

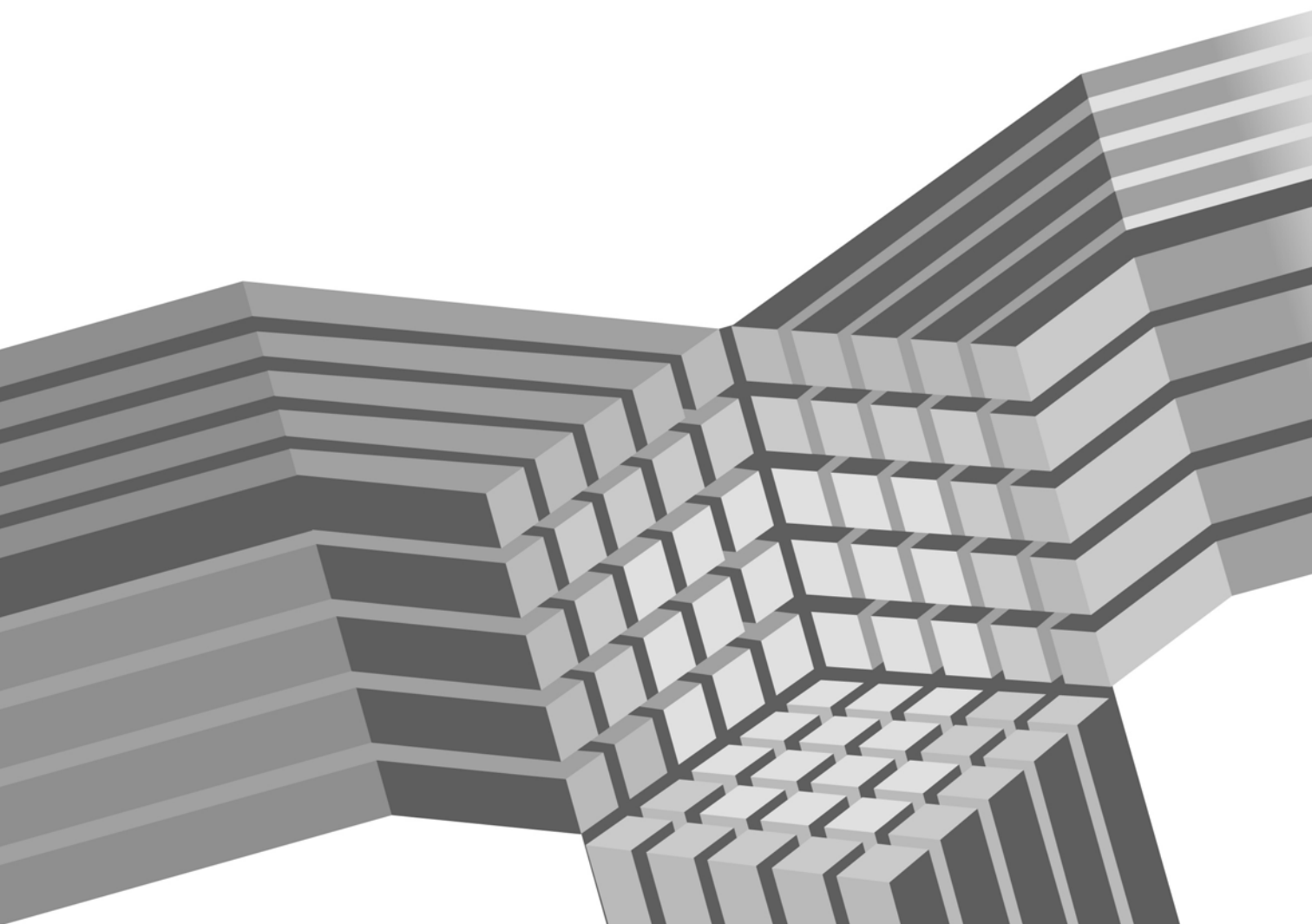
ISSN 2072-3156 (PRINT)
ISSN 2588-0047 (ONLINE)

ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 19

1/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE



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)

Консон Григорий Рафаэльевич,
доктор искусствоведения, профессор,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»
(Москва)

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

Никонорова Екатерина Васильевна,
главный редактор, доктор философских
наук, профессор, Российская государ-
ственная библиотека (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 рус-
ской культуры им. Е. Дашковой,
Эдинбургский университет
(Великобритания)

Самарин Александр Юрьевич,
доктор исторических наук, доцент, заслу-
женный работник культуры Российской
Федерации, Российская государственная
библиотека (Москва)

Синецкий Сергей Борисович,
доктор культурологии, доцент, Челябин-
ский государственный институт культуры
(Челябинск)

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

Федоров Виктор Васильевич,
кандидат экономических наук, Рос-
сийская государственная библиотека
(Москва)

Фёрингер Маргарет,
PhD по истории искусств, Гёттингенский
университет им. Георга-Августа
(Гёттинген, Германия)

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 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)
Grigoriy R. Konson (Moscow)
Boris N. Lyubimov (Moscow)
Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)
Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)
Oleg K. Roumyantsev (Moscow)
Lara Ryazanova-Clarke (Edinburgh, UK)
Aleksandr Yu. Samarina (Moscow)
Sergey B. Sinetskii (Chelyabinsk)
Natalia V. Sipovskaya (Moscow)
Victor V. Fedorov (Moscow)
Margaret Vörlinger (Göttingen, Germany)
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,
“Pashkov Dom” Publishing House

Address

Journal Publishing Department
Vozdvizhenka Str., 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 19

1/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE

Научный рецензируемый журнал «Обсерватория культуры» издается Российской государственной библиотекой с 2004 года. С 2007 г. журнал включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (Перечень ВАК). С декабря 2018 г. включен в Перечень ВАК по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки (с обновлениями от 1 февраля 2022 г.):

- ◆ 5.7.8 Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- ◆ 5.10.2 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение),
- ◆ 17.00.01 Театральное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.02 Музыкальное искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства (искусствоведение),
- ◆ 17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
- ◆ 17.00.05 Хореографическое искусство (искусствоведение),
- ◆ 17.00.06 Техническая эстетика и дизайн (искусствоведение),
- ◆ 17.00.09 Теория и история искусства (искусствоведение, философские науки),
- ◆ 24.00.01 Теория и история культуры (искусствоведение, культурология, философские науки).

Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ). 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. 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: <http://observatoria.rsl.ru/>

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫТОМ 19
1/2022 OBSERVATORY
OF CULTURE

КОНТЕКСТ

- Пудов А.Г.** Фактор устойчивости этнической культуры в глобальном мире: к концепции культурного федерализма 4
- Проект «НЭБ. Книжные памятники» приглашает российские библиотеки к партнерству 15

КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Стожко Д.К.** Российская деловая культура в условиях макроэкономической неопределенности 16
- Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.** Цифровые технологии в искусстве XXI века 26

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Ушкарев А.А.** Новые театралы: опыт эмпирического исследования 34
- Карцева Е.А.** Зарубежный опыт государственной и частной поддержки публичного искусства (паблик-арта) на примере США 46

НАСЛЕДИЕ

- Купцова И.А., Сазонова В.А.** Нематериальное культурное наследие: концептуальные подходы к определению феномена 56
- «Места великих сражений»: Концепция Культурного маршрута 65

ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Агратина Е.Е.** Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века 66
- Шолохова Я.П.** Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века 77
- Международная научно-практическая конференция «Румянцевские чтения — 2022» 87

КАФЕДРА

- Медоваров М.В.** Журнал «Искусство строительное и декоративное»: забытое слово в русской художественной критике начала XX века 88

ORBIS LITTERARUM

- Есюнин Е.А.** Советский лубок первой половины 1920-х гг. как форма пропаганды среди крестьянства 100

Информация
для авторов и рецензентов

- Профессиональная переподготовка работников библиотечно-информационной сферы 111
- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» 112

OBSERVATORY of CULTURE

VOL. 19

1/2022

ОБСЕРВАТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ

CONTEXT

- Pudov A.G.** The Factor of Sustainability of Ethnic Culture in the Global World: To the Concept of Cultural Federalism..... 4
- The Project “Book Monuments of the National Digital Library” Invites Russian Libraries to Partnership..... 15

CULTURAL REALITY

- Stozhko D.K.** Russian Business Culture in the Conditions of Macroeconomic Uncertainty 16
- Zaitseva M.L., Budagyan R.R.** Digital Technologies in the 21st Century Art..... 26

IN SPACE OF ART AND CULTURAL LIFE

- Ushkarev A.A.** New Theatre-Fans: Empirical Research Experience 34
- Kartseva E.A.** Foreign Experience of State and Private Support for Public Art on the Example of the USA 46

HERITAGE

- Kuptsova I.A., Sazonova V.A.** Intangible Cultural Heritage: Conceptual Approaches to the Phenomenon Definition..... 56
- “Places of Great Battles”: A Concept of the Cultural Route..... 65

NAMES. PORTRAITS

- Agratina E.E.** The School of Selected Students in the System of French Academic Art Education of the 18th Century 66
- Sholokhova Ya.P.** Artist in the Mirror of a Self-Portrait: The Idea and Image in Russian Art of the Early 20th Century 77
- International Research and Practical Conference “Rumyantsev Readings — 2022” 87

CURRICULUM

- Medovarov M.V.** “Construction and Decorative Art” Magazine: A Forgotten Word in the Russian Artistic Criticism of the Early 20th Century 88

ORBIS LITTERARUM

- Esyunin E.A.** The Soviet Lubok of the First Half of the 1920s as a Form of Propaganda among the Peasantry 100

Information for Authors and Reviewers

- Professional Retraining of Library and Information Workers 111
- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in “Observatory of Culture” Journal 112

УДК 304.44(470+571)
ББК 71.41(2Рос)
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-4-14

А.Г. ПУДОВ

ФАКТОР УСТОЙЧИВОСТИ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ГЛОБАЛЬНОМ МИРЕ: К КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРНОГО ФЕДЕРАЛИЗМА

Алексей Григорьевич Пудов,

Якутский научно-исследовательский институт
сельского хозяйства им. М.Г. Сафронова —
обособленное подразделение Якутского научного центра
Сибирского отделения Российской академии наук,
отдел социально-экономического развития села,
ведущий научный сотрудник
Бестужева-Марлинского ул., д. 23, корп. 1,
Якутск, 677001, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0001-6215-9461; SPIN 1902-7104
E-mail: agro_on_line@mail.ru

Реферат. В статье предлагается концепция культурного федерализма, способствующая устойчивости этнокультур в эпоху глобальной унификации. Новое понимание федерализма реанимирует смыслы модерна, способствуя синергии многонациональной культуры России, преодолению отчуждения и дезинтеграции мультикультурализма.

Новизна работы заключается в обосновании концепции культурфедерализма vs этнофедерализма. Концепция адекватна культурной ситуации современной России, ее многонациональному культурному

капиталу, способному противопоставить сецессии интеграционную модель взаимодействия и взаимообогащения культурных программ. Культурный федерализм способствует выработке общенациональной российской идеи, отсутствие которой снижает эффект национальной консолидации и национального строительства.

Предлагаемая концепция служит инструментом разрешения противоречия между формой и содержанием «снящего» этнического федерализма. Рассмотрено диалектическое саморазвитие субъектов федерации, вступающих в эпоху органических социокультурных модернизаций. Последнее выражено этнокультурным ренессансом в сфере искусства. Так, этномодерн в искусстве Якутии демонстрирует продуктивность, обеспечивая устойчивость этнических культур Северо-Востока России от размывания их нравственных и духовных оснований.

Ключевые слова: этническая культура, этнос, этнический федерализм, культурный федерализм, глобализация, символические формы культуры, мультикультурализм, альтермодерн, этномодерн, философская антропология, философия культуры, устойчивое развитие, экология культуры, экономика культуры.

Для цитирования: Пудов А.Г. Фактор устойчивости этнической культуры в глобальном мире: к концепции культурного федерализма // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 4–14. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-4-14.

Расцвет идей федерализма пришелся на XX столетие — время утраты исторических перспектив абсолютными монархиями. Идеи федерализма возникли на Западе, в попытках придать реальные формы символическому понятию «государственный суверенитет», в которых общество может практиковаться. Россия начала 1990-х гг., по мнению аналитиков [1], под федерализмом задумывала механизм, препятствующий возрождению абсолютной централизованной власти, что было реакцией на уходящее политическое единоличие компартии. Методологический инструментарий пары «централизация — федерализация» по-прежнему остается важным в анализе российской политической и социокультурной реальности.

Современное прочтение федерализма, остающегося метафизической (символической) формой, должно продолжать наполняться содержательными смыслами. «Времена изменились, и мы изменились вместе с ними, а формула, важная для позавчерашних компромиссов вчерашних властителей дум и вершителей судеб, осталась и зажила своей жизнью в новых контекстах» [2, с. 83], отнюдь не проясняющих изначальные смыслы. А.М. Салмин лаконично высказывается об идее федерализма: «...федерация — это такая модель, которая предполагает, что характер отношений между государством в целом и его составными частями не может быть изменен без их обоюдного согласия» [2, с. 84]. Схожие мысли можно найти и у других исследователей. Так, Г. Хибуа пишет: «Установление перманентного равновесия между несколькими носителями власти есть насущная задача федерализма» [3]. В противовес централизму, разрешающему конфликты с привилегированной позиции, «именем всеобщих интересов», с подавлением партикулярных интересов, федерализм способен унифицировать социальные отношения, приведя их к общему знаменателю, снимающему конфликты в федеративном государстве.

Проблемный узел современного федерализма в России вращается вокруг незрелости артикулированного сознания, когда власти не могут действовать в рамках строгости формальных принципов федерализма. Это выливается во взаимные упреки. Отечественная практика федеративных отношений сместилась к нулевой точке, являясь в недалеком прошлом политическим и финансовым торгом между властными элитами [4, с. 127]. Естественно, что реальный федерализм в подобных услови-

ях реализован не будет, как не будет понятен и его смысл обществу. Возникает проблемный вопрос: зачем нужна искаженная между формой и содержанием модель федерализма, не способная разрешать существующие проблемы и есть ли способы органического решения данной ситуации? Напомним, что с позиции философского знания данный институт «означает институционализацию противоречий в единый синтез», придает им форму диалога, продлевающего существование символических форм цивилизованности [3]. Считаем, что необходимость формирования качества сознания общества, желаемого практиковаться в сложных социальных и политических формах, должна начинаться с освоения метафизики символических форм, артикуляция которых всегда была проблемой российской действительности. У общества должен оставаться люфт для проявления собственных усилий саморазвития и практики подобных символических форм.

Цель настоящей работы — исследование федерализма, принимающего во внимание развитие следствий исторических и культурных различий отдельных территориальных частей страны, как это сложилось в нашем государстве в социалистической по содержанию и европейской по форме парадигме этнического федерализма. Это станет отправной точкой развития концепции культурного федерализма, возвращающего отвлеченный метафизический смысл идеи федерализма и становящейся фактором устойчивости этнической культуры в современном мире. Новизна работы заключена в обосновании концепции культурфедерализма в противоположность этнофедерализму как более соответствующей многовековому культурному капиталу многонационального государства, способному противопоставить сепаратизму и распаду интеграционную модель взаимодействия и взаимообогащения культурных программ.

В свете сравнения двух моделей федерализма возникают конкретные задачи вопрошания новых форм, продвигающих идеи социокультурной модернизации, исчерпавшей, как полагает В.Г. Федотова, свой политический и экономический дискурс [5, с. 7–8] и сконцентрированной теперь на поиске устойчивого консенсуса ценностей и стилей жизни, что принадлежит культурной сфере. По ее мнению, в условиях глобализации осуществляется новый поворот модернизации, перестающей быть догоняющей, а это означает, опережающей Запад по определенным индикаторам использования социокультурной особенности региона и страны в целом [6, с. 67]. Такое видение предлагает регионам выстраивание долгосрочных программ развития, институтом которых могут стать новые формы федерализма и соответствующей идентичности. Этот институт можно назвать «промежуточным институтом», позволяющим осуществить «тонкую настройку реформ» [7, с. 235].

ЭТНИЧЕСКИЙ VS КУЛЬТУРНЫЙ ФЕДЕРАЛИЗМ

Привычные онтологические схемы о невозможности диалога «Запада с не-Западом» на базе западной метафизики, как утверждает Р.О. Рзаева [8, с. 89], в уникальном случае национальных регионов России, приобщившихся за пару веков к модерну, неактуальны. Приемлемое в отмеченном дихотомическом дискурсе апеллирование к методологии постмодерна [9], в случае этнонациональных регионов Российской Федерации становится малопродуктивным, ибо способ бытия «быть увиденным Другим» в постмодерне становится ограничением для метафизического консенсуса, реального фундамента синергии кооперации разных национальных культур многонационального государства и, в частности, институционализации федерализма в России. Считаем, что метанарратив «Запад» и его производная «модерн» как для центра, так и периферии России уже является универсальным и приемлемым для ситуации национальных российских регионов, прошедших 70 лет активного, а затем 30 лет пассивного сближения и слияния наций и национальностей, словами А.Я. Флиера, — диффузную и структуралистскую культурную динамику [9].

Напомним, бытуют мнения, что одним из следствий парадигмы этнического федерализма становится не укрепление, а ослабление государства [10, с. 8], фрагментирующего политическое пространство страны. Здесь следует отметить два аспекта указанного утверждения. Во-первых, предлагаемый глобальным постмодерном мультикультурализм, отрицая индивидуальность, утверждает «мягкий тоталитаризм» и групповую идентичность с конформизмом [11, с. 303], тем самым препятствуя индивидуальной интеграции представителей разных культур в гражданское общество [12]. Во-вторых, аспект системного анализа напоминает, что стремление к гомогенности в сложной системе на исторически длительном промежутке ухудшает ее стабильность и гибкость при ответе на вызовы внешней и внутренней среды. Гетерогенность, читай многонациональность, — продукт российского эгрегора, его духовная и культурная составляющая, испытанная веками и апробированная идеологизаторским и социокультурным преобразованием советской эпохи. Эта культурно-историческая основа, вобравшая в советской терминологии «дружбу народов», «интернационализм», «слияние и сближение наций», является пока нерастратенным социальным и культурным капиталом для поиска новых культурных форм федерализма.

Отметим, что в рассматриваемой ситуации продуктивно вести разговор в рамках парадигмы аль-

термодерна, нежели постмодерна — продукта западной культуры, рефлексировавшего недостатки модерна, например ценностного отношения к природе как покоряемой стихии инициативным субъектом, приписывающим лишь себе право преимущества [8, с. 91]. Желание идеологической подмены универсальных интересов групповыми, например этническими, снижает ранг ответственного диалога «субъектов социального творчества», приводит, по мнению А. Бузгалина, в конечном итоге не к культуре Запада, а масскультурным симулякрам [13, с. 19], пригодным для массовой потребности. Вариант альтермодерна с подчеркнутой социокультурной доминантой, проявленной, например, эстетическими поисками в якутской культуре рубежа XX–XXI вв., показан в некоторых наших работах [14; 15]. Это принципиально вписывается в вариант «альтернативной современности» как «диалога между мирами» [8, с. 93].

Культурный ренессанс, испытываемый сегодня регионами России, ярким примером которого становится Якутия [16], является историческим итогом этнического федерализма с диалектикой его реализации в 1990-х и декларативностью 2000-х годов. Сегодня Россия осталась «федерацией только формально» [10, с. 7] и нуждается в процессе усложнения системного многообразия. Мы считаем, что модель культурного федерализма может стать гарантией защиты и развития культурно-исторических особенностей, сильно подверженных ассимиляции массовой знаковой культурой глобального постмодерна. Вместе с тем она не будет потакать глобальному капиталу в устройстве удобного для него этнического замыкания и сепаратизма идеологии мультикультурализма.

К сожалению, национальные идеи, предлагаемые политическими элитами, могут оставаться онтологически неукорененными в своей идеологической природе. Ранг феномена идентичности такой системы занижен. Повысить ранг подобных национальных концептов позволяет, по нашему мнению, онтологически конципированная айдентити¹ [17, с. 266–278], которая должна фундировать национальную идею России. Поэтому суть культурного федерализма в России мы видим в многообразии моделей современности (multimodernity, по Ш. Айзенштадту [18]) многонациональной России, органическая модернизация народов которой испытывает активную фазу.

В связи со сказанным считаем, что ансамбль культурных модернизаций — условие духовно сильной России, которая за несколько столетий напи-

¹ Онтологически конципированную идентичность мы обозначили словом в английском звучании — «айдентити» для отличия от других типов социальной, психологической, национальной идентичности.

тала культурным ренессансом модерна национальные культуры регионов. Республика Саха (Якутия) оказалась удачной социокультурной ойкуменой для преодоления культуры премодерна мировых конфессий, сохраняя аутентичную особость домодерна своей мифологической эпохи традиционного общества. Это синергия синтеза модерна и этнокультурного капитала, рождающая новое универсальное понимание этнического и через него воспроизводящая смыслы утраченного модерна. Последний в западной культуре замещен пустым или карнавальным постмодерном. В этом заключена духовная сила народов России, а также способ возврата западной культуре смысла, ценности и рациональности утрачиваемого модерна, преломленного сквозь призму этнического, как это ни прозвучит необычно. Подобные идеи выдвигает современный исследователь этнических культур Китая Адань, которые обозначены им диалектическим сочетанием традиционных основ этнической культуры и синтезированием «наиболее актуального и активно заявившего о себе... культурного опыта... преломленного на этническую почву конкретного этноса» [19, с. 13].

