифопоэтическое воплощение в образе-персонаже Факундо Кироги [11, с. 461].

Философско-художественный очерк «Цивилизация и варварство: Жизнеописание Хуана Факундо Кироги», опубликованный в 1845 г., в разгар многолетнего гражданского противостояния в Аргентине, вошел в литературный обиход под кратким названием «Факундо», по имени главного героя повествования (1788–1835), реального исторического деятеля, ближайшего сподвижника диктатора Хуана Мануэля де Росаса.

Вместе с тем выбор антиномии «цивилизация и варварство» в качестве заглавия и смыслового ядра произведения не воспринимался современниками Д. Сармьенто как излишне отвлекающий.

Достижения антиколониальной Майской революции 1810 г., за которой в 1816 г. последовало подписание Декларации независимости Аргентины от Испании и других стран, на протяжении десятилетий оспаривали два противоборствующих лагеря: консервативно настроенные федералисты, мобилизовавшие сельские массы под предводительством народных каудильо (исп. «caudillo» — вождь), и унитарии, преимущественно представленные военными и городской интеллигенцией, сторонники развития страны в лоне европейской цивилизации. Согласно новейшим исследованиям [12], помимо трудов западных просветителей, таких как Франсуа Гизо [13], во время работы над «Факундо» писатель взял на вооружение риторiku провинциальной либеральной газеты «La Aurora Nacional», выходившей в Кордобе в 1830–1831 годах. В пылу полемики гражданский конфликт журналисты трактовали как столкновение цивилизации и варварства.

Таким образом, для конструирования сложной социальной реальности Аргентины автор Г.С. Романова прибегает к свойственному политической риторике дуализму [14]. В тексте очерка, отразившего раскол аргентинского общества, идеологические категории «цивилизация» и «варварство» включают в себя исторические, геополитические, этнокультурные, социокультурные, хозяйственно-экономические, этические и другие эксплицитно и имплицитно выраженные оппозиции, а именно: «Европа» — «Азия», «город» — «село», «модернизация» — «застой», «свобода» — «деспотизм», «гражданское общество» — «клановость», «разум» — «инстинкты» и т. д.

Отдавая дань цивилизационному наследию Европы в становлении латиноамериканской государственности, Д. Сармьенто подчеркивает революционную миссию Аргентины, воплощенную в героической фигуре Бернардино Ривадавии (1780–1845), руководителя борьбы за независимость региона Ла-Плата. Между тем зарисовки диких обычаев гаучо, обитателей аргентинской пампы, головорезов, следопытов и музыкантов, выполненные в традициях литературного романтизма, наводят на мысль о природном и духовном потенциале молодой нации. Собирательным выражением народного духа на страницах произведения стал художественный образ Факундо Кироги.

«Страшная тень Факундо, я вызываю тебя, чтобы, стряхнув напитанную кровью пыль, которой покрыт твой прах, ты явился, приоткрыл нам потаенную жизнь благородного народа и прояснил те глубокие потрясения, что терзают его душу. Ты владеешь тайной: так открой ее нам!» [15, с. 7].

Эти известные любому школьнику Ла-Платы слова, предваряющие рассказ о деяниях грозного народного вожака, обнажают центральный авторский замысел: на историческом материале гра-

жданской войны первой трети XIX в. создать героя национального мифа, чья роль состояла бы в «моделировании общины» [16, с. 171], точнее, в олицетворении подспудных движений переходного аргентинского общества.

Судьба дважды сводит писателя и прототип его персонажа. Впервые — в далеком 1827 г., когда войско федералистов под командованием Ф. Кироги занимает его родной Сан-Хуан. Вид бородатых, полуподетых, немывших вояк производит на начитанного подростка впечатление средневекового варварства. А спустя три года после этих событий лейтенант армии унитариев Д. Сармьенто окажется в плену у противника, и лишь заступничество одного офицера поможет ему избежать смертной казни. Ф. Кирога пригрозит расстрелять его, если тот еще раз попадется ему на глаза [17, с. 16].

Встреча Д. Сармьенто с Ф. Кирогой не нашла отражения в тексте «Факундо». По воле автора на месте исторической фигуры возникает мифологическая, органично соединяющая в себе черты первопредка, тотема, трикстера и героя.

«Таков человек в начале рода человеческого, и так проявляется он на обширных просторах Аргентинской Республики. Факундо — это воплощение примитивного варварства; он не терпел никакого подчинения; его ярость была яростью зверя: грива черных курчавых волос падала ему на лоб и на глаза, свисая длинными космами, подобно змеям на голове Медузы Горгоны; голос его был хриплый, а взгляды ранили, как кинжал» [15, с. 61].

Как видно из данного портретного описания, античные аллюзии «наслаиваются» на фольклорную основу мифа о Факундо, придавая ему дополнительное измерение. В настоящем исследовании литературный миф Д. Сармьенто рассматривается как оригинальная конструкция, отдельные элементы которой (мифемы) приобретают свое значение лишь в особой, заданной автором комбинации друг с другом.

Факундо впервые предстает перед читателем в образе юного гаучо, укрывшегося от правосудия на просторах пампы, там, где «зверь и человек оспаривают меж собой господство над природой». Он чуть было не становится добычей тигра-людоеда (исп. «el tigre cebado»)¹, привыкшего охотиться в одиночку. Спасаясь от преследования, удалец успевает взобраться по тонкому стволу рожкового дерева. Осада продолжается долгие два часа, пока друзья, напав на след гаучо, не набрасывают на хищника лассо. Тогда Факундо спускается на землю и закалывает тигра, забирая себе его тотемные свойства.

Животное чутье позволяло Факундо распознавать в рядах военных воров и дезертиров. Беспри-

¹ В действительности речь идет о ягуаре, которого испанские конкистадоры окрестили «тигром».

мерной жестокостью и коварством предводитель оправдывает свое легендарное прозвище «Тигр Равнин» («Tigre de los Llanos»), да и весь его внешний облик, особенно огненный взгляд исподлобья, отмечает Д. Сармьенто, напоминал звериный.

Ловкость, предприимчивость и вероломство выдают в Факундо иную мифологическую ипостась — трикстера. В годы войны за независимость будущий народный идол попадает за хулиганство под стражу, однако ему удается бежать из тюрьмы, попутно насмерть забив кандалами группу пленных роялистов, готовивших побег. Происшествие в Сан-Луисе закрепляет за молодчиком репутацию сорвиголовы, благодаря чему он получает от влиятельного клана Окампо назначение полевым командиром. Однако и здесь он, по выражению автора, выступает в роли «Троянского коня»: свергнув власть своих покровителей, Факундо становится признанным «вождем» провинции Ла-Риоха.

Тем не менее трикстер — лишь грань этого сложного образа или одна из масок, под покровом которой герой снова и снова обыгрывает судьбу. Но по мере того как набирает мощь его воинская харизма, проявляется и глубинная пассионарная сущность Факундо.

«...Факундо в связи с величественно дикой природой, которая преобладает на громадном пространстве Аргентинской Республики, Факундо как верное воплощение бытия целого народа, его забот и его чувств, Факундо, наконец, такой, каким он стал, но не под влиянием своего дурного характера, а по неизбежному, не зависящим от его воли причинам, — это самый необыкновенный, самый замечательный исторический персонаж, какой только может представиться для изучения тем, кто понимает, что каудильо, возглавляющий крупное общественное движение, — не более чем зеркало, в коем отражаются, увеличенные во сто крат, верования, нужды, устремления и обычаи целой нации в определенный период ее истории» [15, с. 13].

Факундо сделался завоевателем не только и не столько из-за денег, утверждает Д. Сармьенто: деньги у Кироги, азартного игрока, утекали сквозь пальцы. Он повел за собою простой народ, потому что «ощущал в себе силу и волю к действию», повинувшись «слепому и неясному инстинкту» всадника гаучо. Недаром писатель ставит свой персонаж в один ряд с величайшими пассионариями в истории человечества: Цезарем, Магометом, Тамерланом и Александром Македонским.

Стоит, однако, мифопоэтическому герою одержать очередную военную победу, как на сцену вновь выступает его дублер трикстер. Факундо монополизирует торговлю скотом в своей вотчине Ла-Риохе, грабит местную буржуазию, глумится над образованным сословием и в конце концов истощает провинцию. В каждой из восьми покоренных им земель

царят варварство и беззаконие. Казалось бы, «Тигр Равнин» никогда не насытится.

В посмертном сборнике статей В.Б. Земского «О литературе и культуре Нового Света» подробно приведены народные источники литературного жизнеописания Ф. Кироги (устные свидетельства и записи воспоминаний, так называемая эпическая молва; типовые фольклорные жанры, например романс о «злом гаучо», и т. д.) [18, с. 406–407]. Зачастую именно они, а не исторические документы или хроники гражданской войны формировали эпическую фактуру произведения. Вместе с тем сюжетную линию «Факундо», как нетрудно доказать при помощи метода структурного анализа мифа К. Леви-Стросса, задают лейтмотивы, объединяющие единицы действия — мифемы [19, с. 244–261].

Рассмотрим два главных сюжетобразующих лейтмотива: «бунт против отца» и «искушение героя».

Качества бунтаря давали о себе знать еще в детском возрасте. Звонкая пощечина учителю обеспечила Ф. Кироге славу школьного заводилы. Нежелание и неумение вписаться в систему, используя принятые рычаги для продвижения по социальной лестнице, вынуждают Факундо к восстанию против заведенного порядка. Несомненно, такую поведенческую установку можно трактовать как эдипов комплекс. В этом смысле глубоко символична сцена, в которой после ссоры с отцом герой поджигает крышу родительского дома. Роковое следование по пути бунта превращает его в «злого гаучо» («el gaucha malo»), врага любых институтов и норм и, соответственно, города как гражданской общности:

«Он почувствовал себя сильным, готовым действовать; его подталкивал слепой, неосознанный инстинкт, и он слушался лишь его; это полководец пампы, злой гаучо, враг гражданского правосудия, гражданских порядков, враг просвещенных людей, враг учености, фрака, одним словом — враг *города*» [15, с. 91].