Напомним, в советские времена национальные философы Якутии, например А.Е. Мординов, обрисовывали ситуацию свободного и всестороннего развития национальных культур как основы «развития социалистической культуры многонационального Советского государства в противоположность упадку и деградации, которые составляют закон развития культуры капиталистического общества» [20, с. 19]. Без идеологических клише прошлого культурному упадку и деградации глобального капитализма мы должны противопоставить свободное и всестороннее развитие национальных культур России, формирующих этнический культурный капитал населяющих государство народов. Базовой основой в этом процессе должна стать социокультурная модернизация, на своих культурных основаниях завоевывающая достижения модерна. К слову, «отраженный» культурный ренессанс — универсальный метафизический продукт русского Серебряного века — до сих пор питает мировую культуру. Новый этап ренессанса модерна в лице этномодерна осуществляется за счет расширения этнокультурного спектра сознания до универсальных значений. Это станет гарантией и фундаментом формирования гражданской и демократической надэтнической культуры. В Якутии таким основанием является парадигма этномодерна, ярко проявившая себя в сфере национального искусства рубежа XX—XXI веков.

Единство многонациональной культуры России — в органически освоенном модерне, причем освоенном на собственных этнокультурных основаниях народов, населяющих государство. Это условие является источником их саморазвития и форми-

рования единого интернационального культурного пространства России, когда каждая культура дополняет и обогащает ее. Описанное представляет собой диалектическое саморазвитие идей, усовершенствованных философами национальных регионов советской эпохи, дискутировавших о сближении и слиянии наций [21, с. 31]. Причем сближение, как представляется, можно интерпретировать через овладение знаковой культурой (техникой, наукой), а полное слияние, в советское время понимаемое через решающую сферу — социально-экономическую и политическую, интерпретировать сегодня через практику символических форм гражданского общества, демократических институтов, важных завоеваний модерна. На языке философии культуры это звучит так: «...становясь нацией, народ не растворяется в наднациональном пространстве, но включается в него с минимальными для себя потерями и издержками, сохраняет свою особенность и самобытность» [22, с. 11–12].

Россия испокон веков сохраняла свою многонациональность, «российскую мультикультурность», источником которой был не изоляционизм, а взаимообогащение на основе русской культуры. Западный вариант мультикультурализма представляет отсутствие синтеза и ансамбля множества культур, где объединяющей стала идея всеобщего обогащения. Ничего иного в рамках глобалистской капиталистической парадигмы быть не может. Западная основа мультикультурализма по своей природе внеонтологична и некомплиментарна нравственной природе человека. По мнению С. Жижека, мультикультурализм стал обратной стороной беспрецедентной гомогенизации мира капитализма [23, с. 115], обостряющего противоречие между глобализацией (постмодерном с его уважением культурных различий) и универсализмом (модерном в политическом измерении, т. е. всеобщих требований демократии, гражданства, подлинном европейском наследии, берущем начало в Древней Греции). С. Жижек оставляет открытым вопрос о формах и институтах реполитизации в Европе как единственном механизме против «регрессивных форм фундаменталистской ненависти», порождаемой либеральной глобализацией [23, с. 147–150]. Таким образом, политике глобализма «разделяй и властвуй» [24, с. 746], проводимой посредством мультикультурализма, с которым Европа зашла в тупик дезинтеграции, следует поставить заслон. Он должен предотвратить уничтожение ценностей пресловутым релятивизмом мультикультурализма, поставить барьер против атаки на идентификацию чего-либо как полезного [11, с. 303].

Российский вариант, заменяющий западный мультикультурализм, способен стать синергичным синтезом, дарующим через айдентити [17, с. 266–278] возможность овладения парадигмой этномо-

дерна. «Особенность» российского варианта разрешения противоречия в терминологии С. Жижека [23] между отстаиванием правыми общинной (этнической, культурной) идентичности, угрожаемой глобализацией, и политической артикуляции левых заключается в том, что культурный комплекс российских национально-этнических регионов органично вобрал в себя и то, и другое. Это уникальное сочетание домодерна и модерна, активно осваиваемого сегодня российским многонациональным народом в эстетической и социокультурной сфере. Это то, что происходит в самих границах региональных этнокультур, а именно, органичный выход на универсальные ценности, называемые исследователями единством во множестве, сохранением морали солидарного общества [25, с. 66].

Именно поэтому культурный федерализм становится опытом экзистенциального измерения жизни культуры российских регионов. Собственно, это процесс социокультурной модернизации в поисках институтов развития, способных аккумулировать консенсусные модели социальной солидарности и доверия в пространстве социальных связей. Причем возникающая обновленная культура представляет собой «смысловые сети, вновь и вновь переопределяемые через слова и дела своих носителей» [26, с. 35].

КУЛЬТУРНЫЙ ФЕДЕРАЛИЗМ В РОЛИ ФАКТОРА УСТОЙЧИВОСТИ ЭТНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Идея идеологического сплава — интернационализм — в СССР не была реализована в своей полноте по причине недостатка онтологических оснований. Однако этнический федерализм обеспечил фундамент, связал сложным комплексом, в том числе политических связей, социокультурные основы этноса с «кормящим ландшафтом» малой родины и всего государства. На базе исторически значимого этнического федерализма Россия обеспечила основу для развития идей интеграции и открытия этнической культуры в противовес западному мультикультурализму, которому свойственны изоляция и локализация в рамках многонационального государства. Российский этнический федерализм закрепил в сознании поколений соответствие фундамента социокультурных особенностей с малой родиной, землей предков, кормящим культуру ландшафтом. Следующий этап развития — культурный федерализм, начинаемый на базе этнических ценностей и мировосприятия, также онтологичен, но дополняется возможностью расширения до универсальных значений и смыслов.

Качественно иная ситуация сложилась с трудовыми мигрантами, вырванными из родной земли социально-экономическими и политическими неурядицами, подстегнутыми идеологией европейского мультикультурализма, строящего непроницаемые барьеры для интеграции и взращивания гражданского и демократического мировоззрения. Россия, по сравнению с этим, обеспечена большей социокультурной базой интеграции и открытости за счет исторически закреплённого этнического федерализма на родной территории, а с возможностью культурного федерализма — закрепляет за культурным многообразием российских регионов их сакральное право собственности на природную среду обитания — «кормилицу» этнических и инновационных культур современности. Поэтому культурный федерализм суть обоснование права собственности на духовную и материальную культуру будущих поколений — их право на язык, традиции и ритуалы, природную среду и настроенное под эту среду образование. «Отдавая будущему», мы параллельно работаем в модели культурного федерализма над вопросом формирования исторического субъекта культуры, предлагающего традицию духовного здоровья культуры, ее экологии, преемственность, вместо хаоса. Таким образом, культурфедерализм — это право на человеческое достоинство на территории федерации. Подобные принципы справедливости «ради будущих поколений» всегда были духовной скрепой культуры россиян.

По нашему мнению, фактором устойчивости этнокультуры становится реализация концепции культурного федерализма, обеспечивающего баланс между тенденциями срыва к этническому фундаментализму, с одной стороны, или унифицирующей ассимиляции глобальной культурой массовизации — с другой.

В содержательном аспекте устойчивость этнокультуры раскрывают следующие моменты:

- ♦ предложения регионами аутентичных программ культурного строительства, выявляющих эффект синергии многонациональности за счет выдвижения надэтнических идей культурного совершенствования, программ этнокультурной модернизации;

- ♦ продуцирование в рамках указанных программ новых креативных культурных продуктов средствами примеров продуктивного этномодерна, трансмиграции этносимволизма [17, с. 93–108], изменение качества этносимволического спектра национальной культуры;

- ♦ востребованность этнокультуры мировой культурой посредством трансляции этнонациональных культурных продуктов в любую точку глобального мира;

- ♦ формирование конструктивных примеров человеческого достоинства через отношение между

людьми, обществом и природой через выход на универсальные нравственные ценности с позиции своей локальной этнической культуры, а также посредством обогащения ценностного спектра мировой культуры, например в экологии, отношении к природе, другому человеку;

- ♦ производство массовых товаров культуры, брендированных культурным топосом регионов России.

Все вместе — это трансформация этносимволического капитала в качество и уровень жизни человека, онтологически укорененного в своей культуре и земле предков. Это трансформация этнокультурного спектра сознания в новые хозяйственные занятия, способствующие социально-экономическому развитию регионов. Последнее и есть гарантия от попыток сецессии.

Почему же мы ратуем за трансформацию в культурный федерализм? В традиционном обществе существовало полное соответствие и адекватность элементов триады «этнос — культура — социально-экономическая система хозяйствования». Каждый из элементов в ней, находясь в системной изоморфной связи, способен воспроизводить два остальных в своей неповторимой уникальности. Общество модерна, постмодерна и альтермодерна разорвало эту систему взаимосоответствия.

В современную эпоху этнос стал производным культурной самоидентификации, которая в глобализирующемся мире, по мнению западных исследователей [27; 28], несет черту динамизма и нестабильности, а поэтому многосоставной сложности. Оставаться в парадигме этнофедерализма становится непродуктивно. Приматом нужно считать совокупную, многоуровневую, сложную культуру, суть детерминирующую конструкт «этнос», и его экономику с социальной структурой. Культура становится производящим началом.

В связи с этим модель культурного федерализма способна производить и многоукладную экономику. Культура становится каузальным источником для культурного взаимообогащения, при этом каждый регион предлагает в устоявшихся территориальных границах этнического федерализма свою совокупность культурных продуктов для экономики страны, потому как культура способна преуспевать в чем-то конкретном и конкурентоспособном на мировом рынке. Это ее ноу-хау, ее культурэкономика.

При всем этом строительство культуры происходит на фоне парадигмы этномодерна. Последнее есть не что иное, как выстраивание надэтнического — демократического и гражданского, чего нет и не будет в мультикультурализме. Это тот, наверное, единственный способ избежать этноцентризма и фундаментализма и в то же время не растратить этнокультурный капитал.

Предлагаемая парадигма культурного федерализма становится вариантом решения проблемы, обозначенной М.Х. Фарукиным как «этнизация политики» [29, с. 41]. В настоящее время ее активно никто не решает, даже на теоретическом уровне в рамках преодоления «узких мест» парадигмы этнического федерализма, часто обвиняемого в сецессии — разрушении государственной целостности и сепаратизме.

Необходимо заметить, что этнофедерализм де-факто вбирает в свою методологическую орбиту научную дискуссию и политическую полемику вокруг сецессии. Это неизбежное следствие теоретико-методологического видения через призму феномена этноса/этничности. Необходима плавная смена парадигмы в развитии идей российского федерализма, богатого в содержательном и формотворческом плане, в направлении идеи культурцентризма. Культурцентризм несет иное видение проблемных вопросов, вынося их на плоскость конкурирования культурных программ и продуктов в социально-экономическом аспекте.

Мы полагаем, сегодня этнос стал продуктом культуры, нежели наоборот, культура — продуктом этноса [30; 31]. И это видение вполне адекватно конструктивизму, предполагающему этнос конструктом социально-политической самоидентификации или внешней политической мобилизации. Поэтому заикливание на этническом — это привязывание к политическому, идеологическому контексту, нежели онтологическому, как это обстоит в культуре, воспроизводящей феномен личности, человека как нравственного и морального начала.

Такую ситуацию идеологической подмены онтологического на идеологическое мы пытаемся разрешить, апеллируя к айдентити — онтологической идентичности. Таким образом, культурный федерализм, или культурфедерализм, становится культивированием онтологически конципированного продукта: развитой гражданской личности, субъекта истории российского государства. Это не скатывание к политическому торгу и полемике асимметричности федерализма. Культурфедерализм суть процесс конкурирования и синергии культур как проводников целостной личности, развитой духовно и материально гражданской личности, субъекта истории глобального мира, социально-экономического развития и повышения качества жизни регионального сообщества.

Ко всему сказанному добавим: концепция культурного федерализма может стать основой или идейным трамплином для производства национальной идеи России, ментальным конструктом символического плана, способствующим взаимопониманию и общению этносов и культур. Это оправдано, так как в ситуации постмодерна и утраты больших нарративов предыдущие идеологемы являются не-

дееспособными, растратившими свой мифологический потенциал. Они демифологизированы в контексте советского прошлого или дезавуированы на этом фоне в капиталистической современности. Новые концепции, но не мифы или идеологемы, должны быть качественно новым продуктом, вобравшим в себя онтологически конципированную идентичность представителей глобального мира.

СООТНОШЕНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ И КУЛЬТУРНОГО ФЕДЕРАЛИЗМА

Обратимся к некоторым содержательным аспектам феномена российской идентичности. Как отмечают И.Н. Лисаковский [32], О.Н. Астафьева [33], Т.Г. Богатырева [34], в современной России обозначилась проблема наличия единого социокультурного пространства. Целостность и, самое главное, духовная мощь России обеспечиваются не столько общим экономическим и политическим пространством, сколько наличием единой для страны социокультурной идентичности. Последняя не выработана.

На фоне размытия социально-ориентирующих индентичностей (национальных, религиозных, территориальных, гендерных и пр.) возникают вторичные деструктивные для социума формы идентичностей — неприятие чужого [35]. Это расплата общества за феномен массового сознания, подверженного идеологическим подменам с варварской начинкой (в смысле не артикулированности культуры и утраты символического начала в национальном). Решение проблемы видится в наличии символотворчества, а именно синтеза этнических символических конструкторов с гражданско-правовыми [35, с. 156].

Любая идентичность живет актами самобытия как в наличной, так и снятой форме. Вторичный по природе этнический символ сформирован на основе первичного символизма (или может быть редуцирован к первичному/метафизическому символу), имеющего непосредственное отношение к бытию. Однако вторичный этносимвол сформирован под мифологический способ «кодирования-интерпретации» [17, с. 54–72]. Несмотря на это, «хождение» вокруг него позволяло человеку традиционного общества исполнять прикладную значимость — оставаться в истине относительно нравственных императивов. Этнический символизм мифа — функционален.

В связи с этим выход из ситуации лежит в продлении онтологического основания национальной идентичности. Последнее решается расширением

семантического и концептуального мира этнического символа. Это необходимость сопряжения этно- и универсального метафизического символа философского качества. Наполнение этносимволизма универсальной метафизической семантикой должно стать определяющим в эпоху глобальной культуры. Последнее раскрывается сменой самоинституционализации этноса на социокультурную модернизацию, переходом от идеологической социокультурной идентичности к экзистенциальной, выраженной мыслью гражданских завоеваний. Здесь экзистенциальная идентичность играет роль формообразующего основания других способов идентичности, она обеспечивает фундирующую привязку и цельность всех составляющих идентичностей человека как члена общества с гражданской позицией.

Итак, становится понятным, что модернизация культуры этносов — это онтологический процесс выявления новых бытийных форм, наполненных новым содержанием. В политически инициированных модернизациях не существует преобразований на онтологическом уровне. Они представляют вариант внешней социальной модернизации, в которой отсутствует сопряжение с символическим спектром перенимаемой культуры.

Культурный федерализм в эпоху посткапитализма или возможного возврата к формам общественно-экономических формаций прошлого на новом витке технологического прогресса, когда вслед за тотальным материальным отчуждением следует отчуждение социокультурное, становится своеобразным защитным механизмом. Основанный на уникальном способе синтеза этнического и универсального, этот механизм позволяет творить оригинальные формы во всем спектре культурных форм — от искусства до политики и социальных институтов. Это способ интенсифицировать культурную жизнь, продуцируя культурные программы саморазвития, использующие синергетический эффект взаимодействия традиционного и современного. Сам культурный федерализм представляет одну из культурных программ или «правил игры», формообразующий элемент духовной жизни российской нации. Богатство и сила нашего государства в синергии многонациональности культур. Расцвет культурного саморазвития этнических культур России приходится на настоящее время, отсроченное от русского Серебряного века примерно на век. Возникает необходимость использования данного культурного перегрева регионов, выраженного в органически освоенном модерне региональными этническими культурами.

Рубеж тысячелетий отметил завершение этапа приложения этнического символизма к социальной размерности традиционного общества. Наступил этап раскрытия универсального начала в этническом пространстве символов.

В свете предлагаемой методологии оценки модернизационных преобразований, например, японская модернизация предстает вариантом модернизации без глубокого приобщения и выхода вторичного мифологического символизма на универсализм гражданских институций. Это — неосознанное желание обретения бытия, без распаковки сути культурного символизма модерна. Так, японцы оказались хорошими повторителями знакового уровня, который проявил себя в знаковой сфере технических знаний и умений. Сегодня подобное случилось в Китае и странах Юго-Восточной Азии [36].

Резюмируя, этномодернизация должна вобрать экзистенциальную идентичность, основываться на преобразованном символическом пространстве этнокультуры, «схватывающем» бытие. Метафизический символизм способен на этномодернизацию, основанную на айдентити, умении удержания пустой формы гражданских и демократических институций, выполнении ее смысла.

ВЫВОДЫ

Завершая исследование вопросов поиска новых форм устойчивости этнокультур средствами концепции культурфедерализма, можно сделать следующие выводы.

1. Глобализм предстает способом узурпации символических форм, снижения их метафизической значимости и ранга, вплоть до уровня знака, а практика устаревшей модели этнического федерализма приводит к сецессии и росту фундаменталистских установок. В эпоху глобальных миграций, расового и этнического смешивания апеллирование к моноэтническому даже декларативно выглядит анахронизмом, так как не отражает присутствие ансамбля этнических и иных культур. Для российской действительности титульная декларативность субъектов федерации, оставаясь конструктивным элементом стабильности, на фоне трансформации примордиалистской парадигмы в конструктивистскую, требует трансформации своего содержания в аспекте идей культурного федерализма.

2. Культурный федерализм предлагает выход на новый уровень федеративных отношений — синергию и конкуренцию культурных программ, результатом которых станет взаимоусиление кооперативного эффекта в выстраивании гражданских форм социальности, выявлении основ общенационального плебисцита.

3. Культурный федерализм по определению настроен на мультикультурное общество и нравственные императивы этнических культур, главное предназначение которых — возвращение гуманистических начал.

4. Культурный федерализм — это пестование национальной идеи России, консолидация и сплочение единой нации в единой концепции совместного кооперативного эффекта ансамбля культур.

Список источников

1. Дегтянов А. Российский федерализм как его не было // Регион. Эксперт. URL: https://region.expert/russian_federalism/ (дата обращения: 21.01.2022).
2. Салмин А.М. Новое президентство и федерализм в России: вызовы, проблемы и противоречия // Дневник Алтайской школы политических исследований. № 10: Россия после выборов: перспективы экономического и политического развития : материалы научно-практической конференции / под ред. Ю.Г. Чернышова. Барнаул : Издательство Алтайского университета, 2000. С. 83—105.
3. Хибуа Г. Федерализм как средство преодоления конфликтов // Наша Абхазия : информационно-аналитический портал. URL: <http://abkhazeti.info/society/20080102225264904347.php> (дата обращения: 21.01.2022).
4. Общество. Культура. Образование : монография / [Г.С. Васильева, Е.Л. Владимировна, С.А. Владимировна и др.]; под общ. ред. В.П. Старостина. Москва : Издательский дом Академии Естествознания, 2017. Кн. 3. 212 с.
5. Федотова В.Г. Хорошее общество. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. 544 с.
6. Федотова В.Г. Глобализация и модернизация: фактор культуры // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 4. С. 58—69. DOI: 10.17805/zpu.2017.4.6.
7. Федотова В.Г. Роль модернизации в цивилизационном проекте для России // Вопросы социальной теории. 2020. Т. 12. С. 222—236. DOI: 10.30936/2227-7951-2020-12-222-236.
8. Рзаева Р.О. Дихотомия «Запад — не-Запад» в дискурсе незападной современности и постмодерна // Вопросы философии. 2012. № 12. С. 86—94.
9. Флиер А.Я. Принципиальные модели модернизации культурной среды // Знание. Понимание. Умение : информационный гуманитарный портал. 2013. № 6. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Flier_Environment-Modernization/ (дата обращения: 21.01.2022).
10. Бусыгина И.М., Филиппов М.Г. О пользе неудачи: опыт России для исследований сравнительного федерализма // Вестник Пермского университета. Политология. 2020. Т.14. № 3. С. 6—19. DOI: 10.17072/2218-1067-2020-3-6-19.
11. Рэнд А. Возвращение примитива: Антииндустриальная революция. Москва : Альпина Паблишер. 2015. 347 с.
12. Сухорукова О.А. Мультикультурализм вчера и сегодня // Проблемы формирования культуры мира в образовательном пространстве Москвы : сборник научных статей. Москва : Московский городской педагогический университет, 2012. С. 137—141.