Естественно, что сопротивление людей и обстоятельств только усиливало напор этой неистовой личности. Существовал один лишь способ укротить Факундо: прельстить его удалой вольницей и шальными деньгами, что и сделал Х.М. Росас — аргентинский сфинкс («la Esfinge Argentina»). Зеркальное отражение пассионарного вожака, расчетливый диктатор сумел обратить Кирогу в свою «тень», совершая его руками бесчисленные политические преступления.

Здесь вступает второй лейтмотив, в состав которого входят мифемы: «искушение властью», «искушение городом» и «искушение смертью».

Вслед за серией поражений от генерала Х.М. Паса народному предводителю удастся взять реванш. Овладев крепостью Сьюдадела, возведенной некогда Сан-Мартинем в провинции Тукуман, он оттесняет остатки армии противника к рубежам республики. Чутье подсказывает Факундо, что настал его час.

Пользуясь отсутствием своего покровителя и соперника, замыслив заговор против правительства, он прибывает в Буэнос-Айрес. Там в окружении городской знати он неожиданно объявляет себя «унитарием среди унитариев», критикует Х.М. Росаса и превозносит своих заклятых антагонистов, персонафицирующих у Д. Сармьенто рациональное и прогрессивное начала в военном искусстве и управлении государством — Х.М. Паса и Ривадавию.

Однако Кирога против обыкновения медлит перед решительным шагом. Город испытывает Факундо: чуждый строй жизни и блага цивилизации притупляют его природный инстинкт. Вчерашний гроза унитариев в одночасье преображается: «Факундо ведет себя осмотрительно, вид у него достойный и внушающий уважение, пусть он и носит кафтан и пончо, наброшенное на одно плечо, пусть у него длинная борода и буйная шапка волос» [15, с. 140].

В Буэнос-Айресе Кирога впервые сознает, что «где-то есть другая власть, помимо его собственной». Когда однажды ночью полиция врывается к нему в комнату, тот привычным жестом гаучо хватается за кинжал, но вдруг колеблется и выпускает смертоносное оружие из рук. Эпизод этот предопределяет трагический конец героя.

Он покинул «лаплатские Фивы» («la Tebas del Plata»)² пять лет спустя, когда было уже слишком поздно. В 1835 г., выполняя правительственное задание, Факундо останавливается в Кордобе, где его предупреждают о готовящемся покушении, но, влекомый танатосом — зовом смерти — он держит обратный путь вновь через Кордобу. На каждом перевале он требует: «Коней! Коней!» — и спешно меняя их, во весь опор мчится навстречу своему року. В уединенном местечке Барранка-Яко, на севере Кордобы, его поджидает другой «злой гаучо», капитан Сантос Перес. «Что все это значит?» — браво спросил у С. Переса Кирога, высунув голову из окна дилижанса, когда две пули с обеих сторон прошили повозку, а вместо ответа он получил пулю в глаз.

В своем знаменитом сборнике избранных работ французский семиолог Ролан Барт [20, с. 111] вступает в интертекстуальный спор с буржуазным XIX в. и его ярким деятелем Фридрихом Шеллингом, создателем романтической теории мифа:

«Внешний мир поставляет мифу некоторую историческую реальность, и, хотя ее возникновение может относиться к очень давним временам, она определяется тем способом, которым была произведена и использована людьми; миф же придает этой реальности видимость *естественности*. <...> Прodelывается некий фокус: реальность опрокидывают, вытряхивают из нее историка и заполняют

природой; в результате вещи лишаются своего человеческого смысла и начинают означать лишь то, что человек к ним непричастен. Функция мифа заключается в опустошении реальности, миф — это буквально непрерывное кровотоечение, истечение, или, если угодно, испарение смысла, одним словом, ошутимое его отсутствие».

В отличие от романтического представления о мифе как об источнике универсального, т. е. внеисторического содержания, миф определяется Р. Бартом через отсутствие смысла по причине «утраты вещами своих исторических свойств».

Антибуржуазная интерпретация мифа проливает свет на прагматические задачи, которые ставил перед собой Д. Сармьенто, мифологизируя, а значит искажая и в какой-то степени *обессмысливая* травматический опыт кровопролитной гражданской войны в Аргентине. Миф о харизматичном народном каудильо, человеке-тигре Факундо служил, с одной стороны, медиатором расколотого войной общества, а с другой — символическим мостом между освободительной Майской революцией и политической реакцией Х.М. Росаса.

Включение мифа о национальном величии в модель аргентинского самосознания в том виде, в котором она предстала в очерке «Факундо», наряду с традиционно выделяемыми компонентами «цивилизации» и «варварства», вносит продуктивный диалектический элемент в поляризованную картину мира автора. Синергия триады «цивилизация» — «варварство» — «миф» объясняет актуальность контрастной культурной матрицы, заложенной классиком, внутри которой аргентинская либеральная интеллигенция по сей день чувствует себя комфортно, в то время как приверженцы исторического ревизионизма настойчиво призывают к критической переоценке наследия Д. Сармьенто.

Список источников

1. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И.В. Кондаков, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 1023 с.
2. Rama A. La ciudad letrada. Uruguay : Arca, 1998. 126 p.
3. Myers J. La revolución en las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas // Nueva historia argentina. T. 3. Buenos Aires : Sudamericana, 2005. P. 381–445.
4. Montaldo G. El cuerpo de la patria: Espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento // Hispaníca. 1994. № 3. P. 3–20.
5. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. Москва : Мысль, 1966. 496 с.
6. Полякова О.Л., Казакова И.Б. Литературный миф Нового времени: Опыт структурирования у И.В. Гете и Дж. Китса // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. 2012. № 2. С. 185–190.

² Фивы — крупный древнегреческий город, с которым связаны сказания об Эдипе, Геракле, Дионисе и других мифологических героях.

7. Кутейщикова В.Н. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. Т. II. Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1988. С. 144–190.
8. Echeverría E. La Cautiva. El Matadero. Buenos Aires : Huemul, 1970. 150 p.
9. Sarmiento D.F. Facundo o civilización y barbarie. Buenos Aires : Sopena, 1960. 261 p.
10. Hernández J. Martín Fierro. Madrid : Ed. Cátedra, 2005. 424 p.
11. Творчество Доминго Фаустино Сармьенто и литературное развитие в 50–70-х годах // История литератур Латинской Америки. Т. II. Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1988. С. 452–474.
12. De la Fuente A. Civilización y barbarie: fuentes para una nueva explicación del Facundo [Электронный ресурс] // Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, 2016. URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672016000100005#2 (дата обращения: 17.01.2018).
13. Гизо Ф. История цивилизации в Европе. Москва : Территория будущего, 2007. 329 с.
14. Романова Г.С. Эвита: создание имиджа дискурсивными средствами // Ибероамериканские тетради. 2016. № 12. С. 168–180.
15. Сармьенто Д.Ф. Цивилизация и варварство : Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской Республики. Москва : Наука, 1988. 272 с.
16. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репр. Москва : Восточная литература, 2000. 407 с.
17. Sarmiento D.F. Mi defensa [Электронный ресурс] // Biblioteca virtual universal, 2003. URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300733.pdf> (дата обращения: 17.01.2018).
18. О литературе и культуре Нового Света [Электронный ресурс]. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2014. 888 с. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=8lkDCwAAQBAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PP1> (дата обращения: 03.03.2018).
19. Леви-Стросс К. Структурная антропология / [пер. с фр. В.В. Иванова]. Москва : Академический проект, 2008. 554 с.
20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

The Literary Myth of Facundo Quiroga in the Cultural Worldview of Argentines

Yulia A. Larikova

Plekhanov Russian University of Economics, 36, Stremyannyi Lane, Moscow, 117997, Russia
E-mail: julia.larikova@gmail.com

Abstract. *By the time of declaring their independence, Latin American countries had formed an enlightened class that was fundamentally different from its predecessors in terms of autonomy in relation to state power. Despite ideological differences, their common mission was to draw up a “symbolic map” of the newly formed republics, endowing the vast, ethnically and socially heterogeneous space of the native land with new cultural meanings.*

On American soil, writers, poets, historians and publicists of the second half of 19th century had first to rethink such political concepts as “state” and “nation”, established in the European consciousness. To solve this problem, the writers borrowed formal methods and techniques longstanding in Europe. Thus, within the framework of Latin American social romanticism, the search for national identity was accomplished by turning to myth.

The article deals with the experience of literary myth-making in the works of Argentine followers of romanticism. The main material of this linguoculturological study is the pro-

gram work of the educator and statesman Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) “Civilization and Barbarism: The Biography of Juan Facundo Quiroga, and the Physical Appearance, Customs and Mores of the Argentine Republic”. Published in 1845, in the midst of a longtime civil strife in Argentina, it gained success among the compatriots as a cruel pamphlet against the leader of that time, Governor of Buenos Aires Province J.M. de Rosas, whose personal authority in the regions had been based on the brute force of the Caudillo. Meanwhile, the deep meaning of the text is embodied in the central figure of the narrative, “the evil Gaucho” Facundo Quiroga. On the historical material of the civil war of the first third of the 19th century, the writer created a mythical epic hero, designed to personify the underlying movement of the young Argentine nation. During the structural analysis of the myth of the charismatic people’s leader Facundo, the article highlights the mythological hypostases of this complex artistic image, which organically combines the features of a primal ancestor, a totem, a trickster and a hero. The author concludes on the role of literary myth as a cultural mediator of Argentine society.

Key words: Argentinian romanticism, literary myth, mythological hero, mythologeme, cultural worldview, Gaucho, Caudillo, civil war, national identity.

Citation: Larikova Yu.A. The Literary Myth of Facundo Quiroga in the Cultural Worldview of Argentines, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 238–244. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-238-244.