13. Бузгалин А. По ту сторону мультикультурализма: Футуризм как снятие консерватизма: в поисках альтернатив мультикультурализму // Свободная мысль. 2014. № 5 (1647). С. 5–20.
14. Пудов А.Г. Этномодерн — новая креативная парадигма художественной культуры Якутии // Мanuscript. 2019. № 4. С. 117–121. DOI: 10.30853/manuscript.2019.4.24.
15. Pudov A.G., Koryakina M.I., Yakovleva E.P., Efimova L.S., Shkurko N.S. Construction of Modern Ethno-Cultural Identity by Symbolic Art Forms as a Condition for Self-Development of Culture: on Example of Yakutia (Siberia, Russia) // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. 2020. Vol. 12. № 4. P. 1–14. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n4.15.
16. Пудов А.Г. Культурные параллели Ренессанса: представители европейского и русского Возрождения // Якутский философский журнал. 2020. № 3 (8). С. 4–10.
17. Пудов А.Г. Эстетика символического в эпоху транзитивной социальной реальности. Якутск : РИО медиахолдинга, 2014. 336 с.
18. Eisenstadt S.N. Multiple Modernities // Daedalus. 2000. Vol. 129. № 1. P. 1–29.
19. Адань. Ранние культовые практики как основа духовных традиций эвенкского этноса и культурный код этнической культуры // Наука. Искусство. Культура. 2020. № 1 (25). С. 5–15.
20. Мординов А.Е. Расцвет и взаимное обогащение культур народов СССР // Вопросы философии. 1951. № 6. С. 11–25.
21. Мординов А.Е. Актуальные проблемы развития межнациональных отношений в СССР // А.Е. Мординов. Избранные труды : в 2 т. Якутск: Бичик, 2010. Т. 2. С. 26–33.
22. Межуев В.М. Россия в диалоге культур. Москва : Наука, 2010. 432 с.
23. Жижек С. Интерпассивность. Желание: влечение. Мультикультурализм / пер. с англ. А. Смирнова ; под ред. В. Мазина, Г. Рогоняна. Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. 156 с.
24. Горшков М.К., Баграмов Э.А. «Новый национализм» и проблема наций в трактовке американских социальных теоретиков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2020. Т. 20. № 4. С. 733–751. DOI: 10.22363/2313-2272-2020-20-4-733-751.
25. Гасанова Н.К. Российский нарратив мультикультурализма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 6 (56). С. 62–67.
26. Бенхабиб С. Притязание культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / пер. с англ. ; под ред. В.И. Иноземцева. Москва : Логос, 2003. 350 с.
27. Questions of Cultural Identity / by ed. S. Hall, P. Gay. London: Sage Publications Ltd., 1996. 208 p.
28. Spaces of Culture: City, Nation, World / by ed. M. Featherstone, S. Lash. SAGE Publications Ltd, 1999. 291 p. DOI: 10.4135/9781446218723.
29. Фарукишин М.Х. Этнофедерализм: российский и зарубежный дискурс // Мировая экономика и международные отношения. 2012. № 10. С. 40–51.
30. Пудов А.Г. Символическая экспликация эволюции этнокультуры: на примере народа саха // Философия и культура. 2018. № 1. С. 32–38. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.1.25165.
31. Пудов А.Г. Трансформация феномена этничности и вопросы этнокультурной модернизации в Республике Саха (Якутия) // Человек и Север: антропология, археология, экология : материалы IV Всероссийской научной конференции (2–6 апреля 2018 г.). Тюмень, 2018. С. 415–419.
32. Лисаковский И.Н. Диалог культур: механизмы, смыслы, результаты // Теория и практика культуры: альманах. Москва : Издательство РАГС, 2004. Вып. 1. С. 25–35.
33. Астафьева О.Н. Культура и гражданское общество: в поисках национально-культурной идентичности // Теория и практика культуры : альманах. Москва : Издательство РАГС, 2007. Вып. 5. С. 64–90.
34. Богатырева Т.Г. Государство и культура в условиях глобально-локальной динамики // Вестник Московского университета. Серия 18: Социология и политология. 2002. № 4. С. 61–74.
35. Новиков А.Г., Пудов А.Г. Менталитет северян в контексте циркумполярной цивилизации. Якутск : Издательство ЯГУ, 2005. 178 с.
36. Пудов А.Г., Новиков А.Г. Менталитет японцев и техногенная цивилизация. Якутск : Издательство ЯГУ, 2008. 208 с.

The Factor of Sustainability of Ethnic Culture in the Global World: To the Concept of Cultural Federalism

Aleksey G. Pudov

M.G. Safronov Yakut Scientific Research Institute of Agriculture, 23, Building 1, Bestuzheva-Marlinskogo Str., Yakutsk, 677001, Russia

ORCID 0000-0001-6215-9461; SPIN 1902-7104

E-mail: agro_on_line@mail.ru

Abstract. *The article proposes the concept of cultural federalism, which contributes to the sustainability of ethnic cultures in the era of global unification. The new understanding of federalism revives the meanings of modernity, contributing to the synergy of Russia's multinational culture, overcoming alienation, and disintegration of multiculturalism.*

The novelty of the topic lies in the substantiation of the concept of cultural federalism vs ethno-federalism. The concept is adequate to the cultural situation of modern Russia, its multinational cultural capital, capable of countering the secession with the integration model of interaction and mutual enrichment of cultural programs. The cultural federalism contributes to the development of a national Russian idea, the absence of which reduces the effect of national consolidation and nation-building.

The proposed concept serves as a tool for resolving the contradiction between the form and content of the "sleeping" ethnic federalism. The article considers the dialectical self-development of the federation subjects entering the era of organic socio-cultural modernization. This is expressed by the ethno-cultural renaissance in the field of art. Thus, the ethno-modern in the art of Yakutia demonstrates productivity, ensuring the sustainability of the ethnic cultures of the North-East of Russia from the erosion of their moral and spiritual foundations.

Key words: ethnic culture, ethnos, ethnic federalism, cultural federalism, globalization, symbolic forms of culture, multiculturalism, altermodern, ethno-modern, philosophical anthropology, philosophy of culture, sustainable development, ecology of culture, economics of culture.

Citation: Pudov A.G. The Factor of Sustainability of Ethnic Culture in the Global World: To the Concept of Cultural Federalism, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 4–14. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-4-14.

References

1. Degtyanov A. Russian federalism as it was not, *Region. Ekspert* [Region. Expert]. Available at: https://region.expert/russian_federalism/ (accessed 21.01.2022) (in Russ.).

2. Salmin A.M. The new Presidency and Federalism in Russia: Challenges, Problems and Contradictions, *Dnevnik Altaiskoi shkoly politicheskikh issledovaniy. № 10: Rossiya posle vyborov: perspektivy ekonomicheskogo i politicheskogo razvitiya: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Altai School of Political Studies Diary. Issue 10: Russia after the Elections: Prospects for Economic and Political Development: Proceedings of the Scientific-Practical Conference]. Barnaul, Altai University Publ., 2000, pp. 83–105 (in Russ.).
3. Khibua G. Federalizm kak sredstvo preodoleniya konfliktov [Federalism as a means of overcoming conflicts, *Nasha Abkhaziya: informatsionno-analiticheskii portal* [Our Abkhazia: information and analytical portal]. Available at: <http://abkhazeti.info/society/20080102225264904347.php> (accessed 21.01.2022) (in Russ.).
4. Vasil'eva G.S., Vladimirova E.L., Vladimirova S.A. et al. *Obshchestvo. Kul'tura. Obrazovanie: monografiya* [Society. Culture. Education: monograph]. Moscow, Izdatel'skii dom Akademii Estestvoznaniya Publ., 2017, book 3, 212 p.
5. Fedotova V.G. *Khoroshee obshchestvo* [Good Society]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2005, 544 p.
6. Fedotova V.G. Globalisation and Modernization: the Culture Factor, *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2017, no. 4, pp. 58–69. DOI: 10.17805/zpu.2017.4.6 (in Russ.).
7. Fedotova V.G. The Role of Modernization in a Civilization Project for Russia, *Voprosy sotsial'noi teorii* [Questions of Social Theory], 2020, vol. 12, pp. 222–236. DOI: 10.30936/2227-7951-2020-12-222-236 (in Russ.).
8. Rzaeva R.O. The Dichotomy "West – Non-West" in the Discourse of Non-Western Modernity and Postmodernity, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2012, no. 12, pp. 86–94. (in Russ.).
9. Flier A.Ya. The Conceptual Models for Cultural Environment Modernization, *Znanie. Ponimanie. Umenie: informatsionnyi gumanitarnyi portal* [Knowledge. Understanding. Skill: informational humanitarian portal], 2013, no. 6. Available at: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Flier_Environment-Modernization/ (accessed 21.01.2022) (in Russ.).
10. Busygina I.M., Filippov M.G. About the Benefits of Failure: Russian Experience for the Comparative Federalism Research, *Vestnik Permskogo universiteta. Politologiya* [Bulletin of Perm University. Political Science], 2020, vol. 14, no. 3, pp. 6–19. DOI: 10.17072/2218-1067-2020-3-6-19 (in Russ.).
11. Rand A. *Return of the Primitive: The Anti-Industrial Revolution*. Moscow, Alpina Publ., 2015, 347 p. (in Russ.).
12. Sukhorukova O.A. Yesterday and Today of Multiculturalism, *Problemy formirovaniya kul'tury mira v obrazovatel'nom prostranstve Moskvy* [Problems of the Formation

- of a Culture of Peace in the Educational Space of Moscow. Moscow, 2012, pp. 137–141 (in Russ.).
13. Buzgalin A. On That Side of Multiculturalism. Futurism as an Aufheben of Conservatism: Looking for Alternatives of Multiculturalism, *Svobodnaya mysl* [The Free Thought], 2014, no. 5(1647), pp. 5–20 (in Russ.).
14. Pudov A.G. Ethno-Modernity as a New Creative Paradigm of Artistic Culture of Yakutia, *Manuskript*, 2019, no. 4, pp. 117–121. DOI: 10.30853/manuskript.2019.4.24 (in Russ.).
15. Pudov A.G., Koryakina M.I., Yakovleva E.P., Efimova L.S., Shkurko N.S. Construction of Modern Ethno-Cultural Identity by Symbolic Art Forms as a Condition for Self-Development of Culture: on the Example of Yakutia (Siberia, Russia), *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2020, vol. 12, no. 4, pp. 1–14. DOI: 10.21659/rupkatha.v12n4.15.
16. Pudov A.G. Cultural Parallels of the Renaissance: Representatives of the European and Russian Renaissance, *Yakutskii filosofskii zhurnal* [Yakutsk Philosophical Journal], 2020, no. 3 (8), pp. 4–10 (in Russ.).
17. Pudov A.G. *Estetika simvolicheskogo v epokhu tranzitivnoi sotsial'noi real'nosti* [Aesthetics of the Symbolic in the Era of Transitive Social Reality], Yakutsk, 2014, 336 p.
18. Eisenstadt S.N. Multiple Modernities, *Daedalus*, 2000, vol. 129, № 1, pp. 1–29.
19. Adan'. Early cult practices as the basis of spiritual traditions of the Evenk ethnos and the cultural code of ethnic culture, *Nauka. Iskustvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], 2020, no. 1 (25), pp. 5–15 (in Russ.).
20. Mordinov A.E. The Flourishing and Mutual Enrichment of the Cultures of the Peoples of the USSR, *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 1951, no. 6, pp. 11–25. (in Russ.).
21. Mordinov A.E. Actual Problems of the Development of Interethnic Relations in the USSR, *Selected Works: in 2 vol.* Yakutsk, Bichik Publ., 2010, vol. 2, pp. 26–33. (in Russ.).
22. Mezhuiev V.M. *Rossiya v dialoge kul'tur* [Russia in the Dialogue of Cultures]. Moscow, Nauka Publ., 2010, 432 p.
23. Žižek S. *Interpassivnost'. Zhelanie: vlechenie. Mul'ti-kul'turalizm* [Interpassivity. Desire: Attraction. Multiculturalism]. Saint Petersburg, Aleteiya Publ., 2005, 156 p. (in Russ.).
24. Gorshkov M.K., Bagramov E.A. “New Nationalism” and the Issue of Nations in the Interpretation of American Social Theorists, *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sotsiologiya* [RUDN Journal of Sociology], 2020, vol. 20, no. 4, pp. 733–751. DOI: 10.22363/2313-2272-2020-20-4-733-751 (in Russ.).
25. Gasanova N.K. Russian Narrative of Multiculturalism, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2013, no. 6 (56), pp. 62–67 (in Russ.).
26. Benhabib S. *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*. Moscow, Logos Publ., 2003, 350 p. (in Russ.).
27. Hall S., Gay P. (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London, Sage Publ. Ltd., 1996, 208 p.
28. Featherstone M., Lash S. (eds.) *Spaces of Culture: City, Nation, World*. SAGE Publ. Ltd, 1999, 291 p. DOI: 10.4135/9781446218723.
29. Farukshin M.Kh. Ethnofederalism: Russian and Foreign Discourse, *Mirovaya ekonomika i mezhdunarodnye otnosheniya* [World Economy and International Relations], 2012, no. 10, pp. 40–51 (in Russ.).
30. Pudov A.G. Symbolic Explication of the Evolution of Ethnoculture: the Example of the Sakha People, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2018, no. 1, pp. 32–38. DOI: 10.7256/2454-0757.2018.1.25165 (in Russ.).
31. Pudov A.G. Transformation of the phenomenon of ethnicity and issues of ethnocultural modernization in the Republic of Sakha (Yakutia), *Chelovek i Sever: antropologiya, arkheologiya, ekologiya* [Man and the North: Anthropology, Archeology, Ecology: Proceedings of the 4th All-Russian Scientific Conference (Tyumen, 02–06.04.2018)], Tyumen, 2018, pp. 415–419 (in Russ.).
32. Lisakovskii I.N. Dialogue of Cultures: Mechanisms, Meanings, Results, *Teoriya i praktika kul'tury: al'manakh* [Theory and Practice of Culture: almanac], Moscow, RAGS Publ., 2004, issue 1, pp. 25–35 (in Russ.).
33. Astafyeva O.N. Culture and Civil Society: in Search of National and Cultural Identity, *Teoriya i praktika kul'tury: al'manakh* [Theory and Practice of Culture: almanac], Moscow, RAGS Publ., 2007, issue 5, pp. 64–90 (in Russ.).
34. Bogatyreva T.G. State and Culture in the Context of Global-Local Dynamics, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18: Sotsiologiya i politologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 18. Sociology and Political Science], 2002, no. 4, pp. 61–74 (in Russ.).
35. Novikov A.G., Pudov A.G. *Mentalitet severyan v kontekste tsirkumpolyarnoi tsivilizatsii* [The Mentality of the Northerners in the Context of the Circumpolar Civilization]. Yakutsk, YaGU Publ., 2005, 178 p.
36. Pudov A.G., Novikov A.G. *Mentalitet yapontsev i tekhnogennaya tsivilizatsiya* [Japanese Mentality and Technogenic Civilization]. Yakutsk, YaGU Publ., 2008, 208 p.



ПРОЕКТ «НЭБ. КНИЖНЫЕ ПАМЯТНИКИ»

ПРИГЛАШАЕТ РОССИЙСКИЕ БИБЛИОТЕКИ К ПАРТНЕРСТВУ

В рамках федерального проекта «Цифровая культура» национального проекта «Культура» до 2024 г. будет оцифровано и включено в Национальную электронную библиотеку (НЭБ) 48 тыс. книжных памятников. Их оцифровка для размещения на портале «НЭБ. Книжные памятники» (<https://kp.rusneb.ru/>) финансируется целевой субсидией Министерства культуры Российской Федерации и доводится до библиотек путем заключения прямых договоров с Российской государственной библиотекой (РГБ) или Российской национальной библиотекой.

Сроки реализации этапов проекта в 2022 году:

- ◆ подача заявки на участие в национальном проекте «Культура» — до 15 мая 2022 г.;
- ◆ рассмотрение заявок и заключение договоров с учреждениями культуры субъектов РФ — до 15 июня 2022 г.;
- ◆ оцифровка книжных памятников — до 30 сентября 2022 года.

Три основных условия для участия держателей книжных памятников в национальном проекте:

- ◆ книжный памятник должен быть зарегистрирован в реестре книжных памятников (<https://knpam.rusneb.ru/>);
- ◆ оцифровка данного экземпляра не должна быть ранее профинансирована ни по каким другим программам;
- ◆ документ должен соответствовать одному из утвержденных Экспертным советом РГБ тематических разделов сайта «НЭБ. Книжные памятники».

В целях отражения особенностей собраний региональных библиотек на страницах «НЭБ. Книжные памятники» созданы два специальных тематических раздела:

- ◆ Ранние издания на национальных языках, выпущенные на территории России;
- ◆ Памятники печати региональных типографий России.

Участники проекта — владельцы книжных памятников могут предложить свои документы и для других разделов сайта «НЭБ. Книжные памятники». Подробный перечень разделов и другая подробная информация для библиотек (условия участия в национальном проекте, документация, технические требования и методические рекомендации) опубликованы на странице проекта: <https://kp.rusneb.ru/item/page/info>.

Проектный офис «Книжные памятники» РГБ приглашает к участию в национальном проекте всех владельцев книжных памятников и готов оказать всестороннюю информационно-методическую и организационную поддержку!

По вопросам, связанным с участием в национальном проекте «Культура» в части оцифровки книжных памятников, обращайтесь в Проектный офис «Книжные Памятники» РГБ: knizhpam@rsl.ru.

УДК 330.16
ББК 71.063.112
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-16-25

Д.К. СТОЖКО

РОССИЙСКАЯ ДЕЛОВАЯ КУЛЬТУРА В УСЛОВИЯХ МАКРОЭКОНОМИЧЕСКОЙ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

Дмитрий Константинович Стожко,

Уральский государственный экономический университет,
кафедра креативного управления и гуманитарных наук,
доцент

8 Марта ул., д. 62, Екатеринбург, 620144, Россия

кандидат философских наук, доцент
ORCID 0000-0003-3186-877X; SPIN 1466-0210
E-mail: d.k.stozhko@mail.ru

Реферат. Новая социальная реальность, сложившаяся за последние десятилетия, вызвала серьезные внутренние трансформации в характере и содержании экономической культуры, в частности деловой культуры. В связи с этим возросла актуальность исследования различных форм, направлений и уровней этой трансформации, поиска решений, позволяющих целенаправленно воздействовать на процесс эволюции деловой культуры в контексте необходимости повышения ее социальной и экономической эффективности. Целью исследования является оценка процессов трансформации деловой культуры в условиях растущей макроэкономической нестабильности, неопределенности и рисков. Рассматривается эволюция научных представлений о деловой культуре как культуре предпринимательства и активной хозяйственной деятельности в генезисе экономической науки. Обосновывается идея о деловой

культуре как культуре творчества (креативности) и обобщающем ее характере в отношении к другим формам экономической культуры. Раскрываются общие и специфические характеристики (признаки) деловой культуры. Ее трансформация происходит в принципиально новых условиях социальной нестабильности и неопределенности и на коммуникационном уровне (коммуникационная среда), в области аксиологии (ценностное мышление и сознание), и в сфере креативных технологий (инфо-, нано-, био-, когнито- и др.). Обозначены основные направления и формы трансформации деловой культуры в контексте формирования цифровой экономики. Выявлены особенности развития деловой культуры в современных условиях. Растущее многообразие ее моделей и типологий свидетельствует об их различных философских и мировоззренческих основаниях, что объективно мешает разработке универсальных и общепринятых норм хозяйственного поведения. Указываются негативные и позитивные характеристики в трансформации деловой культуры. Достижение необходимого баланса между ними отвечает задачам стратегии устойчивого социально-экономического развития страны как на ближайшую перспективу, так и на более длительный период. Сформулированы конкретные рекомендации по модернизации системы экономического образования в контексте необходимости развития и совершенствования деловой культуры.

Ключевые слова: деловая культура, бизнес, культура социальной коммуникации, культура и личность, устойчивое развитие, экономика культуры, инновация, креативность, творчество, макроэкономическая неопределенность, социальная безопасность, социальная ответственность, социальная справедливость.

Для цитирования: Стожко Д.К. Российская деловая культура в условиях макроэкономической неопределенности // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-16-25.

Новая социальная реальность, сложившаяся за последние десятилетия (кризис глобализма, политики мультикультурализма, макроэкономическая нестабильность и политическая турбулентность, последствия пандемии COVID-19 и др.), вызвала серьезные внутренние трансформации в характере и содержании экономической культуры, в частности деловой культуры (ДК). В связи с этим возросла актуальность исследования различных форм, направлений и уровней такой трансформации, а также поиска решений, позволяющих целенаправленно воздействовать на процесс эволюции ДК в контексте необходимости повышения ее социальной и экономической эффективности.

Целью исследования является оценка процессов трансформации ДК в условиях растущей макроэкономической нестабильности, неопределенности и рисков. В связи с многомерным характером проявлений макроэкономической неопределенности задачами исследования выступают:

- ♦ анализ генезиса феномена ДК и его разработки в истории экономической науки;
- ♦ выделение основных уровней и направлений трансформации современной ДК;
- ♦ обоснование ДК как части экономической культуры, имеющей трудовую природу и общественно-производственное предназначение;
- ♦ выявление позитивных и негативных аспектов в трансформации современной ДК.

ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ

Соотношение деловой и экономической культуры в теоретико-методологическом плане представляет собой соотношение частного и общего. Иначе говоря, ДК — особый конструкт в структуре экономической культуры.

В настоящее время сложилось три основных подхода к пониманию ДК: этический, социально-комму-

никативный и деятельностный. При всей широте данного понятия вряд ли стоит соглашаться с мнением о том, что «основной задачей деловой культуры является получение и распределение прибыли в организации» [1, с. 80]. Это релятивистский масштаб анализа проблемы. Нет также достаточных оснований отождествлять ДК и культуру предпринимательства и определять ее как «культуру исключительно индустриального и постиндустриального общества» [2], поскольку ДК появилась задолго до индустриализма (например, культура домохозяйства, административно-хозяйственной подчиненности, кооперации и др.).

Понятие ДК давно присутствует в науке. Одним из ее первых исследователей был еще Аристотель, который в книге «Этика» отмечал, что в основе делового общения лежат не только общие принципы нравственности, но и такие сугубо экономические нормы, как принцип эквивалентного обмена, взаимной выгоды и пользы, «золотое правило» этики и т. д. [3].

На протяжении долгого времени ДК рассматривалась в науке как часть экономической культуры [4; 5], наряду с которой разными авторами выделялись другие ее модальности: корпоративная культура, организационная культура, управленческая культура, культура потребления и т. д. [6; 7]. В строгом смысле слова ДК (Business culture) подразумевает определенную систему ценностей и формы (способы) их использования в организации жизнедеятельности личности и общества.