References

1. Kondakov I.V., Sokolov K.B., Khrenov N.A. (eds). *Tsivilizatsionnaya identichnost' v perekhodnuyu epokhu: kul'turologicheskii, sotsiologicheskii i iskusstvedcheskii aspekty* [Civilizational Identity in the Transitional Epoch: Culturological, Sociological, and Art History Approaches]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, 1023 p.
2. Rama A. *La ciudad letrada*. Uruguay, Arca Publ., 1998, 126 p.
3. Myers J. La revolución en las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas, *Nueva historia argentina*, vol. 3. Buenos Aires, Sudamericana Publ., 2005, pp. 381–445.
4. Montaldo G. El cuerpo de la patria: Espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento, *Hispanérica*, 1994, no. 3, pp. 3–20.
5. Schelling F.W.J. *Filosofiya iskusstva* [The Philosophy of Art]. Moscow, Mysl' Publ., 1966, 496 p.
6. Polyakova O.L., Kazakova I.B. The Literary Myth of the Modern Age: The Experience of Structuring in J.W. Goethe's and J. Keats's Works, *Problemy filologii, kul'turologii i iskusstvoznaniya* [Problems of Philology, Cultural Studies and Art Studies], 2012, no. 2, pp. 185–190 (in Russ.).
7. Kuteishchikova V.N. Mexican Literature, *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki* [The History of Latin American Literatures], vol. II. Moscow, Institut Mirovoi Literatury im. A.M. Gor'kogo RAN Publ., 1988, pp. 144–190 (in Russ.).
8. Echeverría E. *La Cautiva. El Matadero*. Buenos Aires, Huemul Publ., 1970, 150 p.
9. Sarmiento D.F. *Facundo o civilización y barbarie*. Buenos Aires, Sopena Publ., 1960, 261 p.
10. Hernández J. *Martín Fierro*. Madrid, Ed. Cátedra Publ., 2005, 424 p.
11. Zemskov V.B. The Works of Domingo Faustino Sarmiento and the Literary Development in the 50s–70s, *Istoriya literatur Latinskoi Ameriki* [The History of Latin American Literatures], vol. II. Moscow, Institut Mirovoi Literatury im. A.M. Gor'kogo RAN Publ., 1988, pp. 452–474 (in Russ.).
12. De la Fuente A. Civilización y barbarie: fuentes para una nueva explicación del Facundo, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 2016. Available at: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672016000100005#2 (accessed 17.01.2018).
13. Guizot F. *Istoriya tsivilizatsii v Evrope* [The History of Civilization in Europe]. Moscow, Territoriya Budushchego Publ., 2007, 329 p.
14. Romanova G.S. Evita: Creating the Image by Discursive Means, *Iberoamerikanskii tetradi* [Ibero-American Notebooks], 2016, no. 12, pp. 168–180 (in Russ.).
15. Sarmiento D.F. *Tsivilizatsiya i varvarstvo: Zhizneopisanie Khuana Fakundo Kirogi, a takzhe fizicheskii oblik, obychai i nrayv Argentinskoi Respubliki* [Civilization and Barbarism: The Biography of Juan Facundo Quiroga, and the Physical Appearance, Customs and Mores of the Argentine Republic]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 272 p.
16. Meletinsky E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2000, 407 p.
17. Sarmiento D.F. Mi defense, *Biblioteca virtual universal*, 2003. Available at: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/300733.pdf> (accessed 17.01.2018).
18. Zemskov V.B. *O literature i kul'ture Novogo Sveta* [On the Literature and Culture of the New World]. St. Petersburg, Tsentr Gumanitarnykh Initsiativ Publ., 2014, 888 p. Available at: <https://play.google.com/books/reader?id=8lkDCwAAQBAJ&printsec=frontcover&pg=GBS.PP1> (accessed 03.03.2018).
19. Lévi-Strauss C. *Structural Anthropology*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008, 554 p. (in Russ.).
20. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1989, 616 p.



Новый Экстранет и портал ISSN: основные данные ISSN и расширенные сервисы к вашим услугам!

В январе 2018 года Международный центр ISSN запустил свой новый портал и новый Экстранет на сайте <https://portal.issn.org>. Библиотекари, издатели, поставщики информации (контент-провайдеры), менеджеры баз данных, ученые, студенты могут получить доступ к

основным данным ISSN через Интернет и используя механизм согласования содержимого, и максимально использовать полноту этой всеобъемлющей базы данных для идентификации сериальных печатных и электронных изданий и продолжающихся ресурсов, публикуемых во всем мире.

Портал ISSN является единственной точкой доступа ко всем данным ISSN:

- он предоставляет каждому пользователю бесплатный доступ к основной информации ISSN, чтобы точно и однозначно идентифицировать сериальные ресурсы благодаря их ISSN, ISSN-L, ключевому заголовку, основному заголовку, стране публикации, носителю и адресу URL.
- он предоставляет абонентам ISSN расширенный диапазон данных и услуг:
 - Простой, расширенный и экспертный параметры поиска для идентификации сериальных ресурсов, уже опубликованных или планируемых к изданию,
 - Фасетный поиск, включая предметную (тематическую) классификацию,
 - Новые функции отображения, включая временную шкалу, геолокализацию публикаций, историю заголовков и взаимоотношения между заголовками,
 - Данные ISSN доступны для загрузки в различных форматах, включая MARC 21, UNIMARC, MARC XML, RDF / XML, RDF-триплеты, JSON,
 - Загрузки данных ISSN с использованием API
 - Интерфейсы на разных языках,
 - Корпоративный доступ, предоставляющий статистику использования,
 - Безопасные платежные системы.
- он предоставляет лицам, осуществляющим регистрацию ISSN, новый интерфейс для своих запросов:
 - Личная учетная запись для управления запросами на присвоение ISSN,
 - Расширенная веб-форма для обмена данными о сериальных изданиях и продолжающихся ресурсах,
 - Возможность отслеживания для пошагового контроля процесса присвоения ISSN,
 - Возможность заявления ответственности (claim) и связывания записей сериальных изданий с учетной записью издателя,
 - Запрос на внесение изменений (modification request) для своевременного обновления данных сериальных изданий

Международный центр ISSN стремится адаптировать свои сервисы к потребностям пользователей ISSN и усовершенствованные функциональные возможности будут добавляться на протяжении всего 2018 года.

О Международном центре ISSN регистрации сериальных изданий (www.issn.org)

Международный центр ISSN является межправительственной организацией, которая обеспечивает идентификацию и описание сериальных изданий и продолжающихся ресурсов: печатных и электронных, по всем дисциплинам и на международном уровне. Международный центр ISSN был официально создан в Париже в 1975 году в соответствии с соглашением, подписанным между ЮНЕСКО

и Францией, принимающей страной Международного центра ISSN. В 2018 году сеть ISSN объединяет 89 стран-членов. Международный центр ISSN отвечает за поддержание и публикацию Международного реестра ISSN и за присвоение ISSN изданиям, выпускаемым международными организациями, и изданиям, выходящим в странах, не имеющих Национального центра ISSN.

№1

в мире профессиональной прессы

КНИЖНАЯ ИНДУСТРИЯ

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

Конкурс профессионального мастерства «РЕВИЗОР»

Проводит журнал «Книжная индустрия» совместно
с Роспечатью, Российским книжным союзом
и Гендирекцией ММКВЯ



Редакционная подписка

Оформите годовую подписку на печатную и электронную версии журнала,
читайте во всех удобных форматах



Контакты:

Телефон: +7 (925) 288-33-73

Электронная почта: bookind1@mail.ru

www.bookind.ru

www.facebook.com/bookindustry

УДК 002.2(09)(049.32)
ББК 76.10
DOI 10.25281/2072-3156-2018-67-2-245-249

В.З. ДУЛИКОВ

МОНОГРАФИЯ ОБ ИСТОКАХ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

Вячеслав Захарович Дуликов,
заслуженный работник культуры Российской Федерации,
член Союза писателей России

кандидат педагогических наук, профессор
E-mail: d89035622860@yandex.ru

Реферат. Представлена рецензия на монографию Ю.Н. Столярова «Истоки книжной культуры» (Челябинск: ЧГИК, 2017. 500 с.), которая открывает новое направление в культурологии и книговедении. Исследованы четыре основных истока книжной культуры: мифы разных народов мира о ниспослании письменности, фольклор, религия и эпос. Автор формулирует исходные научные подходы, позволяющие ответить на ключевые вопросы, касающиеся предмета исследования: устное слово предшествовало появлению письменности; слово и письменность — результат мыслительной деятельности человека; письменность — величайшее изобретение человечества, яркий и наиболее значимый фактор «человека культурного»; устное народное творчество — неиссякаемый источник сведений о дописьменном периоде и первых элементах письменной культуры; понятие «книга» следует рассматривать широко, как любой носитель информации о чем-либо; мифы разных народов мира, произведения устного народного творчества, основные теологические первоисточники позволяют установить ориентировочное время происхождения письменности у того или иного народа; восточные славяне обладали как минимум элементами письменности до введения кириллицы. Дается высокая оценка фундаментальной монографии Ю.Н. Столярова, представляющей новое направление в исследовании истории мировой книжной культуры — предистории ее возникновения, нашедшей отражение в мифологии, фольклоре, религиях и эпосе. В особую заслугу автору ставится

приведение доказательств наличия письменности и грамотности у славян в докириллическую эпоху.

Ключевые слова: книжная культура, предистория, мифология, фольклор, мировые религии, эпос, славянская письменность.

Для цитирования: Дуликов В.З. Монография об истоках книжной культуры // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 245—249. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-245-249.

Появление монографии Ю.Н. Столярова «Истоки книжной культуры» [1] — крупное событие для специалистов в области библиотечно-библиографической науки, книговедения, документологии, культурологии. Это своеобразная энциклопедия праистоков мировой книжной культуры, охватывающая громадный период — от 3-го тысячелетия до н. э. до 20-х гг. XX столетия.