В целом понятие ДК является довольно широким и охватывает значительную область деятельности человека. С формальной точки зрения этот термин предполагает конкретные правила поведения субъекта деятельности. Если речь идет о бизнесе, то имеются в виду правила поведения в бизнесе, если о делопроизводстве — подразумеваются правила ведения делопроизводства и т. д. ДК может быть индивидуальной, корпоративной и т. д.

Более или менее самостоятельно феномен ДК стал рассматриваться в конце XIX — начале XX в., когда Й.А. Шумпетер стал связывать ее с инновационной деятельностью [8]. В самом деле, ДК должна бы быть прагматичной и, соответственно, направленной на обновление, поиск новых, более эффективных решений, но, как оказалось, это всего лишь одна, хотя и очень важная ее сторона. Другая сторона ДК связана с особой мотивацией, на которую обратил внимание М. Вебер, полагавший, что «дух протестантизма» — это не только религиозный феномен, но и хороший экономический мотиватор, способствующий бережливости, рачительности, экономности [9]. А. Маршалл предложил связывать ДК с организаторскими способностями [10], Ф. Найт — с умением рисковать [11] и т. д.

Все это вместе взятое стало называться рационализмом, а ДК — культурой рационального по-

ведения. Впоследствии появились особые (более конкретизированные) теории рационального поведения: рациональных ожиданий, рациональных решений, общественного выбора и т. д. Постепенно сложилась и своеобразная экономическая теория — поведенческая экономика (Behavioral economics).

Но и эта интерпретация ДК «продержалась» недолго, в 1960-х гг. Ф. Хайек усомнился в том, что рациональность исчерпывающим образом определяет ее [12]. И здесь трудно не вспомнить о том, что гедонизм и рационализм представляют собой лишь «рядовые кирпичики» самой этики, которая выступает общим по отношению к ДК (частному). И если наделять частные ее признаки всеобщим значением, то легко вместо диалектики впасть в редукционизм.

Именно редукционизм в XIX—XX вв. стал основой изучения ДК. Разные авторы в разное время связывали ее с каким-то определенным признаком: например, с так называемым комбинированием факторов производства [8, с. 142], со способностью к модернизации, обновлению [13] или к креативному, творческому подходу в решении проблем [14], со способностью к коммуникации и общению [15]. При этом наметилось и три основных направления в исследовании ДК: индивидуалистическое, коллективистское и эклектическое. Если мысленно наложить эти подходы на те или иные критерии ее определения, то можно получить теоретико-методологическую матрицу, которая иллюстрирует всю палитру научного анализа данного феномена.

В настоящее время мы наблюдаем развитие особой ситуации в экономической жизни общества. Она связана с резким ростом макроэкономической и, соответственно, политической («политика есть самое концентрированное выражение экономики» [16, с. 278]) нестабильности и неопределенности, разного рода рисков и угроз [17; 18]. В такой ситуации существенно меняется и содержание, и характер ДК.

Это можно проиллюстрировать на примере трансформации деловой мотивации: выжить, устоять, сохранить свой бизнес и т. д. Такая мотивация разительно отличается от ситуации макроэкономической стабильности и устойчивого развития, при которой главные мотивы — максимизация прибыли, идея успеха и пр. К сожалению, это обстоятельство слабо отражается в современной научной и особенно в учебной литературе по вопросам ДК [19; 20].

Вместе с тем проблеме формирования и развития ДК посвящено значительное число исследований. Для краткости можно сослаться на электронный перечень российских публикаций по различным аспектам ДК [21], в которых разрабатываются вопросы деловой этики и делового общения, системы ценностных детерминант ДК и ее конкретных практик. Во многом аналогичные вопросы за рубежом исследуют Р. Андерсон [22], Д. Норт [23],

Б. Карлофф [24], М. Кастельс [25], Р. Льюис [26], Ф. Уэбстер [27], Р. Фишер [28], Дж. Ягер [29] и др. Использование накопленного наукой опыта в философской и культурологической реконструкции исследуемого феномена позволяет более детально и объективно верно представить себе трансформационные процессы ДК и грамотно ими управлять.

НАПРАВЛЕНИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Фундаментальные изменения в современной экономике (кризис глобализма, политики мультикультурализма, распространение недобросовестной конкуренции и др.) неизбежно вызывают глубинные трансформации в экономической культуре, в частности в ДК. На основе проведенных нами ранее исследований [30; 31] можно отметить, что прежние принципы ДК постепенно перестают работать и теряют свою эффективность. Например, принцип эквивалентного обмена деятельностью в условиях недобросовестной конкуренции оказывается непродуктивным. Нельзя, в конце концов, на промышленный шпионаж, практику контрабанды или логроллинга, реторсии или ценовой дискриминации отвечать традиционными «классическими» методами (режимом «наибольшего благоприятствования», политикой создания налоговых гаваней и оффшоров и т. д.).

Соответственно ситуации встает вопрос о новом понимании ДК (в политике, экономике) как механизма адекватной реакции на меняющиеся условия, новую социальную реальность, как системы сдержек и противовесов, способа давать своевременный и объективно правильный ответ на вызовы времени точно в соответствии с известным законом исторического развития, сформулированным А. Тойнби [32].

Осмысление современных трансформаций ДК очень актуально, если принять во внимание рецессию в ряде конкретных отраслей мировой и национальной экономики: индустрии туризма, гостиничного бизнеса, общественного питания, транспорта, отдыха и пр. В этих отраслях существенно возросла безработица, упали доходы субъектов предпринимательской деятельности, снизилась рентабельность и эффективность. Это не могло не сказаться на ДК, не могло не подвергнуть ее особому социальному, правовому и экономическому «напряжению». Например, когда необходимо сохранить персонал и в то же время не допустить разорения бизнеса или соответствовать новым законодательным переменам.

Можно выделить несколько уровней трансформации современной ДК.

Во-первых, это уровень коммуникационной среды, которая в результате развития информационных технологий трансформировалась из реальной в виртуальную, информационную [33, с. 60]. Возникло определенное межличностное отчуждение, разрыв в личных связях между людьми, социальное отчуждение, которые прежде играли весомую роль в их экономической деятельности. В этой относительно новой среде совершенно иначе, чем в традиционной системе, выстраиваются практики делового общения. Но, что очень опасно, они выстраиваются в процессе формирования «одномерного универсума» (Г. Маркузе [34]), нацеленного на деньги и финансовое благополучие (в ущерб реальному благополучию людей). Не случайно еще Э. Фромм в этой связи сформулировал серьезную нравственную дилемму, встающую перед современным человеком: иметь или быть [35].

Далеко не все субъекты экономической деятельности в нашей стране оказались готовыми к новым условиям, не сформировали соответствующую им ДК. К настоящему времени в разных странах (и Россия в этом отношении не является исключением) существуют предприятия (корпорации), в которых обнаруживается множество вариантов ДК: «феодалная культура», «инвесторская культура», «культура участия», «предпринимательская культура» и др. На многих предприятиях и во многих учреждениях сложилась модель «бюрократической культуры», в рамках которой с людьми обращаются как с вещами [35, с. 281]. Это лишь усугубляет неопределенность и нестабильность, общеизвестно, что бюрократия боится личной ответственности, предпочитает безнаказанность. Поэтому все более актуальной становится проблема замены бюрократической модели управления гуманистической системой, в основе которой будут не циркуляры и предписания «сверху», а заповеди человеческие и интересы самих работников.

Там, где появлялись гуманистические системы управления, в основе которых лежали идеи патернализма, сотрудничества, партнерства, производство развивалось наиболее успешно, а ДК обеспечивала для этого необходимые условия. Яркий пример — японские компании, в которых сложились и эффективно действуют такие формы ДК, как *йэ* (фирма — дом, семья), *кайзен* (культура обеспечения общего и необходимого уровня безопасности), *сэйсин* (приоритет духовных ценностей), *ринги сэдо* (культура совместного принятия управленческих решений), *меси хоко* (тренировка духа) и др.

Таким образом, можно отметить, что в основе ДК японцев лежат общие, универсальные философские и морально-этические основания. Они объединяют японское общество, делают его более устойчивым к неуклонно растущим рискам и вызовам.

В основе современной российской ДК часто лежат разные философские основания: «философия гостя», «философия контракта», «философия общей судьбы» и т. д. И все это накладывается на разные теории управления (X, Y, Z), порождая такое многообразие, при котором традиционные элементы ДК (символика, нормы, этика, протокол, отчетность, дисциплина, статусы и др.) меняют не только свое место в ценностной иерархии, но и собственное содержание. Тем самым традиционная культура становится переходной, трансформационной, что отражает влияние на нее растущей политической и экономической нестабильности и турбулентности.

Получается, что ДК в нынешних условиях также переживает фазу турбулентности: растет число конфликтов, напряжение в коллективе, недопонимание и пр. Было бы бессмысленно игнорировать это обстоятельство, поскольку на его фоне растут «транзакционные затраты» [36, с. 11] предприятий, организаций и учреждений (на согласование, оформление, переговоры, разрешение конфликтов, возмещение непредвиденных убытков). Это — экономический уровень трансформации ДК. Представляя собой определенную ценность, она, в свою очередь, оказывает воздействие на развитие национального хозяйства. Таким образом, формирование современной ДК выступает условием оптимизации производства, всей хозяйственной практики, в том числе и управления.

Во-вторых, необходимо выделить аксиологический уровень трансформации современной ДК. В этом случае изменения обусловлены трансформациями традиционной ценностной иерархии и ценностными предпочтениями субъектов хозяйственной деятельности. В условиях пандемии COVID-19 произошло определенное замещение прежних ценностных детерминант новыми установками. Это породило новые противоречия, которые стали возможными в силу того, что традиционный «качественный объект не ценится субъектом, до конца не освоен и составляет невостребованную ценность» [37, с. 36].

В-третьих, все большая роль в формировании современной ДК отводится фактору креативности, а именно креативных техник. Дело в том, что в условиях нестабильности и рисков заметно возрастает значение именно творческого подхода к постановке и решению возникающих вопросов. Не случайно многие предприниматели принимают на работу специалистов в первую очередь по такому критерию, как способность принимать и осуществлять эффективные управленческие решения в неординарной ситуации. Потому что все чаще «новые цели и идеалы совершенно не соответствуют сложившимся ранее историко-культурным ценностям» [33, с. 61].

Собственно, этим занимается синектика — область управленческой теории, которая формирует у индивида склонности и технологии креативного поведения [38]. Однако в системе подготовки кадров мы не увидим такого предмета в структуре учебных программ, да и предмета культурологии там нет, не говоря уже об экономической психологии, экономической социологии, эконологии, ноономике, экономической педагогике и т. д. Окажется крайне мало публикаций по креативному управлению персоналом, т. е. теми, кто является и должен являться носителем современной ДК.

В-четвертых, следует отметить то обстоятельство, что «деловая культура в информационном обществе переросла национальные границы и приобрела глобальный характер, означающий вхождение нашего общества в общество знаний» [33, с. 61]. В условиях формирующейся ноономики (экономики знаний) ДК связана с ускоренной интеллектуализацией труда и отказом от репродуктивного труда, который передоверяется техносфере (роботам, компьютерам и т. д.). «Переход к знаниеемкому производству образует цепочку трансформаций во всех сферах производственно-экономической жизни» [39, с. 7]. При этом необходимо учитывать, что «наряду с господствующим типом культуры в обществе всегда существуют и остаточные элементы предшествующих культур» [40, с. 49], что объясняет факт дифференциации господствующего ее типа или, иными словами, факт ее диверсификации и даже внутренних противоречий.

АКСИОЛОГИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Трансформация ДК происходит, прежде всего, в поле изменения ее аксиологических оснований. Здесь наблюдается диалектическое единство и борьба двух взаимно исключающих тенденций: с одной стороны, к сохранению, консервации старых ценностей, с другой — к быстрому, радикальному их обновлению.

Очевидно, что консервативный характер отношения представителей прежних типов культуры к новациям и необходимости изменяться самим вызывает эффект торможения в процессе формирования нового типа ДК. Примером этого может служить то, как реализация в системе высшей школы многих устаревающих и формализованных общеобразовательных программ тормозит формирование у будущих специалистов не только профессиональных компетенций, но и ДК в целом.

В то же время встречается и другая крайность в трансформации ДК в системе образования, когда

целые факультеты и кафедры ликвидируются, переименовываются, перепрофилируются, сливаются и т. д. В этом случае организационные усилия и непрофессионализм менеджмента, его консервативный характер порой порождают удивительные паллиативы. Например, в вузе появляется предмет «управленческая экономика и философия науки», притом что это — две совершенно разные учебные дисциплины. Или в структуре вуза образуются такие кафедры, как кафедра физики, химии и экономики или кафедра социологии, психологии, философии, государственного и муниципального управления и т. д. Некоторые управленцы в реализации своих экспериментов не думают об их долгосрочных последствиях. Случается, что в высшем учебном заведении есть те или иные базовые и общеобразовательные (например, гуманитарные) предметы (философия, история, педагогика), но нет соответствующей кафедры, что означает периферийный характер отношения менеджмента вуза к данным дисциплинам.

Пока менеджмент в системе образования не осознает в полной мере фундаментальное значение гуманитарного образования для воспитания молодежи и не поймет, что без него невозможна никакая настоящая культура, в том числе и деловая, в вузах будет происходить деградация ДК. И пока государство не наведет необходимый порядок в государственных учебных заведениях, мы будем сталкиваться с различными социальными отклонениями в поведении людей и их деструктивными последствиями.

Современная трансформация ДК, взятая на примере высшей школы, свидетельствует о глубоком внутреннем ее противоречии, когда профильные кафедры, делая упор на профильный характер самого вуза, просто уничтожают все другие, непрофильные кафедры как своих конкурентов в борьбе за учебную нагрузку, штатные ставки и т. д.

Особый момент ДК связан с формированием у личности приверженности к определенным ценностям (аксиология). Нигилизм, когда-то прекрасно проиллюстрированный И.С. Тургеневым в романе «Отцы и дети», давно уже стал основой для таких явлений, как русофобия, западничество, антисоветизм. В молодежной среде он трансформировался в моббинг, буллинг и иные формы девиаций и делинквентного поведения. Уважение к труду в молодежной среде находится на относительно низком уровне по отношению к таким ценностям, как благополучие, карьера, успех, признание. Получается, что для достижения перечисленных целей труд оказывается отнюдь не необходимым. Он постепенно девальвируется как ценность. И это — основа деградации культуры, в частности деловой. Потому что именно труд создал человека и, если говорить объективно, а не впадать в экзистенциализм, определяет (и будет определять) его, человека, сущность.

КРЕАТИВНОСТЬ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Креативность до сих пор воспринимается многими исследователями как побочная характеристика ДК, суть которой видится в том, что здесь главную роль играют процедуры, традиции, протокол, направленные на решение сугубо экономических задач. Это в корне не верно, поскольку формализация общения и бюрократизация отношений, а также их заикливание на деньгах и выгоде просто вредят ДК. А разного рода управленческие инновационные инициативы часто нацелены именно на формализацию и бюрократизацию деловой культуры, что существенно снижает эффективность и конкурентоспособность предприятий и организаций.

Между инновационностью и креативностью лежит серьезная дистанция, и отождествлять их нет никаких оснований. Инновационный характер ДК означает способность и мотивированность к обновлению в практике бизнеса. Креативность же означает стремление к совершенству, улучшению. Понятно, что обновление далеко не всегда и не во всем улучшает ситуацию. Новая социальная и экономическая реальность — яркое тому свидетельство. Явления деградации и деструкции так же присущи любой экономике и управлению, как культуре и образованию. Стараниями отдельных лиц и их благими намерениями вымощена дорога в ад — к упадку и разрушению. Сколько таких «новаторов» в политике, экономике, культуре и образовании уже пережило наше общество! Поэтому необходимо формировать именно творческие способности человека, развивать его техники совершенствования. На этом пути можно использовать не только педагогические, но и психологические, управленческие и иные техники и методики (асфатронику, бриколаж, синектику, эвтагогику).

Особую роль в совершенствовании именно ДК в условиях современной макроэкономической и политической неопределенности играет эвристическое тропообразование, которое стимулирует генерирование новых идей и модернизирует организацию социально-экономических взаимоотношений в сфере хозяйствования. При этом креативность не следует сводить, как это иногда делается, к возможности простого выбора разных вариантов из уже имеющихся решений и их комбинирования или к возможности выработки новых решений на спонтанной основе творческой деятельности [37, с. 19], тем более к созданию добавленной стоимости, получению прибыли и т. д. Следует признать, что до сих пор не удается достичь согласия в толковании понятий «креативные техники», «креативные технологии», «креативная индустрия» и др. [41, с. 241].

ДИАЛЕКТИКА СОВРЕМЕННОЙ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Диалектика современной ДК связана с процессом творческого осмысления и актуализации ценностей. Это предполагает креативное мышление и сознание человека. Креативность — очень широкое явление, в котором чувственно-мыслительная и хозяйственно-эмпирическая практики развиваются как единый процесс духовного производства (производства идей, новых знаний) в контексте объективной необходимости осуществления расширенного воспроизводства самого человека.

Поскольку именно расширенное воспроизводство самого человека и его продуктивно творческих сил, его субъектности определяет сущность креативности, выскажем мысль о том, что она представляет собой именно хозяйственный феномен человеческой жизнедеятельности, своеобразный вид труда — труда души человека. И хотя бытует мнение о сугубо индивидуальной природе такой креативности (творчества), «труд души» (или духовное делание, как выражался русский философ И.А. Ильин [42]) — это отнюдь не характеристика творческого индивидуализма. Еще С.Н. Булгаков в начале XX столетия справедливо отмечал, что «труд никогда не бывает обособленным и индивидуальным», и «человек как родовое существо несет в себе богатое наследие хозяйственного труда предшествующего человечества» [43, с. 214]. Только на этой основе творчество может быть продуктивным и созидательным. Иные его эманации носят лишь сублимативный характер и только создают путаницу в понимании творчества, способствуя подмене понятий.

Трансформация современной ДК в контексте развития творческого характера хозяйственной практики находит все большее отражение в научных исследованиях, посвященных влиянию современной техносферы и цифровых технологий на ДК. Креативные технологии способствуют ускорению бизнес-процессов, что очень важно в условиях макроэкономической нестабильности и неопределенности [44]. В то же время виртуализация социальных связей в бизнесе создает условия для различных деструкций, в том числе и для экзистенциального кризиса самой личности [45].

Это противоречие современной трансформации ДК еще предстоит осмыслить и оценить. Ведущиеся в настоящее время обсуждения о последствиях формирования цифровой экономики и развитии современной техносферы все чаще связывают с характером и содержанием ДК. Вместе с тем в области подготовки кадров для нового типа

экономики в условиях перехода к новому технологическому укладу ситуация пока остается тревожной. «Слишком многие университеты вместо того, чтобы способствовать развитию морального воображения и критически важных способностей студентов, нацелены на штампование будущих управляющих хедж-фондов, политически неактивных студентов и продвижение образовательных систем, проповедующих “технически подкованную покорность”» [46, с. 156].

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ДЕЛОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Трансформация современной ДК отражает в себе все особенности современной экономики, политики, культуры и технологий, а также несет не только плюсы, но и определенные минусы. Это происходит в принципиально новых условиях макроэкономической и политической неопределенности, нестабильности и турбулентности на коммуникационном уровне (коммуникационная среда), в области аксиологии (ценностное мышление и сознание), и в сфере креативных технологий (инфо-, нано-, био-, когнито- и др.).

Сегодня в полной мере проявились негативные характеристики в трансформации ДК: отсутствие или нехватка системности, недостаток управленческой и исполнительской дисциплины, авторитаризм в сфере управления, низкая эффективность, расточительность и коррупция, недостаточная правовая грамотность и уровень правосознания субъектов хозяйственной практики. В то же время в процессе формирования нового типа ДК обнаружилось и позитивные аспекты, связанные с ростом мотивации к творчеству, креативности, растущим стремлением участников экономической деятельности к самореализации, процессами интеллектуализации труда. Достижение необходимого баланса между этими характеристиками современной ДК отвечает задачам стратегии устойчивого социально-экономического развития страны как на ближайшую перспективу, так и на более длительный период.

В современных условиях возрастает и многообразие типов и моделей ДК (классификации Б. Карлоффа [24], Р. Льюиса [26], Ф. Тромпенаарса [47], Г. Хофстеда [48] и др.), что ставит перед наукой проблему их адаптации к конкретно-историческим и социально-экономическим условиям страны и ее регионов, их культурной самобытности и идентичности.

Важнейшим условием для повышения социальной и экономической эффективности современной ДК служит соблюдение фундаментальных принципов самой культуры: принципов социального взаимодействия (партнерства), социальной

ответственности, социальной безопасности, социальной справедливости. На их основе базируются эффективные социокультурные коммуникации между разными участниками социально-экономического процесса (государство — производитель, производитель — потребитель, руководитель — подчиненный и пр.). Тем самым ДК становится не просто теоретико-методологическим конструктом, а практическим руководством к эффективной и общественно-полезной деятельности. Она меняет характер и содержание самого труда, превращая его в креативный процесс по формированию креативной стоимости.

Для целенаправленного, осмысленного и продуктивного развития и совершенствования современной ДК необходимо повышение роли гуманитарных наук в системе среднего и высшего образования, поскольку именно они формируют в личности субъектные качества (продуктивно-творческое воображение, способность к созерцанию, восприятию и осмыслению прекрасного, волю к совершенству и др.), столь необходимые в современных условиях.