Ю.Н. Столяров исследует четыре основных истока книжной культуры: мифы разных народов мира о ниспослании письменности, фольклор, религию и эпос. С 1998 г. значительная часть материалов, относящаяся к тому или иному истоку книжной культуры, была опубликована автором в научной периодической печати [2—8]. Но, собранные вместе, эти материалы предстают по-новому, в логической связи, дополняя и углубляя друг друга — более того, появление предисловия и введения сливает их в единое целое, дает ключ к решению поставленной задачи.

Именно в предисловии и введении, опираясь на труды предшественников и современников, в той или иной степени касавшихся проблем книжной культуры, автор формулирует исходные научные позиции и теоретические подходы, дающие возмож-

ность найти ответы на ряд вопросов, имеющих отношение к предмету исследования.

Выделим эти основные научные постулаты:

- ◆ устное слово предшествовало появлению письменности;
- ◆ и слово, и письменность — результат, прежде всего, мыслительной деятельности человека;
- ◆ письменность — величайшее изобретение человечества, до сих пор воспринимаемое как чудо;
- ◆ устное народное творчество — неиссякаемый источник сведений не только о дописьменном периоде жизни человечества, но и о проявлении первых элементов письменной культуры;
- ◆ понятие «книга» следует рассматривать в широком плане: это и документ, и любой носитель информации о чем-либо;
- ◆ имеющиеся на сегодняшний день источники (опубликованные мифы народов мира, тексты произведений устного народного творчества, Библия, Коран, другие теологические первоисточники) позволяют сделать предварительные выводы о времени происхождения письменности у того или иного народа;
- ◆ восточные славяне (русичи) обладали элементами письменности, возможно, и самой письменностью еще до введения кириллицы, хотя материальных доказательств этого почти не сохранилось.

Не ставя цель охватить целиком фундаментальное исследование Ю.Н. Столярова, на примере восточных славян попробуем проследить, как работают некоторые из перечисленных постулатов.

Из раздела «Мифы разных народов мира о ниспослании письменности. Боги и герои — изобретатели письма» мы узнаем, что историю славянских племен специалисты ведут «приблизительно с того же времени, к которому относится появление древнейших цивилизаций — шумерской, египетской, китайской и иным. Естественно предположить, что и письменность у славян имела место задолго до появления на Руси известных просветителей Кирилла и Мефодия» [1, с. 39]. «Впрочем, — тут же оговаривается автор монографии, — это не более, чем предположение» [1, с. 39].

Эта гипотеза подкрепляется выдержками из «Жития Константина-Кирилла, который, придя в Корсунь, «нашел здесь Евангелие и Псалтырь, написанные русскими письменами, и человека нашел, говорящего той речью. И беседовал с ним и понял смысл языка, соотнося отличия гласных и согласных букв со своим языком. И, вознося молитву к Богу, вскоре начал читать и говорить» [1, с. 40]. То есть в приведенном отрывке содержится явное указание на то, что у древних славян письменность существовала еще до прихода Кирилла и Мефодия. И это несколько не умаляет роли великих просветителей в продвижении грамотности на Руси, пе-

реходе на весьма удачную и эффективную систему письменности, ставшей одной из главнейших национальных характерологических особенностей россиянина, в том числе и современного.

«О высоком уровне развития древних русов свидетельствуют выполненные докириллическим русским венетским алфавитом надписи на культовых статуэтках старославянских храмов» [1, с. 42], — читаем в монографии со ссылкой на исследование В.С. Леднева [9]. От себя добавим: еще до принятия христианства были заключены русско-византийские торговые договоры (в 907, 941 и 944 гг.). Тексты этих договоров (вернее, их содержание) сохранились в летописях [10, с. 25]. Историки В.В. Каргалов, Ю.С. Савельев, В.А. Федоров утверждают, что «первый договор Руси с греками (912) был составлен в двух “харатях”, одна из которых была написана по-русски» [10, с. 42]. Наличие праязыковой культуры или даже собственно письменности у древних славян предполагают и другие авторитетные историки, в частности Д.С. Лихачев [11, с. 49].

В разделах «Мифы разных народов мира о ниспослании письменности. Боги и герои — изобретатели письма», и «Фольклор» дается ответ на вопрос, почему у русичей почти не сохранились артефакты докириллической письменности. Здесь и старания западных историков умалить роль русско-венетской цивилизации, и борьба христианства с новыми и старыми верованиями.

Следует отметить, что вопрос о происхождении письменности на Руси до сих пор остается до конца непроясненным. Но это не отменяет другого вопроса: как могло получиться, что до принятия христианства у русичей письменности не было, а у европейских соседей была? Представить такое (даже гипотетически) трудно.

Фольклорные материалы монографии позволяют более детально остановиться на таких вопросах, как грамотность и роль книги у древних славян. Тема книжной культуры, читаем в монографии, звучит практически в каждой пятой сказке (имеются в виду русские народные сказки). Грамотность рассматривалась древними русичами как однозначно позитивная ценность, к овладению ею стремились представители всех слоев общества. Умение читать — одно из условий сказочного сюжета. Так, в сказке «Илья Муромец и Змей» встречается столб с указательной надписью: «По одной дороге ехать — сам сыт будешь, конь голоден; по другой дороге ехать — конь сыт, сам голоден; по третьей дороге ехать — самого убьют». В сказке «Два Ивана солдатских сына» добры молодцы оказываются на распутье перед двумя столбами: на одном написано «Кто вправо поедет, тот царем будет», на другом — «Кто влево поедет, убит будет». Герои без затруднений читают эти надписи и осознанно выбирают свою судьбу.

И в этих сказках, и в некоторых других, приводимых Ю.Н. Столяровым, факт грамотности персонажа, будь то богач или бедняк, подается как обыденное, само собой разумеющееся явление.

Возвращаясь к одному из сказочных отрывков («Морской царь и Василиса Премудрая»), автор монографии остроумно замечает: «Кто-то, надо полагать, задолго до появления мужика сделал эту надпись, а мужик (!) свободно прочитал, т. е. был грамотным. И, что самое примечательное, как раз это-то обстоятельство и оставляет сказителя спокойным: факт наличия письменности и грамотности нужен ему лишь как общий фон, как средство для главного — развития сюжета, сведений о поведении героев и подведения к общей морали сказки» [1, с. 83].

Фольклорный раздел монографии является и своеобразной хрестоматией книжных сюжетов русских народных сказок, в ряде случаев отечественные сюжеты подкрепляются аналогиями из сказок других народов мира.

Как утверждает Ю.Н. Столяров, по сказкам можно составить социально-демографический портрет грамотного человека эпохи славянства и Древней Руси. Грамотность была широко распространена во всех слоях общества, ею широко владели крестьяне, включая женщин, даже из числа беднейших. Этот вывод вполне согласуется с результатами и наших исследований [12–14], его подтверждают и другие виды и жанры устного народного творчества (песни, пословицы, загадки, считалки, поговорки), нашедшие отражение в монографии.

Оставляем за пределами нашей рецензии такие ее фрагменты, как «Древнерусское религиозное творчество», «Славянский эпос» с материалами, посвященными Велесовой книге, «Слову о полку Игореве» и былинам, которые подтверждают и дополняют сказанное выше. Отметим только, что читаются они с неослабевающим профессионально-познавательным интересом, так как написаны человеком с острым, незатуманенным взором, широко и глубоко эрудированным, радеющим за русскую историю и культуру.

Помимо своего прямого, научного назначения рецензируемая книга может явиться, по нашему мнению, существенным подспорьем в преподавании ряда учебных курсов в вузах культурологического профиля, в том числе в вузах культуры и искусства.

Своих рецензентов ждут и такие материалы монографии, как мифы разных народов о ниспослании письменности (в настоящей рецензии мы остановились только на мифах славян), темы документа в Библии, книги в Коране, письменности в эпосе народов мира и др. Здесь важно отметить следующее: для раскрытия большинства из этих разделов требовалась основательная предварительная работа по изучению непростых для понимания источни-

ков, будь то Библия, Коран, Рамайна, Манас, «Витязь в тигровой шкуре» или иное произведение человеческого гения. И автору удалось преодолеть эти трудности, о чем свидетельствует сам факт публикации соответствующих материалов в специальных изданиях, в том числе теологического характера.

Монография Ю.Н. Столярова открывает новое направление в исследовании истории мировой книжной культуры и вносит большой вклад в культурологию. Существенно и то, что по выходе книги автор отнюдь не прекращает работать в избранной области — только что вышла его очередная статья, раскрывающая проблематику еще в одном аспекте — книжные мотивы в религии мормонов [15].

В заключение позволим себе сделать одно замечание. В рассуждениях о причинах возникновения письменности у разных народов мира хотелось бы, чтобы подробнее были отражены различные точки зрения — как идеалистические, так и материалистические. Ведь письменность — это результат не только мыслительной, но и трудовой (экономической), и социальной деятельности человека. Хотя, конечно же, сакральный характер появления письменности вряд ли когда-нибудь исчезнет.

Список источников

1. Столяров Ю.Н. Истоки книжной культуры. Челябинск : ЧГИК, 2017. 500 с.
2. Столяров Ю.Н. Тема документа в Библии // Книга. Исследования и материалы. Москва : Терра, 1998. Сб. 75. С. 27–45.
3. Столяров Ю.Н. Тема книги в Библии // Книга. Исследования и материалы. Москва : Терра, 1999. Сб. 76. С. 45–68.
4. Столяров Ю.Н. Тема книги в Коране // Книга. Исследования и материалы. Москва : Терра, 1999. Сб. 77. С. 95–110.
5. Столяров Ю.Н. Тема книги в сказочном фольклоре. У истоков книжной культуры // Книга. Исследования и материалы. Москва : Наука, 2008. Сб. 89/1-II. С. 23–35.
6. Столяров Ю.Н. Истоки буддийской книжной культуры // Библиопанорама. 2012. № 1. С. 44–49.
7. Столяров Ю.Н. Элементы книжной культуры в «Слове о полку Игореве» // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития : материалы II Междунар. науч. семинара (Москва, 24–25 ноября 2014 г.). Москва : Научный и издательский центр «Наука» РАН ; Минск : Центр. науч. б- ка НАН Беларуси, 2014. С. 94–101.
8. Столяров Ю.Н. Народные сказки как источник книжной культуры Болгарии // Gloria biblosphaerae : (Нишката на Ариадна) : Исследования в чест на акад. проф. Александра Куманова : юбилеен сборник по случай 65 години от основаването на УниБИТ. София : За буквите — О писменехъ, 2016. С. 886–892.

9. Леднев В.С. Венеты. Славяне. Русь : историко-этимологические и палеографические проблемы. Москва, 2010. 224 с.
10. Каргалов В.В., Савельев Ю.С., Федоров В.А. История России с древнейших времен до 1917 года. Москва : Русское слово, 1998. С. 25.
11. Краткая история СССР : В 2 ч. 3-е изд., перераб. и доп. Москва : Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. Ч. 1. 455 с.
12. Дуликов В.З. «Домострой» в контексте социокультурных проблем современной России // Социокультурная деятельность : опыт исторического исследования. Москва : МГУКИ, 2007. С. 48–63.
13. Дуликов В.З. Педагогические размышления по поводу пословиц русского народа // Мир образования — образование в мире. 2006. № 4. С. 45–53.
14. Дуликов В.З. Сказка как отражение многовековых представлений русского народа о ценностях жизни: исторический и социокультурный аспекты // Социально-культурная деятельность : опыт исторического исследования. Москва : МГУКИ, 2011. Вып. 2. С. 41–51.
15. Столяров Ю.Н. Книжные мотивы в религии мормонов [Электронный ресурс] // Культура: теория и практика : Электронный научный журнал. 2017. № 6 (21). URL: <http://theoryofculture.ru/issues/79/1007/> (дата обращения: 25.01.2018).

Monograph on the Origins of Book Culture

Vyacheslav Z. Dulikov

E-mail: d89035622860@yandex.ru

Abstract. *The article presents a review of the monograph by Yu.N. Stolyarov “The Origins of Book Culture” (Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2017, 500 p.), which opens a new direction in cultural studies and book science. The four main origins of book culture are investigated: myths of different peoples of the world about writing being divinely sent down, folklore, religion, and epos. The author formulates the initial scientific approaches that allow to answer the key questions concerning the subject of the study: the oral word preceded the appearance of writing; the word and writing are the result of human mental activity; writing is the greatest invention of mankind, bright and most significant factor of a “homo culturae”; the oral folk art is an inexhaustible source of data on the pre-writing period and first elements of written culture; the concept of “book” should be considered widely, as any carrier of information on something; myths of different peoples of the world, works of oral folk art, basic theological primary sources allow to find out the approximate time of origin of any given people’s writing; the East Slavs had had at least some elements of writing before the introduction of the Cyrillic alphabet.*

The article highly appreciates the fundamental monograph by Yu.N. Stolyarov, which introduces a new direction in studying the history of the world book culture — the background to its emergence, reflected in mythology, folklore, religions, and epics. Bringing evidence of the existence of writing and literacy among the Slavs in the pre-Cyrillic era is a special merit of the author.

Key words: book culture, background, mythology, folklore, world religions, epos, Slavic writing.

Citation: Dulikov V.Z. Monograph on the Origins of Book Culture, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15,

no. 2, pp. 245–249. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-245-249.

References

1. Stolyarov Yu.N. *Istoki knizhnoi kul'tury* [The Origins of Book Culture]. Chelyabinsk, ChGIK Publ., 2017, 500 p.
2. Stolyarov Yu.N. The Matter of Document in the Bible, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, Terra Publ., 1998, coll. 75, pp. 27–45 (in Russ.).
3. Stolyarov Yu.N. The Matter of Book in the Bible, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, Terra Publ., 1999, coll. 76, pp. 45–68 (in Russ.).
4. Stolyarov Yu.N. The Matter of Book in the Quran, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, Terra Publ., 1999, coll. 77, pp. 95–110 (in Russ.).
5. Stolyarov Yu.N. The Matter of Book in the Fairytale Folklore. At the Origins of Book Culture, *Kniga. Issledovaniya i materialy* [The Book. Researches and Materials]. Moscow, Nauka Publ., 2008, coll. 89/I-II, pp. 23–35 (in Russ.).
6. Stolyarov Yu.N. The Origins of Buddhist Book Culture, *Bibliopanorama*, 2012, no. 1, pp. 44–49 (in Russ.).
7. Stolyarov Yu.N. Elementy knizhnoi kul'tury v “Slove o polku Igoreve” [Elements of Book Culture in “The Tale of Igor’s Campaign”], *Sovremennye problemy knizhnoi kul'tury: osnovnye tendentsii i perspektivy razvitiya: materialy II Mezhdunar. nauch. seminar* (Moskva, 24–25 noyabrya 2014 g.) [Proceedings of the 2nd Int. Sci. Seminar “Modern Problems of Book Culture: The Main Trends and Prospects of Development” (Moscow, November 24–25, 2014)]. Moscow, Nauchnyi i Izdatel'skii Tsentr “Nauka” RAN Publ., Minsk, Tsentral'naya Nauchnaya Biblioteka NAN Belarusi Publ., 2014, pp. 94–101.
8. Stolyarov Yu.N. Narodnye skazki kak istochnik knizhnoi kul'tury Bolgarii [Folk Tales as a Source of Bulgarian Book Culture], *Gloria bibliospherae: (Nishkata na Ariadna): Izsledvaniya v chest na akad. prof. Aleksandra Kumanova: yubileen sbornik po sluchai 65 godini ot osnovavan-*

- eto na UniBIT. Sofia, Za Bukvite — O pismenekh' Publ., 2016, pp. 886–892.
9. Lednyov B.C. *Venety. Slavyane. Rus': istoriko-etimologicheskie i paleograficheskie problemy* [Veneti. Slavs. Rus': The Historical-Etymological and Paleographic Issues]. Moscow, 2010, 224 p.
 10. Kargalov V.V., Savelyev Yu.S., Fedorov V.A. *Istoriya Rossii s drevneishikh vremen do 1917 goda* [The History of Russia from Ancient Times to 1917]. Moscow, Russkoe Slovo Publ., 1998, p. 25.
 11. *Kratkaya istoriya SSSR* [A Brief History of the USSR]. Moscow, Nauka Publ., 1978, part 1, 455 p.
 12. Dulikov V.Z. "Domostroi" v kontekste sotsiokul'turnykh problem sovremennoi Rossii ["Domostroy" in the Context of Socio-Cultural Issues of Modern Russia], *Sotsiokul'turnaya deyatel'nost': opyt istoricheskogo issledovaniya* [Socio-Cultural Activities: The Experience of Historical Research]. Moscow, MGUKI Publ., 2007, pp. 48–63.
 13. Dulikov V.Z. Pedagogical Cogitations on the Russian Folk Proverbs, *Mir obrazovaniya -- obrazovanie v mire* [The World of Education — Education in the World], 2006, no. 4, pp. 45–53 (in Russ.).
 14. Dulikov V.Z. Skazka kak otrazhenie mnogovekovykh predstavlenii russkogo naroda o tsennostyakh zhizni: istoricheskii i sotsiokul'turnyi aspekty [Fairy Tale as a Reflection of Centuries-Old Ideas of the Russian People about the Values of Life: The Historical and Socio-Cultural Aspects], *Sotsial'no-kul'turnaya deyatel'nost': opyt istoricheskogo issledovaniya* [Socio-Cultural Activities: The Experience of Historical Research]. Moscow, MGUKI Publ., 2011, issue 2, pp. 41–51.
 15. Stolyarov Yu.N. Book Motifs in the Religion of Mormons, *Kul'tura: teoriya i praktika: Elektronnyi nauchnyi zhurnal* [Culture: Theory and Practice: Electronic Scientific Journal], 2017, no. 6 (21) (in Russ.). Available at: <http://theoryofculture.ru/issues/79/1007/> (accessed 25.01.2018).

22—26 октября 2018 г.
Государственный институт искусствознания (Москва)

ТРЕТИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ИСТОРИКОВ ИСКУССТВА ИМ. Д.В. САРАБИЯНОВА

ГРАНИЦЫ НОРМЫ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ГУМАНИЗМА В РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Конгресс посвящен исследованию процесса формирования нормы, ее границ, дегуманизации и новым контурам антропологической проблематики, мы хотели бы сделать акцент на роли искусства в этом процессе в качестве инструмента, посредника и документального свидетельства.

Предполагаемые темы для обсуждения на конференции:

- ◆ история сложения нормативов в искусстве Нового и Новейшего времени;
- ◆ искусство как инструмент создания нормы и ее разрушения;
- ◆ субъект как концепт и «демонтаж субъекта»;
- ◆ человеческое тело как объект метаморфоз и манипуляций;
- ◆ трансформации человека, связанные с новыми технологиями;
- ◆ от монстров к роботам;
- ◆ искусство и безумие;
- ◆ закат антропоморфной картины мира.

Организаторы будут рады ответить на любые вопросы относительно предстоящей конференции.