Список источников

1. Климova Е.А. Деловая культура как способ управления организацией // Вестник Тамбовского университета. Серия : Общественные науки. 2017. № 3 (11). С. 80—83.
2. Невлева И.М. Деловая культура: универсальность и специфика : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2002. 242 с.
3. Аристотель. Этика. Москва : Эксмо, 2018. 320 с.
4. Смит А. Теория нравственных чувств. Москва : Республика, 1997. 352 с.
5. Сэй Ж.-Б. Трактат по политической экономии. Москва : Дело, 2000. 232 с.
6. Бастия Ф. Экономические гармонии. Избранное. Москва : Эксмо, 2007. 1200 с.
7. Милль Дж. С. Основания политической экономии. Москва : Эксмо, 2011. 480 с.
8. Шумпетер Й.А. Теория экономического развития. Капитализм, социализм и демократия. Москва : Эксмо, 2007. 864 с.
9. Вебер М. Избранное. Образ общества. Москва : Юрист, 1994. 704 с.
10. Маршалл А. Принципы экономической науки. Москва : Прогресс, 1993. 594 с.
11. Найт Ф.Х. Риск, неопределенность и прибыль. Москва : Дело, 2003. 360 с.
12. Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. Ошибки социализма. Москва : Новости, 1992. 304 с.
13. Уотермен Р. Фактор обновления. Как сохраняют конкурентоспособность лучшие компании. Москва : Прогресс, 1988. 368 с.
14. Захарова О.Г. Определение понятия «креативность» в научной литературе // Аспекты и тенденции пе-

- дагогической науки : материалы II Международной научной конференции (Санкт-Петербург, июль 2017 г.). Санкт-Петербург : Свое издательство, 2017. 110 с.
15. Основы личностной и коммуникативной культуры: культура и личность : учебное пособие / коллектив авторов ; под ред. С.В. Кущенко. Новосибирск, 2018. 64 с.
16. Ленин В.И. Полное собрание сочинений. 5 изд. Москва : Политиздат, 1970. Т. 42. 379 с.
17. Кузьмин Е.А. Неопределенность и определенность в управлении организационно-экономическими процессами. Екатеринбург : Институт экономики УрО РАН, 2012. 184 с.
18. Человек в ситуации неопределенности / под ред. А.К. Болотова. Москва : Теис, 2007. 278 с.
19. Колышкина Т.Б., Шустина И.В. Деловая культура : учебное пособие. Москва : Юрайт, 2016. 164 с.
20. Шеламова Г.М. Деловая культура взаимодействия. Москва : Академия, 2012. 64 с.
21. Деловая культура // Bookash.pro. URL: <http://bookash.pro/ru/s/деловая%20культура/> (дата обращения: 26.12.2021).
22. Андерсон Р., Шихирев П.Н. «Акулы» и «дельфины»: психология и этика российско-американского делового партнерства. Москва : Дело, 1994. 208 с.
23. Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики / пер. с англ. Москва : Фонд экономической книги «Начала», 1997. 180 с.
24. Карлофф Б. Деловая стратегия: концепция, содержание, символы. Москва : Экономика, 1991. 239 с.
25. Кастельс М. Власть коммуникации : учебное пособие / пер. с англ. Н.М. Тылевич ; под науч. ред. А.И. Черных. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2016. 568 с.
26. Льюис Р.Д. Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию / [пер. с англ. Т.А. Нестик]. Москва : Дело, 1999. 439 с.
27. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. Москва : Аспект Пресс, 2004. 400 с.
28. Фишер Р., Юри У. Путь к согласию, или переговоры без поражения / пер. с англ. А. Гореловой. Москва : Наука, 1992. 158 с.
29. Ягер Дж. Деловой протокол : Как выжить и преуспеть в бизнесе / пер. с англ. [Т.А. Чепковой]. Москва : Инфротропик Медиа, 2012. 288 с.
30. Стожко Д.К. Культура хозяйства. Екатеринбург, 2019. 260 с.
31. Стожко Д.К. Модернизация российской экономики: история, теория, практика : монография. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2020. 412 с.
32. Тойнби А. Вызов-и-ответ // Постигание истории. Москва : Прогресс, 1996. С. 79–89.
33. Долгова Е.М. Деловая культура в условиях информационного общества // Вестник Тамбовского университета. Серия : Общественные науки. 2016. Т. 2. Вып. 2 (6). С. 59–62.
34. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества / пер. с англ. Москва : Refl-book, 1994. 368 с.
35. Фромм Э. Иметь или быть? / [пер. с нем.]. Москва : АСТ, 2011. 314 с.
36. Коуз Р. Природы фирмы // Вехи экономической мысли. Т. 2 : Теория фирмы. Санкт-Петербург : Экономическая школа, 2000. С. 11–32.
37. Ильин В.В. Теория познания. Эвристика. Креатология. Москва : Проспект, 2018. 176 с.
38. Gordon W.J.J. Synectics: The Development of Creative Capacity. New York, 1961. 180 p.
39. Бодрунов С.Д. Ноономика: концептуальные основы новой парадигмы развития // Известия Уральского государственного экономического университета. 2019. Т. 20. № 1. С. 5–12.
40. Лазукова Е.А. Некоторые теоретические вопросы социологии культуры // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Серия : Социально-экономические науки. 2017. № 3. С. 56–68.
41. Трубецкая А.Ю. Креативные индустрии: опыт применения практико-ориентированного подхода в российском современном образовании // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 3. С. 240–250. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-3-240-250.
42. Ильин И.А. Путь к очевидности. Москва : Эксмо-Пресс, 1998. 912 с.
43. Булгаков С.Н. Философия хозяйства. Москва : Наука, 1990. 412 с.
44. Гейтс Б. Бизнес со скоростью мысли. Как добиться успеха в информационную эру. Москва : Эксмо, 2006. 480 с.
45. Слюсарев В.В., Хусяинов Т.М. Цифровая революция и экзистенциальный кризис личности // Век глобализации. Исследования современных глобальных процессов. 2018. № 4. С. 145–151.
46. Гезалов А.А., Коркия Э.Д., Мамедов А.К. Статус и миссия университета в постмодерне // Век глобализации. Исследования современных глобальных процессов. 2018. № 4. С. 152–158.
47. Trompenaars F. Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business. London : Nicholas Brealey, 2013. 265 p.
48. Hofstede G., Hofstede G.J., Minkov M. Cultures and Organizations: Software of the Mind. New York : McGraw-Hill, 2010. 578 p.

Russian Business Culture in the Conditions of Macroeconomic Uncertainty

Dmitry K. Stozhko

Ural State University of Economics, 62, 8 Marta Str.,
Yekaterinburg, 620144, Russia
ORCID 0000-0003-3186-877X; SPIN 1466-0210
E-mail: d.k.stozhko@mail.ru

Abstract. *The new social reality developing over the past decades has caused serious internal transformations in the nature and content of economic culture in general, and business culture in particular. In this regard, the relevance of studying various forms, directions and levels of this transformation, as well as searching for solutions that allow purposefully influencing the process of evolution of business culture in the context of the need to improve its social and economic efficiency has increased. The study aims to assess the processes of business culture transformation in the conditions of growing macroeconomic instability, uncertainty and risks. The article examines the evolution of scientific ideas about business culture as a culture of entrepreneurship and active economic activity in the genesis of economic science. There is substantiated the idea of business culture as a culture of creativity and its generalizing nature in relation to other forms of economic culture. The article reveals the general and specific characteristics (features) of business culture. Its transformation is taking place in fundamentally new conditions of social instability and uncertainty both at the communication level (communication environment), in the field of axiology (value thinking and consciousness), and in the field of creative technologies (info-, nano-, bio-, cognitive, etc.). The author outlines the main directions and forms of the business culture transformation in the context of digital economy formation. The article reveals the features of the development of business culture in modern conditions. The growing variety of its models and typologies testifies to their different philosophical and ideological foundations, which objectively hinders the development of universal and generally accepted norms of economic behavior. There are indicated negative and positive characteristics in the transformation of business culture. Achieving the necessary balance between them meets the objectives of the country's sustainable socio-economic development strategy both in the near future and for a longer period. The article formulates specific recommendations for modernizing the economic education system in the context of the need to develop and improve business culture.*

Key words: business culture, business, culture of social communication, culture and personality, sustainable development, cultural economics, innovation, creativity,

creativity, macroeconomic uncertainty, social security, social responsibility, social justice.

Citation: Stozhko D.K. Russian Business Culture in the Conditions of Macroeconomic Uncertainty, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 16–25. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-16-25.

References

1. Klimova E.A. Business Culture as a Method of Organization Management, *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye nauki* [Tambov University Review. Series: Social Sciences], 2017, no. 3(11), pp. 80–83 (in Russ.).
2. Nevleva I.M. *Delovaya kul'tura: universal'nost' i spetsifika* [Business Culture: Versatility and Specificity], dr. philos. sci. diss.: 09.00.13. Rostov-on-Don, 2002, 242 p.
3. Aristotle. *Etika* [Ethics]. Moscow, Eksmo Publ., 2018, 320 p.
4. Smith A. *The Theory of Moral Sentiments*. Moscow, Respublika Publ., 1997, 352 p. (in Russ.).
5. Say J.-B. *Traktat po politicheskoi ekonomii* [A Treatise on Political Economy]. Moscow, Delo Publ., 2000, 232 p.
6. Bastiat F. *Ekonomicheskie garmonii. Izbrannoe* [Economic Harmonies. Selected Works]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 1200 p.
7. Mill J.S. *Principles of Political Economy*. Moscow, Eksmo Publ., 2011, 480 p. (in Russ.).
8. Schumpeter J.A. *Teoriya ekonomicheskogo razvitiya. Kapitalizm, sotsializm i demokratiya* [Theory of Economic Development. Capitalism, Socialism and Democracy]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 864 p.
9. Weber M. *Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected Works. The Image of Society]. Moscow, Yurist Publ., 1994, 704 p.
10. Marshall A. *Principles of Economics*. Moscow, Progress Publ., 1993, 594 p. (in Russ.).
11. Knight F.H. *Risk, Uncertainty and Profit*. Moscow, Delo Publ., 2003, 360 p. (in Russ.).
12. Hayek F. *Pagubnaya samonadeyannost'. Oshibki sotsializma* [The Fatal Conceit: The Errors of Socialism]. Moscow, Novosti Publ., 1992, 304 p.
13. Waterman R. *The Renewal Factor: How the Best Get and Keep the Competitive Edge*. Moscow, Progress Publ., 1988, 368 p. (in Russ.).
14. Zakharova O.G. Definition of the Concept of "Creativity" in Scientific Literature, *Aspekty i tendentsii pedagogicheskoi nauki: materialy II Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (Sankt-Peterburg, iyul' 2017 g.)* [Proceedings of the 2nd International Scientific Conference "Aspects and Trends of Pedagogical Science" (St. Petersburg, July 2017)]. St. Petersburg, Svoe Publ., 2017, 110 p. (in Russ.).
15. Kushchenko S.V. (ed.) *Osnovy lichnostnoi i kommunikativnoi kul'tury: kul'tura i lichnost': uchebnoe posobie* [The Basics of Personal and Communicative Culture: Culture and Personality: textbook]. Novosibirsk, 2018, 64 p.
16. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow, Politizdat Publ., 1970, vol. 42, 379 p.

17. Kuzmin E.A. *Neopredelennost' i opredelennost' v upravlenii organizatsionno-ekonomicheskimi protsessami* [Uncertainty and Certainty in the Management of Organizational and Economic Processes]. Yekaterinburg, Institut Ekonomiki UrO RAN Publ., 2012, 184 p.
18. Bolotov A.K. (ed.) *Chelovek v situatsii neopredelennosti* [A Person in a Situation of Uncertainty]. Moscow, Teis Publ., 2007, 278 p.
19. Kolyshkina T.B., Shustina I.V. *Delovaya kul'tura: uchebnoe posobie* [Business Culture: textbook]. Moscow, Yurait Publ., 2016, 164 p.
20. Shelamova G.M. *Delovaya kul'tura vzaimodeistviya* [Business Culture of Interaction]. Moscow, Akademiya Publ., 2012, 64 p.
21. Business Culture, *Bookash.pro*. Available at: <http://bookash.pro/ru/s/%D0%B4%D0%B5%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0/> (accessed 26.12.2021) (in Russ.).
22. Anderson R., Shikhirev P.N. "Akuly" i "del'finy": *psikhologiya i etika rossiisko-amerikanskogo delovogo partnerstva* ["Sharks" and "Dolphins": Psychology and Ethics of Russian-American Business Partnership]. Moscow, Delo Publ., 1994, 208 p.
23. North D. *Institutions, Institutional Change and Economic Performance*. Moscow, Fond Ekonomicheskoi Knigi "Nachala" Publ., 1997, 180 p. (in Russ.).
24. Karlöf B. *Delovaya strategiya: kontseptsiya, sodержanie, simvoly* [Business Strategy: A Guide to Concepts and Models]. Moscow, Ekonomika Publ., 1991, 239 p.
25. Castells M. *Vlast' kommunikatsii: uchebnoe posobie* [Communication Power: textbook]. Moscow, Vysshei Shkoly Ekonomiki Publ., 2016, 568 p.
26. Lewis R.D. *Business Culture in International Business: From Collision to an Understanding*. Moscow, Delo Publ., 1999, 439 p. (in Russ.).
27. Webster F. *Theories of the Information Society*. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004, 400 p. (in Russ.).
28. Fisher R., Ury W. *Getting to Yes: Negotiating Agreement without Giving In*. Moscow, Nauka Publ., 1992, 158 p. (in Russ.).
29. Yager J. *Business Protocol. How to Survive and Succeed in Business*. Moscow, Infrotropik Media Publ., 2012, 288 p. (in Russ.).
30. Stozhko D.K. *Kul'tura khozyaistva* [Economy Culture]. Yekaterinburg, 2019, 260 p.
31. Stozhko D.K. *Modernizatsiya rossiiskoi ekonomiki: istoriya, teoriya, praktika: monografiya* [Russian Economy Modernization: History, Theory, Practice: monograph]. Yekaterinburg, Ural'skogo Universiteta Publ., 2020, 412 p.
32. Toynbee A. Challenge and Response, *A Study of History*. Moscow, Progress Publ., 1996, pp. 79–89 (in Russ.).
33. Dolgova E.M. Administrative Culture in the Conditions of Information Society, *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye nauki* [Tambov University Review. Series: Social Sciences], 2016, vol. 2, issue 2 (6), pp. 59–62 (in Russ.).
34. Marcuse H. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Moscow, Refl-book Publ., 1994, 368 p. (in Russ.).
35. Fromm E. *Imet' ili byt'?* [To Have or to Be?]. Moscow, AST Publ., 2011, 314 p.
36. Coase R. The Nature of the Firm, *Vekhi ekonomicheskoi mysli. T. 2: Teoriya firmy* [Milestones of Economic Thought. Volume 2: The Theory of the Firm]. St. Petersburg, Ekonomicheskaya Shkola Publ., 2000, pp. 11–32 (in Russ.).
37. Ilyin V.V. *Teoriya poznaniya. Evristika. Kreatologiya* [Theory of Knowledge. Heuristics. Creatology]. Moscow, Prospekt Publ., 2018, 176 p.
38. Gordon W.J.J. *Synerctics: The Development of Creative Capacity*. New York, 1961, 180 p.
39. Bodrunov S.D. Neonomics: The Conceptual Basis of the New Development Paradigm, *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta* [Journal of the Ural State University of Economics], 2019, vol. 20, no. 1, pp. 5–12 (in Russ.).
40. Lazukova E.A. Some Theoretical Issues in Sociology of Culture, *Vestnik Permskogo natsional'nogo issledovatel'skogo politekhnicheskogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [PNRPU Sociology and Economics Bulletin], 2017, no. 3, pp. 56–68 (in Russ.).
41. Trubetskaya A.Yu. Creative Industries: The Experience of Practice-Oriented Approach Application in the Modern Russian Education, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 3, pp. 240–250. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-3-240-250 (in Russ.).
42. Ilyin I.A. *Put' k ochevidnosti* [The Path to Evidence]. Moscow, Eksmo-Press Publ., 1998, 912 p.
43. Bulgakov S.N. *Filosofiya khozyaistva* [Economy Philosophy]. Moscow, Nauka Publ., 1990, 412 p.
44. Gates B. *Business @ the Speed of Thought: Succeeding in the Digital Economy*. Moscow, Eksmo Publ., 2006, 480 p.
45. Slyusarev V.V., Khusyainov T.M. The Digital Revolution and the Existential Crisis of Personality, *Vek globalizatsii. Issledovaniya sovremennykh global'nykh protsessov* [The Age of Globalization. Research of Modern Global Processes], 2018, no. 4, pp. 145–151 (in Russ.).
46. Gezalov A.A., Korkiya E.D., Mamedov A.K. The University's Status and Mission in Postmodernity, *Vek globalizatsii. Issledovaniya sovremennykh global'nykh protsessov* [The Age of Globalization. Research of Modern Global Processes], 2018, no. 4, pp. 152–158 (in Russ.).
47. Trompenaars F. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London, Nicholas Brealey Publ., 2013, 265 p.
48. Hofstede G., Hofstede G.J., Minkov M. *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York, McGraw-Hill Publ., 2010, 578 p.

М.Л. ЗАЙЦЕВА, Р.Р. БУДАГЯН

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ XXI ВЕКА

Марина Леонидовна Зайцева,

Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»,
кафедра сольного пения и хорового дирижирования,
профессор

Садовническая ул., д. 52/45, Москва, 117997, Россия

доктор искусствоведения, кандидат философских наук,
доцент

ORCID 0000-0001-6255-500X; SPIN 6018-3305

E-mail: marinaz1305@mail.ru

Регина Робертовна Будагян,

Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
Институт «Академия имени Маймонида»,
кафедра струнных инструментов и симфонического
дирижирования,
доцент

Садовническая ул., д. 52/45, Москва, 117997, Россия

кандидат искусствоведения

ORCID 0000-0002-4790-1944; SPIN 7051-4646

E-mail: r.budagyan@mail.ru

Реферат. Использование цифровых технологий в музыкальном искусстве влияет на процесс возникновения у зрителя интереса к личностному управлению происходящим на сцене, сопричастности, максимально возможному погружению в шоу, спектакли, мультимедийные проекты, что воздействует на его психологию, а также на особенности восприятия. В данной статье обобщены результаты исследования взаимовлияния цифровых технологий и академического музыкально-инструментального и вокального искусства.

Доказано, что использование цифровых технологий в творчестве современных музыкантов, режиссеров, дизайнеров способствует развитию творческо-коммуникативной функции музыкального искусства; выведению искусства XXI в. на качественно новый уровень; обогащению художественного мышления

и творческого потенциала музыкантов, слушателей, зрителей и др.; повышению мобильности и инновационности современного музыкального искусства, что выражается как в расширении визуальных и исполнительских аспектов концертных выступлений, так и увеличении количества слушательской и зрительской аудитории.

Определено, что в отличие от современной японской музыкальной культуры, основу которой в большинстве случаев составляют исключительно цифровые технологии, представители российской культуры являются приверженцами академических традиций. В частности, основной целью творчества Г.В. Фильштинского, как утверждает сам режиссер, является обновление подачи музыкально-инструментального и оперного искусства молодежной аудитории при сохранении классического содержания и живого звучания произведений в целом.

Обосновано, что основополагающей идеей фестиваля «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи» является привлечение в российские оперные театры молодого поколения сотрудников и зрителей. Неслучайно основу сюжета и авторских шоу-проектов Г.В. Фильштинского составляет патриотическая тематика, которую режиссер совместно со своей многочисленной командой профессионалов внедряет в спектакли. Выявлено, что мероприятия, проводимые в рамках Первого Международного фестиваля «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи», и шоу-спектакли Г.В. Фильштинского, направлены на решение основополагающих проблем современного общества, а именно — сохранение, развитие и популяризацию творческого, культурного наследия Российской Федерации, формирование патриотического, эстетического, духовного роста молодежной аудитории страны.

Ключевые слова: цифровизация, современное искусство, Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи, Г.В. Фильштинский.

Для цитирования: Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Цифровые технологии в искусстве XXI века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 26—33. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33.

Развитие цифровых технологий, усиление визуальной составляющей концертных выступлений исполнителей последней трети XX — начала XXI в., ускорение процессов потребления информации массовой аудиторией способствовали трансформации академического музыкального искусства. Целью данной статьи является рассмотрение отдельных примеров синтеза академического исполнительского и цифрового искусств для выявления перспектив их взаимодействия. Новизна статьи заключается в обосновании гипотезы о влиянии цифровизации на процесс инновационного преобразования сферы искусства, усиления ее творческо-коммуникативной функции. Сравнительный анализ применения цифровых технологий в российском и японском искусстве позволил выявить специфику национальных культурных стратегий и доминирующие тенденции в арт-практиках.

Появляющиеся на сегодняшний день исследования по вопросам цифровизации культуры и искусства демонстрируют повышение интереса ученых к изучению цифровых трендов в различных областях культуры [1], выявлению основных моделей и практик цифровой культуры [2]. В диссертациях и научных статьях рассматриваются возможности применения компьютерных технологий в живописи, музейной практике [3; 4]. Представляется актуальным изучение проблем использования инновационных технологий в области музыкального искусства, что позволит расширить сферу исследований, систематизировать и обобщить тенденции модернизации творческой деятельности современного человека.

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Главной особенностью визуальной составляющей концерта американской скрипачки Л. Стирлинг, который состоялся 26 августа 2019 г. на официальном YouTube-канале артистки, стал виртуальный способ его трансляции. Просмотр данного выступления осуществлялся через приложение Wave при использовании VR-шлемов HTC Vive и Oculus Rift.

Зрители и исполнительница оказались в общем виртуальном художественно воссозданном мире трехмерного пространства, реализуемого с помощью цифровых технологий, создавшими «эффект “идеальной” зрелищности, которую невозможно получить естественными средствами» [5, 28–29].