Бобринская Екатерина ekaterina173@gmail.com
Корндорф Анна korndorf@mail.ru
Лосева Анастасия anastanlos@mail.ru

Подробнее: http://sias.ru/upload/iblock/67c/sarabianov_2018.pdf

УДК 1(47+57)(091)
ББК 87.3(2)53-689
DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-2-250-255

А.В. ЛОМОНОСОВ

В.В. РОЗАНОВ О «ПОСЛЕДНИХ ВРЕМЕНАХ» РОССИИ В КОНЦЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Алексей Васильевич Ломоносов,
Российская государственная библиотека,
Центр исследования проблем развития библиотек
в информационном обществе,
сектор изучения особо ценных фондов,
научный сотрудник
Воздвиженка ул., д. 3/5, Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук
E-mail: lomonosov-1962@yandex.ru

Реферат. Статья раскрывает современную значимость мыслей В.В. Розанова, зафиксированных в его архивном наследии. Они актуальны для определения объективной оценки событий, происшедших на театре военных действий Первой мировой войны и влиянии их на будущее России. Отмечено изменение настроений мыслителя по мере продвижения к финалу боевой кампании. Эти факты нашли отражение в его знаменитом «Апокалипсисе нашего времени». В процессе нарастания военных поражений на фронте в текстах В.В. Розанова все большее место находит неверие в благополучный исход войны. Первые же мысли о происходящем не увидели свет при жизни писателя и сохранились только в его литературно-эпистолярном архиве, часть которого раз-

мещена в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Впервые публикуется значимый фрагмент письма В.В. Розанова к старшей дочери Татьяне, повествующий о неминуемой трагедии, грозящей стране после поражения армии. Немалую роль в военных неудачах России В.В. Розанов видел в разлагающей роли либеральной и революционной прессы, в ее влиянии на общественное сознание. Катастрофический финал предвидел не он один. В этой связи приводится аналогия с идеями его коллеги по газетному цеху журналиста М.О. Меньшикова, поверявшего свои мысли в последние месяцы войны лишь Дневнику. Исследования показали очень много общего не только в личных судьбах, но также и в настроениях и взглядах на исторический процесс в последних литературных творениях мыслителей.

Ключевые слова: В.В. Розанов, Первая мировая война, гимн силе, письмо к старшей дочери, социал-демократия Германии, «Апокалипсис нашего времени», Сергиев Посад, Дневник М.О. Меньшикова.

Для цитирования: Ломоносов А.В. В.В. Розанов о «последних временах» России в конце Первой мировой войны // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 2. С. 250–255. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-250-255.

Творчеству Василия Васильевича Розанова (1856–1919) посвящено великое множество работ. Но и по сей день в его наследии остаются вопросы, далеко не до конца раскрытые. К их числу, безусловно, можно отнести вопрос о его видении финала Первой мировой войны.

Общим местом среди розановедов стало утверждение, что «война 1914–18 вызвала в В.В. Розанове сильный патриотический подъем» [1, с. 1814], и что сначала писатель даже «идеализирует вступление России в войну» [2, с. 69].

Первые годы отличались вполне понятной сегодня воинственно-патриотической риторикой его работ. В наше время вербальная агрессия на всех уровнях структурированных государством систем массовой информации давно стала традиционным способом национальной самозащиты. В.В. Розанов же, как известно, невольно являлся неотъемлемой частью одного из элементов таких систем: газетно-журнальной прессы. Поэтому все резкие эскапады в адрес Германии и немцев в начале войны вполне объяснимы и не представляют большого интереса в силу малой оригинальности по сравнению с общим патриотическим подъемом в стране.

Мыслитель был абсолютно верен себе, одним из первых заявившему о предстоящих потрясениях, например в статье «Возможный “гегемон” Европы» [3] или в сборнике «Итальянские впечатления» [4, с. 299–316]. Именно так он определял геополитику Германии в конце июня 1905 г. во время летнего путешествия по знаменитым городам Германской империи. Здесь вспоминается меткое определение о В.В. Розанове, сделанное его младшим современником В.Ф. Эрном: «Розанов термометричен по отношению к близким, непосредственно примыкающим к нему земным слоям» [5, с. 365]. Именно этой способностью проникновения в настроения и заветные чаяния русского общества объяснимы как его восторженное отношение к общим ожиданиям от Первой русской революции (1905–1907), так и от Первой мировой войны. Процесс зарождения масштабных событий глобального значения обычно ассоциировался у В.В. Розанова с «приливом молодости» [6, с. 255] как в первом, так и во втором из упомянутых исторических событий. Это интересно соотнести с его увлечением теорией цикличности истории социума К.Н. Леонтьева, сопоставимой с теорией онтогенеза: всякое явление имеет циклические процессы, сопоставимые с органической жизнью (зарождение, расцвет, умирание). Вероятно, именно в этом контексте мировоззрения В.В. Розанова и имеет смысл рассматривать его взгляды на эпохальные события истории.

Помимо органической трактовки происходящего, В.В. Розанову ставился в упрек физиологизм

в восприятии происходящих вокруг событий. Достаточно вспомнить статью Николая Александровича Бердяева (1874–1948) «О “вечно-бабьем” в русской душе» [7], в которой мыслителя называли «гениальной русской бабой» [8, с. 32]. Причиной послужили заключительные строки первой книги В.В. Розанова о войне 1914 г., в которых писатель передал потрясение от встречи с колоссом «преувеличенной мужественности» в лице конного армейского строя, которая, по его признанию, как бы изменила психологическую структуру его «организации и отбросила, опрокинула эту организацию в женскую», вызвав в нем «чисто женственное ощущение безвольности, покорности, <...> начало влюбления девушки» [9, с. 255].

Нападки Н.А. Бердяева вернул ему с теми же претензиями, но обращенными в этот раз в адрес самого обвинителя русский немец Владимир Францевич Эрн (1882–1917), заявив, что «женственный дух Бердяева резонирует на все воздушные зовы» [5, с. 364]. Да и сам В.В. Розанов в той же книге, за которую был подвергнут критике, давал альтернативный взгляд на проблему «вечно-бабьего» в русской душе: «И вот ныне поднялся этот “бесхарактерный” и “женственный” русский мужик, чтобы показать соседям, что не такая уж он “баба”, как рассчитывает его сиятельство, прусский юнкер» [9, с. 266]. Но проблема была поднята серьезная: существование в сложившейся парадигме силы, в ее «великой самодовлеемости» [9, с. 339–340].

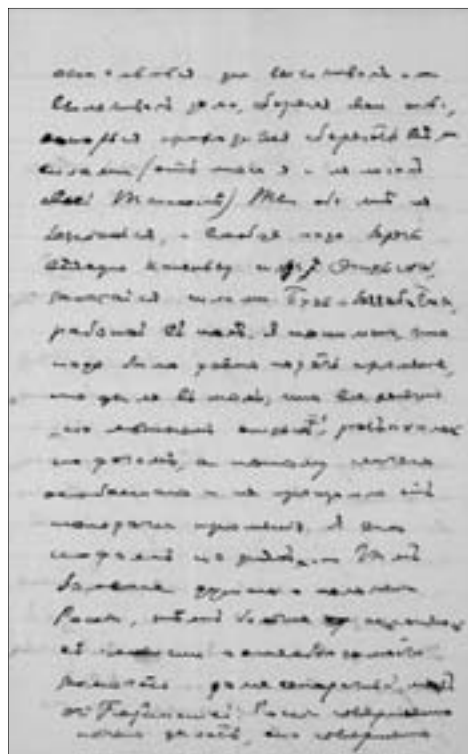
В.В. Розанов пишет настоящий гимн силе, как единственному символу мирской красоты, предмету всеобщего поклонения и непостижимой тайне мира, сравнимой со святостью. Его рассуждения о силе перекликаются с более ранним увлечением взглядами консервативного мыслителя конца XIX в. Николая Яковлевича Данилевского (1822–1885), трудам которого он посвятил несколько статей, причисляя и себя какое-то время к лагерю поздних славянофилов, к которому принадлежал Н.Я. Данилевский. Доказывая циклическое движение истории, определяемое различными культурно-историческими типами, Николай Яковлевич дал четкую типологическую черту для германизма: «Насильственность — черта германо-романского типа» [10, с. 570]. И даже вынес это определение в содержание книги.

Хотелось бы поспорить еще с одним утверждением современных исследователей, уверяющих, что в период с 1915 по 1917 г. «тема войны звучит у Розанова глухо, находится на периферии его внимания» [1, стб. 1815]. Если писатель перестал громыхать ура-патриотическими передовицами, еще не означает, что окружающая трагедия происходящего отошла для него на второй план.

В процессе нарастания военных поражений в текстах В.В. Розанова нарастает все большее



В.В. Розанов со старшей дочерью Татьяной. Санкт-Петербург. 1911 г. (ОР РГБ. Ф. 249. Картон 10. Ед. хр. 22. Л. 2 об.)



Фрагмент письма В.В. Розанова дочери Т.В. Розановой (ОР РГБ. Ф. 249. Картон 6. Ед. хр. 39. Л. 32 об.)

неверие в благополучный исход войны. Весной 1916 г. он отмечал, что после Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. у правителей России возникла некая оторопь перед технической мощью Европы, когда боялись даже Австрии, а перед Германией просто трепетали. И затем уже эта оторопь, по его мнению, инерционно переносится на войну 1914 г.: «Началась война, и как я угадал: мы шатаемся, подражаем, и нет уверенности ни в одном шаге» [11, с. 82]. Мыслитель был убежден, что без команды и окрика сверху ничего не произойдет. И поскольку победа куется не во время боевых действий, а задолго до них, и «мы в мирное время ничего не делали» [6, с. 11], то и поражение уже не за горами.

Приведем несколько записей В.В. Розанова, не предназначенных для печати: «19.04.1916 “Крах” давно поджидает Россию. И патриотизм Струве не спасет ее. Не Россия побеждала при Минихе, и именно и только побеждал Миних: грубый, здравомысленный, жесткий немец. <...> Россия же всегда была темна, несчастна, ничему решительно не научена и внутренне всячески слаба...» [11, с. 118–119].

Особо хотелось бы обратить внимание на впервые приводимые в статье строки из письма к старшей дочери Татьяне в мае 1917 г.: «Чем больше думаю о положении России, тем больше склоняюсь к мысли о необходимости заключить даже сепаратный мир с Германией: России совершенно нечего делать, она совершенно не может, бессильна бороться с Германией, все “уханья” только пустые звуки. Держава вообще побежденная уже не может рассуждать, она должна или вынуждена вести себя пассивно, и принять условия, какие ей дает противник. Все эти “славянские народы” и “славянская политика” — чепуха. Мы разрозненные и слабосильные славяне, не имеем в ней силы, и Россия должна спасать только себя, увы — себя среди любых своих врагов. Как только “вылетел Царь” и мы получили возможность и необходимость заботиться о самих себе, так это “Великодержавное чувство” рассеялось как дым и пар, и мы возвращаемся к горестному Малодержавному чувству. Малороссия от нас откладывается, почти отложилась; Кавказу пришло тоже время; нас в сущности никто не любил, а только боялись, и когда время страха прошло — истина оказалась на лицо. Но не предавайся, дорогая, этим грустным мыслям» [12, л. 32 об. — 33]. Согласитесь, что с родной дочерью в ситуации исторической катастрофы вряд ли имеет смысл сильно лукавить.

Весной 1917 г. В.В. Розанов действительно пережил великое потрясение, о чем прямо признавался в письме к П.Б. Струве: «Душа так потрясена совершившимся, так полна испуга за Россию и за все, чем она жила до сих пор, что отходит в сторону все личное, все памятки и “зазнобки души” перед великим, страшным и тоскливым» [13, с. 463]. В конце

ратный мир с Германией: России совершенно нечего делать, она совершенно не может, бессильна бороться с Германией, все “уханья” только пустые звуки. Держава вообще побежденная уже не может рассуждать, она должна или вынуждена вести себя пассивно, и принять условия, какие ей дает противник. Все эти “славянские народы” и “славянская политика” — чепуха. Мы разрозненные и слабосильные славяне, не имеем в ней силы, и Россия должна спасать только себя, увы — себя среди любых своих врагов. Как только “вылетел Царь” и мы получили возможность и необходимость заботиться о самих себе, так это “Великодержавное чувство” рассеялось как дым и пар, и мы возвращаемся к горестному Малодержавному чувству. Малороссия от нас откладывается, почти отложилась; Кавказу пришло тоже время; нас в сущности никто не любил, а только боялись, и когда время страха прошло — истина оказалась на лицо. Но не предавайся, дорогая, этим грустным мыслям» [12, л. 32 об. — 33]. Согласитесь, что с родной дочерью в ситуации исторической катастрофы вряд ли имеет смысл сильно лукавить.

июня писатель уже предсказывал, что Россия будет раздавлена Германией физически после многочисленных проигранных сражений в духовной сфере.

Немалую роль в военном поражении России В.В. Розанов видел в разлагающем влиянии на общественное сознание либеральной и революционной интеллигенции, в том числе и через массовую печать: «Россия, во время даже войны 1914–15–16 годов совершенно лишена национальной и государственной журналистики и прессы, — т. е. *народ русский и история русская* никак в печатном слове не выражены. <...> Русь без языка. С умом, с характером, с судьбою — но без языка. Языком русским звонит заграница... немцы» [6, с. 339]. «Германия могла содержать и роскошно содержать русскую социал-демократическую печать, в видах подготовки к будущей войне» [6, с. 275].

Сопоставив факты, приведенные В.В. Розановым в материалах к книге «Апокалипсис нашего времени», нам удалось установить имя одного из его оппонентов по взглядам на русско-германские отношения. Это его рижский корреспондент, остзейский немец Эрнест Карлович Кейхель, переводивший труды мыслителя для публикации на страницах периодики в Риге. Из разговоров с ним В.В. Розанов вынес следующее: «Вся Германия носила социал-демократию для России. Германия казалась *почти социал-демократическою*» [6, с. 257]. При этом у немецких социалистов всегда отсутствовал яростный радикализм социальных страстей, столь характерный для русских революционеров. В.В. Розанова бесконечно изумляло, как русские «могли так поддаться всею массою, всею страной на эту немецкую социал-демократическую провокацию» [6, с. 258].

Здесь интересно вспомнить, в каком окружении формировались взгляды Василия Васильевича на русско-германские отношения в предшествующие годы, человека, довольно далекого от политики. Шеф редакции «Новое время» А.С. Суворин, которого В.В. Розанов высоко ценил и уважал, «с точки зрения политики более склонялся к Германии» [14, с. XX], Вильгельм II для А.С. Суворина был образцовым политиком.

В 1910-х гг., после продолжительных дискуссий в печати, у В.В. Розанова наладились добрые отношения и с другим сотрудником газеты, известным нововременским публицистом Михаилом Осиповичем Меньшиковым (1859–1918). Ознакомившись с биографическим очерком о своем коллеге, написанным Эрихом Федоровичем Голлербахом, как ни странно, тоже русским немцем [15], М.О. Меньшиков даже поразился количеству совпадений многих моментов в жизни Василия Васильевича со своей биографией. Это и сословное происхождение, и тяжелое детство, и слабоволие в принятии жизненно важных решений, и отношение к христианству и, наконец, их совместная работа в «Новом времени»

[16, с. 91]. Речь идет о том, что многие их взгляды на происходящее в отношениях между Германией и Россией в годы Первой мировой войны также оказались довольно близки.

Осенью 1917 г. В.В. Розанов со своей семьей переехал в Сергиев Посад. Там его друг П.А. Флоренский подыскал место для будущего жилья подалеже от революционной столицы — дачный дом священника о. Андрея Беляева на Красюковке (Полевая ул., д. № 1). С новыми жильцами в этом большом двухэтажном строении прочно поселились сырость, холод и неустроенность.

«Апокалипсис нашего времени» — такая тема объединила последние произведения В.В. Розанова, такое же название получила его последняя книга. Издание финансировал владелец книжного магазина в Новолавринских рядах Сергиева Посада Михаил Савельевич Елов. Благодаря его неоценимой помощи были опубликованы 10 выпусков розановского «Апокалипсиса» — его последней прижизненной книги, хотя новая цензура оказалась немногим мягче прежней. После призыва к читателям с просьбой о материальной поддержке голодающего семейства сдвоенный выпуск издания (№ 6–7 «Апокалипсиса»), едва увидев свет, был немедленно конфискован.

В октябре 1917 г. В.В. Розанов опубликовал горькие строки о фронтовых событиях на страницах своего «Апокалипсиса»: «Мы вообще стоим перед фактом завоевания России, покорения России, — к чему *препятствий ведь нет*. <...> Хороши же социалисты и вообще всероссийская демократия: скормить, все отечество скормить лютейшему врагу. <...> Хороши и “лучшие люди России”, начинавшие революцию и такую роковую войну и, как оказалось потом, ничего решительно не предвидевшие» [6, с. 11, 12].

Уже в 5-м выпуске «Апокалипсиса» В.В. Розанов, упрекая русских в «неумелости» власти, резюмирует в духе классических диалектических дискуссий: «Ей-ей, под немцами нам будет лучше. Немцы наведут у нас порядок, — “как в Риге”. Устроят полицию, департаменты. <...> Немцы научат нас русскому патриотизму, как делали их превосходные Вигель и Даль. Но таких было только двое, и что же могли они? Мы же овладеем их душою <...> ни один русский душою в немца не переделался, потому что они воистину болваны и почти без души. Почему так и способны “управлять”. Покорение России Германиею будет на самом деле, и внутренне и духовно, — покорение Германии Россиею. Мы, наконец, из них, — из лучших их, — сделаем что-то похожее на человека, а не на шталмейстера. А то за “шталмейстерами” и “гофмейстерами” они лицо человеческое потеряли. Мы научим их танцевать, музыканить и петь песни. Может быть, даже научим молиться. Они за это... сделаются рабочими. <...> Мы дадим им пророков <попытаемся дать> понятие

о святости, — что едва ли мыслимо. <...> Выучим говорить, петь песни и сказывать сказки. В тайне вещей мы будем их господами, а они нашими нянюшками. Любящими и послушными нам. Они будут нам служить. Матерьяльно служить. А мы будем их духовно воспитывать. Ибо и нигилизм наш тогда пройдет. Нигилизм есть отчаяние человека о неспособности делать дело, к какому он вовсе не призван. Мы... призваны к идеям и чувствам, молитве и музыке, но не к господству. Овладели же, к несчастью и к пагубе души и тела, 1/6 частью суши. И, овладев, в сущности, испортили 1/6 часть суши. Планета не вытерпела и перевернула все. Планета, а не германцы» [6, с. 28].

Почитав «Апокалипсис» В.В. Розанова, М.О. Меньшиков признает на страницах своего Дневника, что «в маниакальном упорстве немцев их толкает Высшая Воля... Воля к тому, чтобы связать хаос человеческих отношений <...> они — медиумы Высшей воли заставят человечество всю энергию тратить только на производительный труд, заставят всюду ввести образцовый порядок жизни...» [16, с. 60—61]. В начале лета он предвидит, что «немцы хлынут в Россию, как Нил в Ливийскую пустыню, просочатся в нее, покроют плодородным илом своей крови, энергии, культуры, а кто будет снимать урожай кровавого посева? Не немцы, а будущие русские, помесь русских с немцами» [16, с. 134]. Такую запись оставил М.О. Меньшиков в Дневнике 6 июня. А в августе 1918 г. журналист уже предается гуманистическим фантазиям: «Война вышла из-за отдельности народов совершенно мнимой, война доказала, что этой отдельности нет». Он предложил утвердить новую жизнь на вечном основании — «на братстве, т. е. единстве человеческой семьи на всем земном шаре» [16, с. 185].

Объединял двух коллег-журналистов и мотив предощущения скорой кончины (май 1918): «Дни наши сочтены. Чего же горевать-то? Не надо ли отходить ко сну Вечному с таким же примирением, как ко сну ночному, изнемогая от усталости? Милые детишки мои, боюсь, что участь их, мож. б. будет печальна» [16, с. 122].

Сходные ощущения пришлось пережить и Розанову. «<...> дочки смотрят на последний кусочек сахара около холодного самовара; жена лежит полупарализованная и смотрит тускло на меня. Испуганные детские глаза, 10, и я глупый...», — писал он, в полном отчаянии обращаясь за помощью к А.М. Горькому [17, с. 59].

В.В. Розанов ни в коем случае не желал поражения своему Отечеству, как его перманентный оппонент В.И. Ленин, но гениально предвидел возможные последствия окончания войны, как для России, так и для Германии. История расставила все по своим местам, когда состоялся окончательный выход из войны уже большевистской России

в марте 1918 г., после подписания Брестского мирного договора, оплаченного ценой огромнейших территориальных, материальных, политических потерь и невосполнимых лишений для народа России. Произведения мыслителя Василия Васильевича Розанова во многом отразили будущую трагическую судьбу русского общества.