Во время концерта Л. Стирлинг находилась в студии, а движения ее тела и звуки музыкального

инструмента передавались в виртуальное пространство с помощью множества датчиков, встроенных в ее костюм. Движения виртуального аватара, отображающего на экране исполнительницу, а также ведение смычка дублировались разноцветными голографическими линиями. Цифровые технологии изменили не только облик артиста, но и зрителей, которые в виртуальном концертном зале выглядели как небольшие светлячки [6].

Современные технологии позволили зрителям (к трансляции могли подключиться только обладатели VR-шлемов) панорамно и детально рассмотреть происходящее на сцене, усилить эмоциональное воздействие на аудиторию и вывести ее за традиционные рамки взаимодействия с академическим музыкальным искусством. В этом и заключается специфика и уникальная отличительная особенность виртуальной реальности, которая с помощью элементов цифровизации и визуализации создает эмоционально насыщенный «сон для своего зрителя, в котором происходит психологическое слияние субъекта и окружающего пространства». Так, «VR-контент, в силу своей визуальной иммерсивности, способен максимально ярко воздействовать на “сновидческое Я” зрителя, погруженного внутрь искусственно созданной виртуальной иллюзии, разворачивающейся вокруг» [5, с. 126]. В частности, в случае с выступлением Л. Стирлинг зритель получил возможность рассматривать VR-объекты с различных ракурсов, взаимодействовать с ними, «получать эстетическое удовольствие от иллюзии “путешествия” по этому миру» [5, с. 81]. Уникальность концерта скрипачки заключается в синтезе реального выступления и одновременной его виртуализации. «Футуристичный виртуальный мир, игра света и удивительные по красоте атмосферные сцены прорисовывались в реальном времени» [7]. По мнению В.Н. Новикова, «цифровая постобработка материала позволила не просто “совершенствовать” изображение и создавать новые миры, придавая особый цвет, свет, колорит нужным эпизодам, менять размер, форму и фактуру объектов, увеличивать масштаб локаций и количество персонажей» [5, с. 28].

Благодаря цифровым технологиям современный зритель получает доступ к различным мероприятиям в области культуры и искусства не выходя из дома: «удобство времени и места для просмотра, возможность личного зрительского высказывания и комментирования, частичное влияние на продуцируемый автором видеоматериал» [5, с. 48–49].

Цифровые технологии также способствуют трансформации стратегии проведения концертного выступления. Это влечет за собой изменение глобальной художественной реальности, которая оказывает воздействие как на психологию зрителя, так и на особенности его восприятия. Пассивное наблю-

дение за тем или иным произведением искусства сменяется проявлением интереса к «личностному управлению, максимально возможному погружению, увеличению длительности контакта» [5, с. 5]. Теперь концертное выступление может включать в себя элементы интервью, живой беседы. Сокращается дистанция между исполнителем и зрителем, сформированная академическим искусством, усиливается демократизм, непосредственность общения. В частности, в перерывах между исполняемыми композициями Л. Стирлинг общалась со своими зрителями и отвечала на все интересующие их вопросы в режиме реального времени. Интерактивность позволяет улучшить коммуникацию с аудиторией современного искусства и увеличить ее охват. Неслучайно статистика просмотров шоу Л. Стрилинг демонстрирует его высокую популярность: число зрителей превысило 200 тыс. человек.

Подобные тенденции можно проследить на примере анализа выступлений виртуальных певцов, особенно популярных в Японии, являющейся лидером в области цифровых технологий. Виртуальные исполнители (вокалоиды: Хацунэ Мику, Кайто и др.) чаще всего представлены в образе аниме персонажей, каждый из которых обладает своим индивидуальным голосом. Популярность анимационной культуры среди молодежи обусловлена ее особым языком, который «вследствие высокой степени условности оказывается привлекательным для зрителя, удовлетворяя его потребность в ментальной деятельности через воображение и ассоциативное мышление» [8, с 5].

Первоначально Vocaloid — программа, синтезирующая человеческий голос для записи вокала на основе так называемых «голосовых банков», которые представляют собой набор звуковых сэмплов. Программное обеспечение постоянно совершенствуется, в частности последние разработки позволили расширить вокальный диапазон Хацунэ Мику и обогатить его шестью вокальными оттенками: Soft (нежный голос), Sweet (ясный, детский голос), Dark (мощный, эмоциональный голос), Vivid (яркий вокал), Solid (громкий, чистый тон) и Light (невинный, ангельский оттенок). Таким образом, виртуальные исполнители, творчество которых основано исключительно на цифровых технологиях, превосходят реальных музыкантов, предпочитая традиционные методы создания и реализации концертных выступлений. Тем не менее особая популярность вокалоидов, которая подтверждается высокими рейтингами их шоу, является, на наш взгляд, причиной снижения художественного уровня японской музыкальной культуры в целом. Так, к 60-м годам XX в. анимационные студии перестроились под телеконвейер, создавая «успешный продукт зачастую не столько за счет качества, сколько за счет обращения к широкой аудитории, ориенти-

рованной на восприятие привычной картины мира и понятного художественного языка» [9, с. 39–40].

Для создания максимально реалистичного концертного выступления виртуальных певцов применяется технология псевдообъемной проекции на полупрозрачный экран (технология псевдоголографии). С помощью псевдоголограммы на основе просветной пленки, которую натягивают между зрителями и сценой, а также при грамотном освещении, правильно подобранном цветовом оформлении, посредством проектора, направленного на полупрозрачный экран под определенным углом, создается иллюзия объемного изображения. Это достаточно трудоемкий процесс для современных режиссеров. Данные визуальные эффекты способствуют максимально широкому распространению не только видеотворчества музыкантов, но и концертных выступлений вокалоидов.

ИННОВАЦИОННЫЕ АРТ-ПРАКТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

Цифровые технологии активно используются не только в музыкально-инструментальной среде, но и в современном российском оперном искусстве. Первый Международный фестиваль «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи», который прошел в Санкт-Петербурге 1 октября — 12 ноября 2019 г., стал площадкой для демонстрации и популяризации возможностей использования современных мультимедиа-технологий в оперных и театральных постановках. В рамках фестиваля прошли показы цифровых версий оперных спектаклей в кинозалах, опер с мультимедийным контентом на театральных площадках, мастер-классы, лекции и т. д.

Такие факторы современной музыкальной культуры, как массификация создания и потребления произведений, популярность художественных сочинений интерактивного режима, виртуальной реальности и цифровых технологий оказались основополагающими в процессе идейного воплощения фестиваля «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи». На вопрос журналиста программы «Эксперт плюс» А. Еновой: «Ведь опера — это классика, как пришла идея сделать Digital?» — арт-директор, режиссер мультимедиа и автор многочисленных мультимедийных спектаклей Г.В. Фильштинский ответил: «Это не нам пришла идея, это не мы такие, а жизнь такая. Огромное количество всяких творческих дел переходит в цифровой мир. Некоторые от этого выигрывают, а некоторые — при этом переходе погибают. Опера сейчас, как и весь театр <...>

переходит в цифровой формат. Что она при этом теряет, что приобретает? Это именно тот вопрос, который нам интересен. Это относится не только к тому, что происходит на сцене. Каким образом опера попадает к вам, как она формируется, как она производится?» [10].

Цель фестиваля — повышение интереса зрителей к актуальному оперному искусству и привлечение в российские оперные театры молодого поколения сотрудников. В театральных кругах существует мнение, что опера постепенно теряет свою аудиторию. Данная тенденция прослеживалась еще в середине XX века. В частности, немецкий искусствовед Р. Петцольд считал, что на протяжении истории музыки опера часто уже объявлялась умершей [11]. Причиной столь активной незаинтересованности оперным жанром в кругах массовой аудитории, по мнению М.А. Баска, является усложненное музыкально-драматическое его содержание. Происходит стремительное ускорение «“жизненного ритма” в век научно-технического прогресса. Предельное уплотнение каждой единицы времени всех жизненных процессов естественно вызывает аналогичное же их уплотнение в произведениях искусства. Возрастает “емкость” строчки литературного текста, минуты сценического действия пьесы, мгновения звучащей музыки». В современной драматургии наблюдается процесс перехода «от традиционной ранее трех-пятиактной к стандартной двухактной пьесе» [12, с. 7–8]. Уменьшается и хронометраж множества музыкальных и музыкально-театральных произведений. Действительно, сознание современного зрителя, по словам организаторов фестиваля, «способно воспринимать гораздо больше информации за единицу времени. Музыка плюс невероятно насыщенное зрелище приводит к экстазу от приобщения к таинству искусства» [13]. В результате данного синтеза в сознании зрителей актуализируется новая художественная образность, связанная «с созданием новых и соединением уже исследованных разнообразных техник» [8, с. 3].

Для создания и трансляции уникальных мероприятий в рамках фестиваля «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи» использовались сложные технические и художественные инновационные механизмы, с помощью которых осуществлялась аудио- и видеозапись оперных спектаклей, передача оцифрованного оперного контента в режиме реального времени и принимались решения о том, «как записать на сцене и воспроизвести в кинотеатре живой звук; какими средствами сохранить режиссерскую идею мизансцен; как полнее показать сценико-графическое решение; как предугадать восприятие спектакля зрителем не в театральном зале, а в кинотеатре или у телевизора...» [14]. Инновационное аудио- и видеоборудование, которое было установлено в кинозалах фестиваля, способствовало не

только решению данных вопросов, но и реализации профессионально-качественной трансляции спектаклей. Таким образом, благодаря привлечению актуального цифрового искусства и современных инновационных технологий происходит актуализация академического оперного искусства в кругах российской массовой и молодежной аудитории, что способствует воспитанию ее эстетического, духовного и нравственного развития. «Современное искусство обладает недооцененным человеко-творческим потенциалом: оно активно воздействует на реципиента, трансформируя не только его духовную, но и чувственную сферу» [15, с. 8].

В пространство оперного искусства, по мнению авторов проекта, возможно внедрять и современное цифровое: «Опера — это огромные культурные пласты, на основании которых можно строить сейчас цифровое искусство, цифровое видение мира. В наш век пост-пост-постмодерна очень важно иметь базу, на которой будет стоять цифровое здание современного искусства» [10]. Синтез академического оперного искусства и современного цифрового настолько отвечает духу времени, что практически эксперименты в данном направлении не вызывают критику сторонников и любителей традиционной академической музыкальной культуры. В интервью новостному каналу «Город плюс» генеральный продюсер фестиваля Н. Абрамова отметил, что в настоящее время противников данного процесса нет. Продюсеры, художники, исполнители, пиарщики — все поддерживают эту идею, так как она очень свежая и новая и дает очень многим людям большие возможности. Поддержка идет со всех сторон, и ее как продюсера это приятно удивляет [10].

Напротив, тиражирование образцов оперного жанра устоявшихся академических традиций воспринимается подчас критически. Г.В. Фильштинский утверждает, что невозможно сохранить оперного зрителя в том эмоциональном контакте, на том визуальном ряде, на тех средствах, которые применялись режиссерами прошлого. Необходим сюжет оперы, понятный современным зрителям, музыкальное исполнение, которое развивается, нужны современные методы [16].

Данные методы, как поясняет Г.В. Фильштинский, проявляются на различных этапах создания современного оперного контента. Во-первых, хронометраж цифровой оперы, по мнению режиссера, является немаловажным аспектом формирования инновационного проекта. Так, продолжительность опер XVII–XVIII вв. составляла в среднем 3–4 часа, хронометраж опер XX в. в среднем составляет 1 ч. 40 мин., оперные спектакли XXI в. звучат и по 15 мин. в целом. Данный процесс он объясняет тем, что классическое масштабное либретто опер, вероятно, не заинтересует современную мо-

лодежь, так как она привыкла поглощать короткую информацию. Процесс восприятия короткой информации в сознании массовой аудитории искусствоведы XXI в. связывают с активным развитием кинематографа последней трети XX — начала XXI столетия. В результате ускорения процессов потребления информации у публики стала активизироваться «способность к монтажному восприятию действительности и к пространственно-временному структурированию; появившийся затем вместе с телевидением клиповый монтаж отразил (и развил) способность современного зрителя мгновенно ухватывать знак-образ на телеэкране, дискретно воспринимать различные изображения, связывая их сознательно и подсознательно в ассоциативные цепочки...» [17, с. 313].

Следующим, не менее важным аспектом создания современного оперного контента являются применяемые организаторами методы и инструменты его трансляции и популяризации. К ним Г.В. Фильштинский причисляет мультимедийный контент, лазеры, голограммы, генеративную графику, которая представляет собой импровизации компьютерных систем на основе заложенных человеком элементов, современные проекционные экраны, светодиодные экраны, полупрозрачные проекции, декорации и многое др. Тем не менее режиссер утверждает, что применение данных мультимедийных цифровых технологий в настоящее время активно проявляется не только в музыкальном искусстве, что способствует максимальной популяризации академического наследия в кругах массовой аудитории, но и в художественном. Он заверил, что основной идеей внедрения цифрового искусства в творчество отечественных и зарубежных художников является не сохранение академического наследия, а его «использование, и культурный оборот» [10].

Активное применение цифровизации, синтезируемое с академическим искусством, проявляется и в многочисленных авторских спектаклях-шоу Г.В. Фильштинского. Так, все проекты режиссера («Ода отечеству», «Романовы: легенды и судьбы», «Посвящение гению. Этюды о русской культуре», «Рожденные словом», «Советский Голливуд», «Хождение за три моря», «Тизер») основаны на создании псевдообъемной проекции, пространственной глубины, 3D мэппинге в сочетании с академическим музыкально-инструментальным, вокальным, театральным и хореографическим искусством. В результате данного синтеза создается актуальный, востребованный современной аудиторией продукт, соответствующий ее вкусам и предпочтениям. Неслучайно основу сюжета проектов режиссера составляет патриотическая тематика, которую он совместно со своей многочисленной командой профессионалов внедряет в шоу-спектакли. Та-

ким образом, решается одна из основополагающих проблем современного общества, а именно — сохранение, развитие и популяризация творческого, культурного наследия нашей страны, формирование патриотического, эстетического, духовного роста российской молодежной аудитории. Актуализация Г.В. Фильштинским в своем творчестве серьезных вопросов, находящихся в эпицентре духовных исканий современного человека, тенденция сохранения культурных ценностей академической культуры являются факторами их широкой популярности у массового слушателя.

Цифровые технологии, а также масштаб видео-изображения, активно применяемые в постановках Г.В. Фильштинским, направлены на максимально полное эмоциональное погружение зрителя в транслируемый спектакль. Благодаря элементам цифровизации перед реципиентом возникает искусственно созданная компьютерными средствами «среда, в которую можно проникать и испытывать при этом реальные ощущения» [6, с. 21]. Тем не менее в отличие от японской музыкальной культуры, основанной исключительно на цифровых технологиях, российская культура сочетает в себе инновационность цифровизации и традиционализм академического искусства. Основной целью своего творчества режиссер называет обновление и «осовременивание самой подачи оперного искусства молодежной аудитории при сохранении классического содержания и живого звучания оперы в целом». Голос оперы, как уже отмечает Н. Абрамова, в синтезе с цифровыми технологиями «остается живым, это принципиальный аспект. Цифра только делает восприятие ближе современному зрителю» [10].

ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКЕ

Множество современных российских выставок основаны на применении инновационных методов трансляции и популяризации российского художественного наследия. Именно использование новаторской цифровой мультимедийной платформы Cinema 360 позволило в полной мере реализовать замысел проекта из серии «Ожившие полотна», мультимедиа-спектакль «Я — Айвазовский» (Москва, центр цифрового искусства Artplay, 2020 г.), посвященный 200-летию со дня рождения выдающегося русского художника И.К. Айвазовского. Проект представлял собой синтез мультимедийной выставки с инновационными эффектами цифровизации и телеспектакля со сложной драматургической линией, основанной на биографии художника.

Цифровые технологии способствовали «оживлению» полотна, приведению в движение изображенных на картине волн, кораблей. Динамизация видеоряда, его панорамность усиливалась звучанием композиций романтического характера, что способствовало непосредственному погружению зрителей в образное и эмоциональное состояние запечатленных на картинах изображений. Художественное полотно, панорамно транслируемое в увеличенном формате по всем экранам, окружающим зрителя, словно теряло свои искусственные границы и превращалось в захватывающую, всеобъемлющую реальность. Неслучайно появление в аналитических трудах понятия «художественной виртуальной реальности», раскрывающего сущность вхождения цифровых технологий в пространство современного искусства и позволяющего режиссерам освоить виртуальную реальность нового, электронного типа. Художественная виртуальная реальность дает возможность реципиенту взаимодействовать с экранными образами, создавать и усиливать «эффект активной participation», деятельного сопричастия [19, с. 312], а также испытывать реальные, обостренные ощущения, стимуляции которых способствуют цифровые технологии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая вышесказанное, отметим, что в современной музыкально-инструментальной и вокальной индустрии происходит процесс взаимовлияния академического и цифрового искусств. Музыканты, режиссеры, дизайнеры осваивают инновационные техники трансляции своих проектов, а именно видеопроекцию, голограммы, пространственную глубину, виртуальную реальность и многие др.

Цифровые технологии, применяемые в современной музыкальной культуре, способствуют:

- ♦ развитию творческо-коммуникативного аспекта музыкального искусства;
- ♦ выведению искусства рубежа XX—XXI вв. на качественно новый уровень, а также трансформации и переосмыслению современного музыкального искусства в общей системе искусств;
- ♦ обогащению художественного мышления и творческого потенциала музыкантов, слушателей, зрителей, режиссеров, дизайнеров-визуализаторов и многих других специалистов данной области;
- ♦ повышению мобильности и инновационности современного музыкального искусства, что проявляется как в расширении визуальных и исполнительских аспектов концертных выступлений, так и в увеличении количества слушательской и зрительской аудитории;

♦ приобретению особой актуальности концертных выступлений и шоу;

♦ появлению принципиально новых возможностей по использованию в процессе создания художественных произведений интерактивного режима и виртуальной реальности.

Пассивное наблюдение за тем или иным произведением искусства сменяется проявлением интереса у зрителя к личностному управлению происходящим на сцене, сопричастности, максимально возможному погружению в шоу, спектакли, мультимедийные проекты, что воздействует на его психологию, а также особенности восприятия. Теперь концертное выступление может включать в себя элементы интервью, живой беседы. Устраняется дистанция между исполнителем и зрителем, сформированная академическим искусством, усиливается демократизм, непосредственность общения. Таким образом, творчество музыкантов, режиссеров, дизайнеров XXI в. отражает общие тенденции развития современного исполнительского искусства к обновлению академического концертного ритуала, созданию новых форм бытования музыки, расширению привычных рамок концерта, преодолению четкого разделения функций композитора, исполнителя, слушателя и др.

Список источников

1. *Архипова О.В.* Цифровые тренды культуры: опыт трансформации культурных практик // Петербургский экономический журнал. 2018. № 1. С. 70—76.
2. *Елькина Е.Е.* Цифровая культура: понятие, модели и практики // Информационное общество: образование, наука, культура и технологии будущего. 2018. № 2. С. 195—203.
3. *Ерохин С.В.* Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04. Москва, 2010. 45 с.
4. *Воложанина Е.А.* Проблематика цифровой живописи // Архитектура и дизайн. 2019. № 1. С. 9—13.
5. *Новиков В.Н.* Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2019. 175 с.
6. *Цой А.* Скрипачка Линдси Стирлинг дала концерт в виртуальной реальности : 28.08.2019 // Афиша Daily : сайт. URL: <https://daily.afisha.ru/news/30016-skripachka-lindsi-stirling-dala-koncert-v-virtualnoy-realnosti/> (дата обращения: 17.10.2021).
7. Скрипачка Линдси Стирлинг дала концерт в виртуальной реальности. Видео : 01.09.2019 // ForPost-Технологии : сайт. URL: <https://tech.sevastopol.su/2019/09/01/skripachka-lindsi-stirling-dala-koncert-v-virtualnoj-realnosti-video/> (дата обращения: 17.01.2021).
8. *Попов Е.А.* Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2011. 198 с.

9. Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03. Москва, 2009. 60 с.
10. В Петербурге продолжается международный фестиваль «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи» : 29.10.2019 / Программа «Эксперт-плюс» // Город плюс : Портал «Электронное интернет-телевидение правительства Санкт-Петербурга». URL: <https://gorod-plus.tv/videos/65604> (дата обращения: 17.01.2021).
11. Petzoldt R. Die Oper in ihrer Zeit. Leipzig : VE Breitkopf & Härtel, Musikverlag, 1956. 141 S.
12. Басок М.А. Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1983. 196 с.
13. В Санкт-Петербурге пройдет фестиваль «Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи» : 09.10.2019 // ClassicalMusicNews.Ru : сайт. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/digital-opera-2019/> (дата обращения: 17.01.2021).
14. Цифровой оперный театр // Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи : офиц. сайт. URL: <https://digitalopera.ru/2019/events/theatre/> (дата обращения: 17.01.2021).
15. Чистякова М.Г. Современное искусство как культурно-антропологический феномен : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01. Тюмень, 2012. 42 с.
16. Фильштинский Г.В. Лекция «Цифровые технологии в опере, балете и мюзикле». Онлайн-трансляция : 31.10.2019 // topspb.tv : сайт телеканала «Санкт-Петербург». URL: <https://topspb.tv/online-projects/980/> (дата обращения: 17.01.2021).
17. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2009. 345 с.

Digital Technologies in the 21st Century Art

Marina L. Zaitseva ^{a*},
Regina R. Budagyan ^{b**}

A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), 52/45, Sadovnicheskaya Str., Moscow, 117997, Russia

^a ORCID 0000-0001-6255-500X; SPIN 6018-3305

^b ORCID 0000-0002-4790-1944; SPIN 7051-4646

E-mail: * marinaz1305@mail.ru, ** r.budagyan@mail.ru

Abstract. *The use of digital technologies in musical art influences the process of arousing the audience's interest in personal control of what is happening on the stage, their involvement and maximum possible immersion in shows, performances, multimedia projects, which affects their psychology, as well as the peculiarities of their perception. This article summarizes the results of a study of the mutual influence of digital technologies and academic musical-instrumental and vocal art.*

The authors prove that the use of digital technologies in the work of modern musicians, directors and designers contributes to the development of the creative and communicative aspect of musical art; bringing the art of the 21st century to a qualitatively new level; the enrichment of artistic thinking and creative potential of musicians, listeners, spectators, etc.; increasing the mobility and innovativeness of contemporary musical art, which is reflected both in the expansion of the visual and performing aspects of concert performances, and in the increase in the number of listeners and viewers.

The article specifies that, unlike modern Japanese musical culture, which is mostly based exclusively on digital

technologies, representatives of Russian culture are adherents of academic traditions. Specifically, the main goal of G.V. Filshinsky's work, according to the director himself, is to update the very presentation of musical-instrumental and opera art to the youth audience while preserving the classical content and live sound of the works in general.

The article substantiates that the fundamental idea of the festival "Digital Opera 2.0. Opera of the Digital Age" is to attract a younger generation of employees and spectators to Russian opera houses. It is no coincidence that the plot and the author's show projects by G.V. Filshinsky are based on patriotic themes, which the director, together with his numerous team of professionals, introduces into the performances.

The article reveals that the events held within the framework of the First International Festival "Digital Opera 2.0. Opera of the Digital Age" and G. Filshinsky's show performances are aimed at solving the fundamental problems of modern society, namely, the preservation, development and popularization of the creative, cultural heritage of the Russian Federation, the formation of patriotic, aesthetic, spiritual growth of the country's youth audience.

Key words: digitalization, contemporary art, Digital Opera 2.0, Opera of the Digital Age, G.V. Filshinsky.

Citation: Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Digital Technologies in the 21st Century Art, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 26–33. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33.

References

1. Arkhipova O.V. Digital Trends of Culture: Cultural Practice Transformation Experience, *Peterburgskii ekonomicheskii zhurnal*, 2021, no. 4, pp. 10–15.

- eskii zhurnal* [Saint-Petersburg Economic Journal], 2018, no. 1, pp. 70–76 (in Russ.).
2. Elkina E.E. Digital Culture: The Concept, Models and Practices, *Informatsionnoe obshchestvo: obrazovanie, nauka, kul'tura i tekhnologii budushchego* [Information Society: Education, Science, Culture and Technology of Future], 2018, no. 2, pp. 195–203 (in Russ.).
 3. Erokhin S.V. *Estetika tsifrovogo komp'yuternogo izobrazitel'nogo iskusstva* [Aesthetics of Digital Computer Visual Art], dr. philos. sci. diss. abstr.: 09.00.04. Moscow, 2010, 45 p.
 4. Volozhanina E.A. Problems of Digital Painting, *Arkhitektura i dizain* [Architecture and Design], 2019, no. 1, pp. 9–13 (in Russ.).
 5. Novikov V.N. *Vliyanie virtual'nykh novatsii na yazyk kinematografa XXI veka* [The Influence of Virtual Innovations on the Language of Cinema of the 21st Century], cand. art. diss.: 17.00.03. Moscow, 2019, 175 p.
 6. Tsoi A. Violinist Lindsey Stirling Gave a Concert in Virtual Reality: 28.08.2019, *Afisha Daily: website*. Available at: <https://daily.afisha.ru/news/30016-skripachka-lindsi-stirling-dala-koncert-v-virtualnoy-realnosti/> (accessed 17.10.2021) (in Russ.).
 7. Violinist Lindsey Stirling Gave a Concert in Virtual Reality. Video: 01.09.2019, *ForPost-Tekhnologii: website*. Available at: <https://tech.sevastopol.su/2019/09/01/skripachka-lindsi-stirling-dala-koncert-v-virtualnoj-realnosti-video/> (accessed 17.01.2021) (in Russ.).
 8. Popov E.A. *Animatsionnoe proizvedenie: tipologiya i evolyutsiya obraznykh sredstv* [Animation Work: Typology and Evolution of Figurative Means], cand. art. diss.: 17.00.09. St. Petersburg, 2011, 198 p.
 9. Krivulya N.G. *Evolutsiya khudozhestvennykh modelei v protsesse razvitiya mirovykh animatografii* [The Evolution of Artistic Models in the Development of World Animatographies], dr. art. diss. abstr.: 17.00.03. Moscow, 2009, 60 p.
 10. The International Festival “Digital Opera 2.0. Opera of the Digital Age” Continues in St. Petersburg: 29.10.2019, *Gorod plus: Portal “Elektronnoe internet-televidenie pravitel'stva Sankt-Peterburga”* [City Plus: “Electronic Internet Television of the Government of St. Petersburg” Portal]. Available at: <https://gorod-plus.tv/videos/65604> (accessed 17.01.2021) (in Russ.).
 11. Petzoldt R. *Die Oper in ihrer Zeit*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel, Musikverlag Publ., 1956, 141 p.
 12. Basok M.A. *Sovremennaya kamernaya opera. K probleme spetsifiki zhanra* [Modern Chamber Opera. On the Genre Specificity], cand. art. diss.: 17.00.02. Moscow, 1983, 196 p.
 13. The Festival “Digital Opera 2.0. Opera of the Digital Age” Will Be Held in St. Petersburg, *ClassicalMusicNews.Ru: website*. Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/anons/digital-opera-2019/> (accessed 17.01.2021) (in Russ.).
 14. Digital Opera Theatre, *Digital Opera 2.0. Opera tsifrovoy epokhi: ofits. sait* [Digital Opera 2.0. Opera of the Digital Age: official website]. Available at: <https://digitalopera.ru/2019/events/theatre/> (accessed 17.01.2021) (in Russ.).
 15. Chistyakova M.G. *Sovremennoe iskusstvo kak kul'turno-anthropologicheskii fenomen* [Contemporary Art as a Cultural and Anthropological Phenomenon], dr. philos. sci. diss. abstr.: 24.00.01. Tyumen, 2012, 42 p.
 16. Filshtinsky G.V. “Digital Technologies in Opera, Ballet and Musical” Lecture. Online Broadcast: 31.10.2019, *topspb.tv: website of the “Saint Petersburg” TV channel*. Available at: <https://topspb.tv/online-projects/980/> (accessed 17.01.2021) (in Russ.).
 17. Poznin V.F. *Vyrazitel'nye sredstva ekrannykh iskusstv: esteticheskii i tekhnologicheskii aspekty* [Expressive Means of Screen Arts: Aesthetic and Technological Aspects], dr. art. diss.: 17.00.09. St. Petersburg, 2009, 345 p.

УДК 792.073
ББК 85.330,009
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-34-45

А.А. УШКАРЕВ

НОВЫЕ ТЕАТРАЛЫ: ОПЫТ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Александр Анатольевич Ушкарев,
Государственный институт искусствознания,
отдел культурной политики и экономики искусства,
главный научный сотрудник
Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия

доктор культурологии, кандидат искусствоведения,
доцент
ORCID 0000-0003-1675-9495; SPIN 4498-5099
E-mail: a.ushkarev@sias.ru

Реферат. Глобальные перемены и вызовы XXI в. значительно изменили условия социального функционирования искусства и его публику, сместив фокус современных исследовательских интересов с воссоздания социально-культурного образа зрителя в область осмысления новых форм культурного потребления, истоков и драйверов культурной активности. Именно эти аспекты социокультурной динамики театральной аудитории рассматриваются в настоящей статье, которая продолжает публикацию результатов масштабного социологического исследования зрительской аудитории Московского Художественного театра им. А.П. Чехова. Наш интерес обусловлен, прежде всего, исторически сложившимся особым восприятием этого театра публикой, выделяющим его на фоне других театров страны. Опираясь на эмпирические данные социологических опросов двух типов — в зрительном зале театра и в сети Интернет, ис-

пользуя методы математической статистики, мы выявляем те черты, которые в наибольшей мере характеризуют современную театральную аудиторию и отражают принципиально новые тенденции ее культурной активности. Мы отмечаем расслоение публики театра по совершенно новым качественным основаниям и утверждение на авансцене театральной жизни нового культурного феномена — онлайн-театрала. Чтобы ответить на вопрос о существовании сегодня некой «родовой особенности» публики Московского Художественного театра, которая в прежние годы олицетворяла легендарную мхатовскую традицию, мы попытались выявить латентные черты публики, не сводимые к традиционным количественным измерениям зрительской активности. Выводы исследования оказались неожиданными. В чем-то они разочаровывают, но вместе с тем многое объясняют в современных тенденциях культурного потребления, дополняя теоретический ландшафт эмпирическими данными о качественных и поведенческих особенностях современного театрального зрителя и его культурной активности, неуклонно дрейфующей в онлайн-пространство. Теоретически осмысляя полученные результаты, мы вписываем их в широкий контекст международных исследований культурной жизни, чтобы за частными особенностями конкретных зрительских групп уловить проявления глобальных культурных процессов, определяющих актуальную социодинамику аудитории искусства.

Ключевые слова: театральное искусство, культурные практики, зрительская аудитория театра, культурное участие, зрительская активность, потребительское поведение, формы потребления искусства, дистанционное потребление, социодинамика аудитории, Московский Художественный театр им. А.П. Чехова.

Для цитирования: Ушкарев А.А. Новые театралы: опыт эмпирического исследования // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 34–45. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-34-45.

Прежде чем перейти к сути исследования, напомним, что ученые Государственного института искусствознания (ГИИ) принимают участие в судьбе Московского Художественного театра им. А.П. Чехова (МХТ) и его отношениях с публикой, начиная с сезона 1997/1998 г., когда театр отмечал свой столетний юбилей. Социологические данные, собранные за это время, дали пищу для размышлений не только о зрителе, но и о самом театре [1]. А последние опросы зрителей МХТ были проведены нами в Год театра (2019) на трех спектаклях текущего репертуара: «Бег» (премьера), «Венецианский купец» (премьера) и «Свидетель обвинения» (постановка 2012 года).

Параллельно специалистами ГИИ под эгидой Союза театралов деятелей Российской Федерации был проведен I Всероссийский социологический онлайн-опрос театралов зрителей, охвативший около 12 800 человек из всех регионов страны. В материалах этого опроса нашли отражение и мнения зрителей МХТ — как о любимом театре, так и о театральной жизни в целом. Мы составили выборку зрителей МХТ по интернет-опросу. В нее включены респонденты, которые проживают в Москве, имеют возможности для посещения МХТ и выбрали этот театр в качестве своего объекта. Таким образом, была сформирована уникальная база социологических данных, включающая всестороннюю информацию о двух зрительских совокупностях — посетителях МХТ (1142 человек) и представителях онлайн-сообщества его поклонников (222 человека). Репрезентативность выборки проверялась по критериям определения ее размеров, соотношения «процента ошибки выборки» и ее объема, которые обычно используются в социологических исследованиях с неопределенной генеральной совокупностью [2].

Основные сведения о дизайне исследования, а также результаты его первого этапа уже опубликованы [3]. Напомним, что на первом этапе исследования сопоставительный анализ двух групп зрителей с использованием методов математической

статистики и компьютерного моделирования позволил установить не только формальные, но, главное, качественные и поведенческие особенности зрительских совокупностей и выделить драйверы театральной активности для каждой из них. Важным результатом стали выводы теоретического характера: исследование позволило уточнить роль возраста в культурной активности, а также влияние предпочитаемых форм культурного потребления (живые контакты или дистанционное потребление) на отношение человека к искусству, его мотивацию и особенности зрительского поведения. Между тем научный потенциал полученной эмпирической информации еще далеко не исчерпан, что и показало продолжение исследования.

ЗАДАЧИ ОЧЕРЕДНОГО ЭТАПА

Результаты первого этапа доказали, что основные различия двух сегментов публики МХТ определяются главным образом соотношением групп респондентов, различающихся по зрительской активности. Этот результат, полностью согласующийся с результатами наших прежних исследований [4; 5], подтверждает важный вывод: несмотря на то что частотный критерий посещаемости фиксирует лишь внешнее проявление зрительского поведения, не позволяя уловить и тем более измерить его детерминанты, он тем не менее является некой результирующей функцией многих качественных и поведенческих особенностей публики [6]. С некоторыми оговорками можно рассматривать показатель частоты посещения театра как своего рода аппроксимацию содержательных и поведенческих характеристик зрителя.

Главной задачей нынешнего этапа исследования стала попытка определить и по возможности измерить не сводимые к зрительской активности существенные особенности аудитории в надежде уловить суть «мхатовской традиции», поэтому было необходимо устранить влияние на результаты анализа различий в зрительской активности. С этой целью структуры двух рассматриваемых сегментов аудитории МХТ были приведены к «общему знаменателю» по частоте посещения театра в ходе соответствующего ремонта выборки¹. Для устранения структурных расхождений между двумя выборками при помощи специальных процедур было удалено необходимое количество наблюдений из тех групп, которые оказались представлены в избыточном количе-

¹ Под ремонтом выборки в социологии понимается процесс первичной статистической обработки данных, включающий коррекцию смещения структурообразующих характеристик респондентов и неоднородности массивов данных [7].

стве. Сокращению в основном подверглись группы зрителей, редко посещающих театр и составляющие до 70% респондентов театральных опросов. Незначительной коррекции подверглась и выборка, составленная по интернет-опросу.

Приведение двух зрительских совокупностей к полной идентичности структур по показателю частоты посещения театра в значительной степени нивелировало их поведенческие различия. Это подтверждает тезис о том, что показатель частоты посещения является достаточно точной аппроксимацией качественных и поведенческих характеристик зрителей. В то же время именно сохраняющиеся различия дают надежду на понимание тех существенных особенностей публики, которые мы пытаемся уловить².

Структурная унификация двух подмассивов социологической информации позволила объединить их в совокупный массив, включающий общие переменные — ответы респондентов на вопросы анкет театральных и онлайн-опросов. Это дало возможность перейти от парных сопоставлений и поиска различий между зрительскими группами к анализу всей совокупности данных с использованием методов математической статистики. В результате удалось не только значительно повысить достоверность результатов анализа, но и обнаружить неявные связи, присутствующие в совокупном массиве социологической информации в скрытом виде.

СУЩНОСТНЫЕ РАЗЛИЧИЯ ЗРИТЕЛЬСКИХ ГРУПП

Разумеется, после проведения структурной унификации массивов социологической информации две зрительские совокупности не стали идентичными. Они сохраняют прежние различия в возрастной и гендерной структурах, а также по некоторым другим параметрам, обнаруживающим связь с объективными характеристиками. Так, именно возрастом объясняется *социальный статус* респондентов: среди посетителей театра больший вес имеет группа пенсионеров, а в интернет-сообществе — студенчество. То же и с *уровнем образования*: в более молодой онлайн-публике оказывается больше респондентов, пока не имеющих высшего образования.

² Справедливости ради надо отметить, что даже при такой структурной унификации двух массивов средняя частота посещения внутри каждого из частотных интервалов может различаться в опросах разных видов, особенно у наиболее активной части публики, посещающей театр шесть и более раз в год.

Существуют и другие, более тонкие параметры различия двух зрительских совокупностей, не сводимые к зрительской активности.

Художественные предпочтения. Большинство посетителей театра заявляет о предпочтении традиции (56%), а члены интернет-сообщества — новаторства в постановке (51%). При этом предпочтение традиции/новаторства обнаруживает слабую (коэффициент корреляции Спирмена $\rho = 0,135$), но статистически значимую связь с возрастом. Означает ли это, что отношение человека к искусству, его вкусы и предпочтения можно объяснять возрастом?

Мы уже отмечали, что смысл отмеченной связи предпочтений традиции/новаторства с возрастом совершенно не очевиден [3, с. 465]. Действительно, молодежь, как правило, выбирает новизну, и это воспринимается как норма. Однако большинство новаций в искусстве — не просто новизна, они доступны лишь подготовленному зрителю, ведь давно доказано, что возможность свободного и непредвзятого восприятия в искусстве — иллюзия [8]. А ложная корреляция художественных предпочтений, требующих владения «ключами» или кодами, и возраста возникает лишь потому, что накопление интеллектуально-культурных компетенций требует «длительных диспозиций ума и тела» [9, с. 60] и имеет продолжительность во времени. Эти культивируемые и накапливаемые ресурсы личности, которые П. Бурдьё называл культурным капиталом в инкорпорированном состоянии [9, с. 62], формируют у человека потребность в искусстве и одновременно способность к адекватному восприятию художественных произведений во всей их полноте. Исследования культурного потребления, в том числе зарубежные [10; 11], показывают, что не возраст как таковой, а именно культурный капитал является одним из основных драйверов культурной активности и источником содержательных различий в публике [12].

Вопрос о предпочтении новаторства или традиции в разных видах искусства может быть по-разному решен потребителем. Так, если музыкальные вкусы молодежи при всем их многообразии в подавляющем большинстве сводятся к современной музыке (новизна) [13], то в изобразительном искусстве, как показали наши исследования, наоборот: молодежь чаще предпочитает популярные образцы хорошо знакомой классики, то, о чем большинство имеет хотя бы минимальное представление еще со школьной скамьи, например художников «Родной речи» (традиция) [14]. Вопрос предпочтения новаторства или традиции перестает быть вопросом выбора, когда на первый план выходит проблема культурной дешифровки художественного сообщения. В этом состоит и главная причина того, почему менее подготовленные потребители искусства так склонны требовать реалистического изображе-

ния: «Будучи лишенными специфических категорий восприятия, они не могут применять к произведениям высокой культуры никакой другой код, кроме того, который дает им возможность восприятия объектов повседневного окружения как значимых» [15, с. 432].

Что же касается гендерной принадлежности респондентов, то ее связь с частотой посещения МХТ исчезающе мала ($p = 0,008$ при отсутствии статистической достоверности). Показатель пола не учитывается в регрессионных моделях посещаемости как незначимый и вообще не служит источником поведенческих или сущностных различий. Как же так? Ведь всем известно, что женщины проявляют значительно более высокую культурную активность, чем мужчины!

Никакого парадокса здесь нет, факт заключается в том, что женщин в зрительской аудитории значительно больше, чем мужчин. При этом частота посещения театра лишь в минимальной степени связана с полом респондента, и эта связь оказывается статистически незначимой. Хотя зрителей-мужчин в аудитории театра намного меньше, они оказываются почти столь же активны в смысле частоты посещений, как и женщины. Иными словами, гендерные различия отражаются не столько в зрительской активности, сколько в уровне приобщенности женщин и мужчин к театру.

Влияние гендерных различий на вовлеченность в интеллектуальный досуг — тоже хорошо известный факт, но он до сих пор не получил удовлетворительного объяснения в науке. Попытки увязать различия в отношении женщин и мужчин к искусству с семейным бэкграундом, влиянием родителей на культурную социализацию детей, социально-экономическим положением или семейными обязанностями женщин и мужчин оказываются несостоятельными. Несмотря на то что семья и семейное воспитание действительно являются важным источником гендерной культурной социализации [16], относительно недавние исследования показали, что этот факт не может исчерпывающим образом объяснить гендерные различия в приобщенности к интеллектуальной досуговой деятельности и культурной активности [17]. Также лишь в ограниченной степени гендерные различия в культурном участии детерминируются отношением мужчин и женщин к социально-экономическим ресурсам и их семейными обязанностями в зрелом возрасте [18].

В свое время эмпирическим путем П. Бурдые доказал тесную связь между образованием, положением в обществе и культурным участием, подтверждая тем самым, что социально-экономические ресурсы являются ключевыми детерминантами приобщения к высокой культуре [8]. Исторически мужчины были образованы лучше, чем женщины, но эксперты признают, что в большинстве стран в настоящее

время женщины превосходят мужчин по уровню образования, за последние десятилетия резко возросла и социальная мобильность среди женщин [19]. На этом основании делается предположение, что гендерные особенности участия в интеллектуальном досуге формируются вне семьи: благодаря более высокому уровню образования и лучшим способностям к обучению женщины могут быть лучше подготовлены к пониманию высокой культуры, чем мужчины. Как следствие, при прочих равных условиях они с большей вероятностью будут проявлять активность в интеллектуальной или культурной деятельности [18]. Впрочем, и это предположение выглядит излишне эмоциональным и феминистически окрашенным, но недостаточно убедительным.

Очевидно, нужны дополнительные исследования, включая данные о биологических, психологических и социальных аспектах, по которым мужчины и женщины различаются между собой, чтобы определить относительную важность конкурирующих объяснений роли гендерных различий в культурном участии. Тем не менее все наши исследования показывают, что гендерную принадлежность ни в коем случае нельзя рассматривать как априорный драйвер или источник культурной активности.

Использование дистанционных форм потребления театрального искусства. Различие двух совокупностей равноактивных зрителей по этому признаку выходит в разряд ключевых. Две трети участников онлайн-опроса используют дистанционные формы просмотра, тогда как у посетителей театра популярность заменителей живых посещений значительно ниже. Это относится ко всем альтернативным источникам театрального контента, но все же главным фактором различия становится отношение к Интернету. Так, Интернет является каналом приобщения к театральному искусству для 47% представителей онлайн-сообщества, а среди посетителей театра его используют менее 30%. И это только факт использования Интернета, вне оценки его интенсивности.

Отношение к спектаклям в кинотеатрах. Здесь та же тенденция: относительное большинство зрителей, опрошенных онлайн, (44%) считают кинотрансляции театральных спектаклей перспективной формой контактов с искусством, тогда как почти половина зрителей, опрошенных в театре (49%), убеждены, что кинотрансляции театральных спектаклей — это уже не театр.