Список источников

1. Жуков В.Н. Первая мировая война // Розановская энциклопедия. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 2422 стб. 1216 с.
2. Баранов А.Н., Чугунов Е.А. В.В. Розанов о противостоянии германского и славянского духа в Первой мировой войне // Энтелехия. 2001. № 1. 140 с.
3. Розанов В.В. Возможный «гегемон» Европы // Новое время. 1905. 29 июня.
4. Розанов В.В. Итальянские впечатления. Санкт-Петербург : тип. А.С. Суворина, 1909. 318 с.
5. Эрн В.Ф. Меч и крест: Налет Валькирий // Сочинения. Москва : Правда, 1991. 576 с.
6. Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени // Собрание сочинений : в 30 т. Москва : Республика, 2000. Т. 12. 429 с.
7. Бердяев Н.А. О «вечно-бабьем» в русской душе // Биржевые ведомости. 1915. 14 и 15 янв.
8. Бердяев Н.А. Судьба России. Москва, 1990. 240 с.
9. Розанов В.В. Война 1914 года и русское возрождение // Собрание сочинений : в 30 т. Последние листья / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Москва : Республика, 2000. Т. 11. С. 253—340 с.
10. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. Москва : Книга, 1991. 576 с.
11. Розанов В.В. Последние листья. 1916 г. // Собрание сочинений : в 30 т. Последние листья / под общ. ред. А.Н. Николюкина. Москва : Республика, 2000. Т. 11. 382 с.
12. Архив В.В. Розанова. Письмо В.В. Розанова к Т.В. Розановой // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 249. Картон 6. Ед. хр. 39. 37 л.
13. Николюкин А.Н. Розанов. Москва: Молодая гвардия, 2001. 511 с.
14. Рейфилд Д., Макарова О. Предисловие // Дневник Алексея Сергеевича Суворина — London, Москва, 1999. XL. 670 с.
15. Голлербах Э.Ф. В.В. Розанов Личность и творчество: Опыт критико-биографического исследования // Вещные воды: литературно-художественный журнал. Петроград, 1918. Т. 31—34. С. 26—37.
16. Меньшиков М.О. Материалы к биографии: Дневник 1918 года // Российский архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII—XX вв.). Вып. IV. Москва : Студия «ТРИТЭ» ; Российский архив, 1993. 271 с.
17. Ломоносов А.В. «Предел вечности» В.В. Розанова // Записки Отдела рукописей Российской государственной библиотеки. 2000. Вып. 51. 407 с.

V.V. Rozanov about "The Last Times" of Russia at the End of the First World War

Aleksey V. Lomonosov

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

E-mail: lomonosov-1962@yandex.ru

Abstract. *The article reveals the actual significance of V.V. Rozanov's thoughts, recorded in his archive heritage. Those thoughts are relevant to determine the objective assessment of the events that took place in the theater of operations of the First World War and their impact on the future of Russia. It is noted that the attitude of the thinker was changing while moving to the final of the combat campaign. These facts are reflected in his famous "Apocalypse of our Time". In the process of increasing the number of military defeats at the front, V.V. Rozanov in his texts less and less believed in a successful outcome of the war. His first thoughts about what had happened did not see the light during the life of the writer and survived only in his literary-epistolary archive, part of which is stored in the Manuscripts Department of the Russian State Library. For the first time, a significant fragment of V.V. Rozanov's letter to his eldest daughter Tatyana is published, telling about the imminent tragedy that threatened the country after the army's defeat. V.V. Rozanov saw that a significant role in Russia's military failures was played by the corrupting liberal and revolutionary press, its influence on the public consciousness. It was not only he who foresaw the catastrophic finale. In this regard, the article gives an analogy with the ideas of his newspaper colleague, journalist M.O. Menshikov, who entrusted his thoughts in the last months of the war only to his Diary. The studies reveal much in common not only in their individual lives, but also in the attitudes and views on the historical process in the last literary creations of the thinkers.*

Key words: V.V. Rozanov, First World War, anthem to the power, letter to the eldest daughter, social democracy of Germany, "Apocalypse of our Time", Sergiev Posad, M.O. Menshikov's Diary.

Citation: Lomonosov A.V. V.V. Rozanov about "The Last Times" of Russia at the End of the First World War, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 2, pp. 250–255. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-250-255.

References

1. Zhukov V.N. First World War, *Rozanovskaya entsiklopediya* [Rozanov's Encyclopedia]. Moscow, Rossiiskaya Politicheskaya Entsiklopediya (ROSSPEN) Publ., 2008, 2422 columns, 1216 p. (in Russ.).
2. Baranov A.N., Chugunov E.A. V.V. Rozanov about the Confrontation of the German and Slavic Spirit in the First World War, *Entelekhiya* [Entelechia], 2001, no. 1, 140 p. (in Russ.).
3. Rozanov V.V. The Probable "Hegemon" of Europe, *Novoe vremya* [New Time], 1905, June 29 (in Russ.).
4. Rozanov V.V. *Ital'yanskije vpechatleniya* [The Italian Impressions]. St. Petersburg, A.S. Suvorina Publ., 1909, 318 p.
5. Ern V.F. The Sword and the Cross: The Raid of the Valkyries, *Sochineniya* [Works]. Moscow, Pravda Publ., 1991, 576 p. (in Russ.).
6. Rozanov V.V. The Apocalypse of our Time, *Sobranie sochinenii: v 30 t.* [Collected Works: in 30 volumes]. Moscow, Respublika Publ., 2000, vol. 12, 429 p. (in Russ.).
7. Berdyaev N.A. On the "Forever-Womenish" in the Russian Soul, *Birzhevyje vedomosti* [Stock News], 1915, January 14 and 15 (in Russ.).
8. Berdyaev N.A. *Sud'ba Rossii* [The Fate of Russia]. Moscow, 1990, 240 p.
9. Rozanov V.V. The War of 1914 and Russian Renaissance, *Sobranie sochinenii: v 30 t. Poslednie list'ya* [Collected Works: in 30 volumes. Last Leaves]. Moscow, Respublika Publ., 2000, vol. 11, pp. 253–340 (in Russ.).
10. Danilevsky N.Ya. *Rossiya i Evropa* [Russia and Europe]. Moscow, Kniga Publ., 1991, 576 p.
11. Rozanov V.V. Last Leaves. 1916, *Sobranie sochinenii: v 30 t. Poslednie list'ya* [Collected Works: in 30 volumes. Last Leaves]. Moscow, Respublika Publ., 2000, vol. 11, 382 p. (in Russ.).
12. The Archive of V.V. Rozanov. A Letter from V.V. Rozanov to T.V. Rozanova, *Otdel rukopisei Rossijskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Manuscripts Department of the Russian State Library], coll. 249, carton 6, item 39, 37 p. (in Russ.).
13. Nikolyukin A.N. *Rozanov*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2001, 511 p.
14. Rayfield D., Makarova O. Preface, *Dnevnik Alekseya Sergeevicha Suvorina* [The Diary of Aleksey Sergeyevich Suvorin]. London, Moscow, 1999, vol. XL, 670 p. (in Russ.).
15. Gollerbach E.F. Rozanov V.V. His Personality and Works: An Experience of Critical and Biographical Study, *Veshnie vody* [Torrents of Spring], 1918, vol. 31–34, pp. 26–37 (in Russ.).
16. Menshikov M.O. The Materials to Biography: The Diary of 1918, *Rossiiskii arkhiv (Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.)* [Russian Archive (The History of Fatherland in Testimonies and Documents of the 18th–20th Centuries.)], issue IV. Moscow, Studiia "TRITE" Publ., Rossiiskii Arkhiv Publ., 1993, 271 p. (in Russ.).
17. Lomonosov A.V. "The Limit of Eternity" of V.V. Rozanov, *Zapiski Otdela rukopisei Rossijskoi gosudarstvennoi biblioteki* [Notes of the Manuscripts Department of the Russian State Library], 2000, issue 51, 407 p. (in Russ.).

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 через систему электронной редакции на сайте <http://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 (без учета 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 – 200–250 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 (18–20 наименований) 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.

Подписуточные 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 через систему электронной редакции как дополнительные материалы 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 через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Журнал также публикует список источников на английском языке в целях обеспечения отслеживания цитируемости в международных базах данных. Рекомендации по подготовке раздела References опубликованы на сайте журнала.

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.



Музыка в жизни ребенка

Выставка нот и книг по музыке для детей (XIX–XXI вв.)

23 апреля — 30 сентября 2018 г.



В. Гроссман в Москве, Б. Сладковский в Петербурге



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР II ВОСПИТАНИЕ ПРОСВЕЩЕНИЕМ

*Российская государственная библиотека
Ивановский зал*

25 апреля - 22 августа 2018

Воздвиженка 3/5 стр. 7

Вход со стороны Староваганьковского переулка

Партнер:



При финансовой поддержке:



История
Отечества

Сопутствующий:



ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum

ЦАРСКОЕ СЕЛО

ПОЛИТЕХ

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Журнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

Воздвиженка ул., д. 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: bvdogovor@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

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор

Заместитель главного редактора — ответственный секретарь

Шибяева Екатерина Александровна

Заместитель заведующей отделом периодических изданий — заместитель главного редактора

Гаджиева Анна Аркадьевна

Редакторы: Волхонская Е.Н.,

Михайлова Т.М., Рыжкова Н.О.,

Солдаткина О.П.

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

<http://observatoria.rsl.ru>



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, 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 08.05.2018

Формат 60×90/8. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 16. Тираж 350 экз.

Гарнитура: «Octava», «Helios»

Отпечатано в соответствии с предостав-

ленными материалами в ООО «Амирит»

Чернышевского ул., д. 88, Саратов,

410004, Россия

Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33

E-mail: zakaz@amirit.ru <http://amirit.ru>

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 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 15

2/2018

OBSERVATORY
OF CULTURE