Оценка числа новых постановок. Большинство онлайн-респондентов (71%) считает, что МХТ выпускает достаточно новых постановок. Среди зрителей в театре уверенных в этом значительно меньше (менее 54%). Дело, видимо, в том, что активные зрители, опрошенные в театре, предпочитают посещать именно МХТ и его премьеры являются для них одним из факторов мотивации. В отличие от

них, любители трансляций имеют массу возможностей дополнять свой зрительский опыт онлайн-просмотром спектаклей других театров, и число премьер собственно МХТ для них не столь важно.

Мнение о необходимости открытия новых театров в Москве. Мнение по этому поводу также оказывается связанным с тенденцией ориентации респондентов на живые или дистанционные формы потребления театрального искусства. Интернет-сообщество не испытывает особой потребности в открытии новых театров: онлайн-трансляции и записи и так обеспечивают достаточно разнообразное предложение. А потому онлайн-зрители в абсолютном большинстве (59%) убеждены, что новые театры в Москве не нужны. Посетители театра не столь категоричны: не нуждаются в открытии новых театров 44% опрошенных, но 29% все же считают, что новые театры необходимы.

Дополнительные факторы посещения театра. Вне зависимости от конкретных «манков» для привлечения зрителей тенденция здесь едина и состоит в том, что активные зрители, обследованные в театре, больше ориентированы на живое посещение и в принципе гораздо меньше интересуются дополнительными стимулами. А вот для участников интернет-опроса, порой предпочитающих живому посещению онлайн-просмотр, именно дополнительные стимулы, вероятно, могут создавать недостающую мотивацию для посещения театра.

ФАКТОРЫ РАЗЛИЧИЯ ЗРИТЕЛЬСКИХ ТИПОВ

Чтобы ответить на вопрос о причинах отмеченных различий между группами зрителей, их аппроксимации в виде зрительской активности оказывается недостаточно. Более того, в ходе исследования мы постоянно убеждаемся, что их качественные различия далеко не всегда могут быть объяснены и принадлежностью респондента к театральному или интернет-опросу. Очевидно, что продвижение в понимании априорных особенностей и традиций публики невозможно без понимания логики сохраняющихся различий.

Чтобы конкретизировать понимание истоков различий, не связанных с частотой посещения и типом опроса, но, вероятно, существующих в совокупной аудитории театра в латентном виде, мы попытались измерить статистические связи между характеристиками зрителей, которые могут на них указывать. Для этого мы прибегли к иерархическому кластерному анализу объединенного массива социологических данных. Эта процедура, как известно, позволяет производить классификацию, т. е. разбиение множества исследуемых объектов на более или менее однородные по ряду признаков

группы, или кластеры, в том числе на основе оценки тесноты корреляционной связи между признаками этих объектов, и детально исследовать структуру различий между ними.

В отличие от многих других процедур математической статистики кластерный анализ не дает единственно верного решения поставленной задачи, а показывает возможные значимые решения, демонстрируя иерархию накопления различий между группами. Поэтому он может быть использован и обычно используется в том случае, когда каких-либо априорных гипотез относительно искомым групп не имеется. Важно и то, что кластерный анализ не накладывает никаких ограничений на вид рассматриваемых объектов, с его помощью можно анализировать множество исходных данных практически произвольной природы, он применим и в тех случаях, когда показатели имеют разнообразный вид, затрудняющий применение многих других эконометрических подходов. Метод может использоваться и для кластеризации как наблюдений (что актуально для обоснования сегментации зрительской аудитории по определенным признакам), так и переменных, что позволяет выявить внутреннюю связь между самими признаками и представляет особый интерес как способ решения нашей задачи.

Методика кластеризации не дает ни готовых алгоритмов отбора показателей для включения в анализ, ни их критериев, кроме самых общих — однородности и полноты данных. Поэтому в анализ была включена вся совокупность категориальных переменных, содержащихся в сводном массиве социологических данных. В результате выполнения процедуры иерархического кластерного анализа было получено несколько вариантов выделения присутствующих в массиве естественных, относительно однородных групп, мера общности членов внутри каждой из которых превышает меру их общности с членами других групп. Полученные кластеры всякий раз интерпретировались по признакам их наибольшего различия.

Хотя различия имеются практически по всем характеристикам аудитории, большинство из них состоит лишь в степени выраженности того или иного признака. Однако в массе признаков оказались и такие, которые в разных кластерах принимают противоположные, взаимоисключающие значения. Именно эти признаки стали ключевыми критериями выделения кластеров. Независимо от того, сколько кластеров было выделено в той или иной фазе кластеризации, ключевые признаки различия, не сводимые к показателю культурной активности, всегда связаны с отношением респондентов к альтернативным формам потребления театрального контента.

Одним из принципиальных результатов выполненного анализа мы считаем тот факт, что ни тип опроса (Интернет или театр), ни объективные ха-

рактические характеристики респондентов, в том числе социально-демографические, практически никак не проявили себя в содержательном отношении и не повлияли на результаты кластеризации. Анализ позволил разглядеть за многими внешними особенностями зрителей принципиальные различия в их отношении к театру, которые не связаны ни с традиционными драйверами культурной активности, ни, увы, с особой зрительской лояльностью к МХТ, которую можно было бы трактовать как мхатовскую традицию. Проще говоря, если исключить влияние таких качественных параметров аудитории, как зрительский опыт, подготовленность, способность воспринимать и дифференцировать художественный продукт (т. е. всего того, что формирует понятие культурного капитала и может быть связано с возрастом и образованием и аппроксимируется в показателе частоты посещения театра), то зрители все равно не станут одинаковыми.

Нам удалось найти много различий в нюансах, но принципиальное состоит в альтернативном понимании легитимности *живого искусства и его электронных репродукций* в структуре индивидуального культурного потребления, а также в соотношении соответствующих практик. И, как показала статистика кластерного анализа, этот фактор различения зрительских групп имеет стопроцентную статистическую важность.

Главное различие порождает и сопутствующее: иерархию в предпочтении тех или иных технических средств доставки театрального контента, разное отношение к просмотрам театральных спектаклей в кинотеатрах и некоторые другие. Но, несмотря на то что большее или меньшее значение для содержательной дифференциации кластеров имеет использование всего спектра альтернативных источников, принципиальным является только один из них — просмотр спектаклей в Интернете: статистическая важность этого параметра кластеризации составляет 33%.

ОНЛАЙН-ТЕАТРАЛЫ: ТРАКТОВКА КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА

Тенденции современной жизни, подкрепленные соответствующим уровнем развития технологий, сделали возможным и весьма востребованным новый формат дистанционного культурного потребления в онлайн-пространстве. Этот формат уже нельзя рассматривать только как экзотическое дополнение к традиционным видам культурных практик, он вполне способен выступать как самостоятельная и самодостаточная форма культурной активности. В предельном случае

теоретически возможно полное замещение живых контактов с искусством онлайн-потреблением. Разумеется, процессы виртуализации культурного потребления затрагивают не только театр, но и всю сферу художественного производства. Применительно же к нашему объекту исследования мы констатируем утверждение на авансцене театральной жизни нового культурного феномена — онлайн-театрала, который, в отличие от привычных нам посетителей учреждений культуры, ориентирован главным образом на дистанционное потребление искусства Мельпомены.

Любитель театрального искусства, предпочитающий удаленные формы его потребления, вероятно, представляет собой особый социально-психологический тип. Но обратимся к нашим эмпирическим данным. Онлайн-театрал по многим заявляемым им характеристикам полностью соответствует пониманию активного и продвинутого театрального зрителя. Судя по его самооценке, он не отказывается от традиционных форм культурного потребления, а по зрительской активности значительно превосходит большую часть посетителей, предпочитающих живой театр. Более того, его театральная активность могла бы быть еще выше при большей ценовой доступности театральных билетов.

Да вот беда: такая уникально высокая зрительская активность онлайн-театралов (как в традиционных посещениях, так и в дистанционном потреблении) не может быть объяснена реальными детерминантами посещаемости: ни объективными характеристиками этих зрителей, ни их мотивацией, ни особенностями художественных предпочтений как индикатором театральной компетентности. А потому зрительская сверхактивность представителей интернет-сообщества выглядит неестественно и даже аномально. Эта необъяснимость заставляет предположить, что на самом деле зрительская активность онлайн-зрителей складывается в результате не только (а может быть, и не столько) реальных посещений театра, но и онлайн-просмотров. Не исключено также, что она, не будучи подтвержденной косвенными индикаторами, в той или иной степени лишь декларируется на уровне представляемого «Я». В доказательство этого тезиса приведем некоторые факты.

Во-первых, подавляющее большинство онлайн-респондентов регулярно потребляют театральный контент в дистанционном режиме, а если добавить к этому не менее шести живых посещений театра в год (по самооценке этих зрителей), то можно только удивляться, насколько фанатично они любят театр и как находят время для посещений! Ни один опрос реальных посетителей театра не давал таких оценок частоты посещения.

Во-вторых, наряду с заявленной чрезвычайно высокой зрительской активностью, онлайн-театралы

лы гораздо больше реальных посетителей интересуются дополнительными стимулами для посещения театра (экскурсиями по театру, лекциями, выставками и даже кафе/ресторанами). Это выдает в них людей в принципе не очень театральных, зачастую мотивированных рекреативно или статусно. Зрители, которые действительно бывают в театре шесть и более раз за сезон, обычно не нуждаются в дополнительных источниках мотивации и поводах для посещения — это отчетливо демонстрируют результаты опросов, проведенных в зрительном зале.

В-третьих, несмотря на декларации лояльности в адрес МХТ, в целом онлайн-театралы меньше реальных посетителей сфокусированы именно на этом театре, они не слишком сильно зависят от его репертуарного предложения и премьер, их зрительский интерес распространяется и на другие объекты. А тот факт, что онлайн-театралы не испытывают большой потребности в новых постановках и театрах, говорит о том, что все необходимое разнообразие предложения они способны получать из альтернативных онлайн-источников.

Учитывая косвенные свидетельства, мы можем утверждать: если бы не беспрецедентно высокая зрительская активность, онлайн-зрители по своим первичным особенностям и культурным ориентациям должны были бы попасть в группу (или сегмент) другого уровня, скорее всего в группу менее подготовленных зрителей. В исследованиях прежних лет мы уже встречались с подобным феноменом аномального поведения некоторой части театральных зрителей в определенных ситуациях (ажиотажного спроса, статусной мотивации посещения и др.). И в этих ситуациях аномального поведения чрезвычайно мощными выглядели именно самые «продвинутые» зрительские группы [20].

Почему же потребитель культурных благ, в нашем случае онлайн-театрал, порой ведет себя не свойственным его изначальному зрительскому типу образом, демонстрируя потребительскую активность, граничащую с «культурной ненасытностью» [21]? Возможно, он мотивирован желанием повысить собственную самооценку или значимость в глазах окружающих, соответствовать социальному стандарту группы, с которой себя ассоциирует. Возможно также, что театральность этого зрителя находится в стадии активного развития, что заставляет его «тянуться» и ставить амбициозные задачи...

Впрочем, те же мотивы могут стоять у истоков зрительской активности и обычных посетителей, не вызывая подобных аномалий. Дело, очевидно, в другом. В отличие от живых посещений театров, практика домашнего потребления искусства провоцирует принципиально иной характер зрительского поведения, для которого характерно как возросшее разнообразие вкусов и потребляемых «репертуаров», так и готовность нарушать ранее закреплен-

ные границы между иерархически ранжированными объектами или жанрами искусства. При этом в характеристике дистанционного потребления определяющим становится увеличение объема, интенсивности и разнообразия потребления искусства, не сводимое к банальной эклектике.

Подобная эволюция художественного потребления от снобистской исключительности культурных элит (к которым мы относим потребителей «высокого» или «серьезного» искусства) к «культурной всеядности» отмечается социологами в связи с распространением массовых форм потребления искусства уже с конца XX в. [22]. Тем не менее осмысление эволюции предпочтений и потребительских практик современной театральной аудитории никак нельзя считать состоявшимся.

С одной стороны, привычное представление о культурной стратификации, которое ставит способную к различению и продвинутую культурную элиту выше неразборчивой массы, подвергается сомнению. Так, американские социологи Р. Петерсон и Р. Керн утверждают, что именно «высоколобые» оказываются более всеядными в своих вкусах, чем другие, и со временем они становятся все более всеядными [23, р. 900]. Этот качественный сдвиг они связывают с политикой статусных групп, на которую влияют изменения в социальной структуре, ценностях, динамике сферы искусства и конфликте поколений.

С другой стороны, эту гипотезу о конвергенции потребительских практик фактически опровергает более позднее исследование датских социологов, которое дает отрицательный ответ на вопрос о том, растет ли терпимость и «всеядность» в культурной элите. На эмпирическом материале авторы показывают, что те, кто придерживается предпочтений, наиболее типичных для культурной элиты, как правило, склонны избегать или дистанцироваться от популярных выражений вкусов [24, р. 45].

Наконец, концепт «всеядности» дополняется понятием «ненасытного культурного потребления», своего рода мерой темпа и характера досуга. Исследователи пытаются увязать «культурную ненасытность» с полом и социальным статусом, утверждая, что она выступает как маркер социальных границ и признак социальной исключительности [21]. Однако опыт межстранового сопоставительного анализа, проведенного голландскими учеными [25], указывает на то, что значимость социальных границ и статусных мотивов в культурном потреблении относительна и в большей мере связана с характеристиками конкретного социума, в первую очередь — с уровнем его стратификации. Она оказывается ниже в тех обществах, где культурное неравенство людей менее выражено в силу доступности культурного потребления, широкого распространения образования и образовательной преемственности между поколениями.

Это может быть одной из причин того, что в реалиях отечественной культуры тенденции диверсификации форм культурного потребления, сходные с мировыми, связаны не столько с социальной, культурной или образовательной стратификацией, сколько с динамикой социальной жизни, общей для всех страт. Неслучайно, рассматривая новые виды культурных практик и предпочтений с точки зрения индивидуальных поведенческих вариаций, мы находим эмпирическое подтверждение теоретического предположения о том, что граница между «культурной легитимностью» и «культурной нелегитимностью» разделяет не только разные социальные классы, но и различные культурные практики и предпочтения людей по всем классам [26, р. 166].

В ситуации гораздо более приватного и независимого онлайн-потребления искусства тенденция к расширению спектра интересов и преодолению устоявшихся границ и иерархий может быть обусловлена значительным снижением давления нормативности, конституирующей традиционные и социально одобренные формы культурной активности. Нельзя не согласиться и с тем, что доминирующие способы потребления искусства следует рассматривать как неизбежно связанные с другими легитимными формами развертывания социальной активности и участия в более широком проекте рационализации природы и социального мира [27].

О МХАТОВСКОЙ ТРАДИЦИИ

Нам не удалось в этом исследовании уловить ту «родовую особенность» зрителя-мхатовца, которая выделяла бы его на фоне остальной театральной публики Москвы и позволяла бы говорить о сохранении легендарной мхатовской традиции. Ни поведенческие параметры аудитории, ни ее латентные качественные характеристики, несводимые к поведенческим особенностям, не дают возможность зафиксировать существование уникальных признаков публики МХТ, которые можно было бы объяснить этим феноменом. Возможно, набор параметров, полученных в ходе опросов, все еще недостаточен для того, чтобы уловить столь эфемерный искомый признак. Но, скорее всего, полученный результат все же не случаен, и мы склоняемся к выводу, что мхатовская традиция сегодня жива лишь в воспоминаниях старых театралов и не может влиять на отношение к МХТ и зрительское поведение большей части современной театральной публики.

Театр — искусство живое, развивающееся, но не вечное, оно существует только здесь и сейчас; его традиции тоже не могут оставаться неизменными. Возможно, мхатовская традиция ушла вместе с прежним поколением поклонников театра

и его звезд. Сегодня найти зрителя, который безоговорочно разделял бы художественные устремления театра, невозможно: для начала театру самому надо артикулированно заявить свою программу. В свое время О.П. Табакову удалось вернуть зрителя в МХТ, предложив ему совсем не мхатовские, но беспроектные репертуарные «kozyри». Но похоже, что чисто коммерческие способы расширения зрительской аудитории уже не приводят к желаемым результатам. На протяжении двух десятков лет МХТ в борьбе за зрителя превращался из уникального театра-корифея в некий универсальный театр-панораму современного сценического искусства [28]. А новый зритель, постепенно заполнивший зрительный зал в эти годы, как и широкая московская публика, имеет не столь глубокие культурные привязанности и не испытывает особого пиетета по отношению к былым традициям Художественного театра, воспринимая его как один из многих.

Реально существующие неявные, но серьезные содержательные различия зрительских сегментов, как показал анализ, связаны сегодня не с особым отношением к МХТ, а с альтернативным восприятием жизненного пространства искусства вообще. Этот вывод основан на том факте, что принципиальный разлом по признаку отношения к театральному искусству произошел не по границе ареалов Театр — Интернет, как можно было бы ожидать, а по самой публике театра, по всем без исключения зрительским группам. Значит, о сегодняшнем зрителе МХТ уже нельзя говорить как о некой культурной общности и носителе определенной традиции — он разный, но по большому счету такой же, как и любой другой: движение «общекультурной» московской публики, способное размыть и усреднить любую уникальность, хорошо ощутимо. Точно так же, как и постоянная миграция творческих кадров, которые с утратой концепции «театра-дома» больше не ассоциируются публикой ни с конкретными творческими коллективами, ни с их традициями.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс миграции искусства в виртуальную и медиа-среду начался давно, но в последние годы он приобрел особую актуальность. В этом исследовании мы получили эмпирическое подтверждение того, что наряду с традиционными формами культурного потребления, которые связаны с посещением организаций искусства и всегда сопряжены с теми или иными трудностями и ограничениями, сегодня утвердилось новая форма дистанционного потребления искусства, опосредованного сетевыми технологиями, доставляющими искусство, точнее, его виртуальные образы, потребителю.

Эта тенденция имеет и другую сторону — радикальные перемены в аудитории искусства. Мы отмечаем расслоение публики театра по совершенно новым качественным основаниям и утверждение на авансцене театральной жизни нового культурного феномена — онлайн-театрала, который любит театр, но ориентирован, главным образом, на дистанционное потребление. Такая практика может выступать в качестве дополняющей, конкурирующей или даже альтернативной формы культурной активности.

В отличие от живых контактов с искусством практика домашнего потребления провоцирует принципиально иной характер зрительского поведения. Для него характерно как возросшее разнообразие вкусов и потребляемых «репертуаров», так и готовность нарушать ранее закрепленные границы между иерархически ранжированными объектами или жанрами искусства. Этот процесс разрушает прежнюю иерархию и барьеры между демократической и элитарной публикой и знаменует переход от снобизма интеллектуально-культурной элиты к «ненасытной культурной всеядности» в условиях экономически более независимого и частного онлайн-потребления, не ограниченного влиянием нормативности традиционных социально одобренных типов зрительского поведения.

Исследование также показало, что латентные особенности зрительских сегментов аудитории МХТ определяются вовсе не принадлежностью респондентов к театральному или интернет-опросу, как можно было бы подумать. Раскол публики происходит по всем группам зрителей, и связан он с принципиально разным восприятием людьми театрального искусства и приоритетов собственной культурной активности. В противостоянии двух форм потребления искусства никак не проявили себя ни традиционные драйверы культурной активности публики, ни особое отношение к театру, которое можно было бы объяснить мхатовской традицией. Неудивительно, что нам не удалось найти доказательств существования этой традиции как «родового» признака современной аудитории МХТ. Ее типичный представитель, судя по всему, принадлежит к широкой московской публике и не испытывает особого пиетета по отношению к МХТ, воспринимая этот театр как один из многих.

Не станем связывать эти тенденции с девальвацией вкусов или утратой культурных позиций. Нет оснований объяснять их и влиянием пандемии: все началось значительно раньше. Введение социальных ограничений лишь ускорило процесс активного вторжения театра в виртуальную реальность и подстегнуло его готовность к цифровым экспериментам ради выживания. Именно в виртуальном пространстве театр находит своего нового зрителя — сетевого завсегдатая, любителя онлайн-про-

смотров. Будучи сформированным экранными искусствами, этот зритель переносит свой опыт интернет-потребления на театральный контент. При этом складывается парадоксальная ситуация чуть ли не добровольного отказа театра от его главного конкурентного преимущества. Ведь для исполнительского искусства переход в цифровой формат означает неизбежные потери, и с исчезновением эффекта присутствия, ради которого мы идем именно в театр, а не в кино, спектакль превращается из живой практики сотворчества актера и зрителя в разновидность *экранного искусства*, где и актер, и зритель приобретают совершенно иной статус. Не будем забывать и о том, что на этом чужом поле театр вынужден конкурировать с более опытными и приспособленными игроками — кино, телевидением, цифровым искусством.

Оценивая социодинамику театральной аудитории в целом, можно констатировать, что мы, сами того не замечая, стали свидетелями тихой культурной революции, уравнившей в правах живое искусство и его виртуальные образы, изменившей приоритеты культурной активности большей части публики и ознаменовавшей тем самым наступление новой культурной эпохи.

Список источников

1. Московский Художественный театр. После столетия. Репертуар и публика : сборник статей и материалов / отв. ред. А.А. Ушкарев. Москва : ГИИ, 2011. 312 с.
2. Мангейм Дж. Б., Рич Р.К. Политология. Методы исследования / пер. с англ. ; предисловие А.К. Соколова. Москва : Весь Мир, 1997. 544 с.
3. Ушкарев А.А., Гедовицус Г.Г., Петрушина Т.В. Две презентации публики Московского Художественного театра // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17, № 5. С. 462—476. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-5-462-476.
4. Художественная жизнь современного общества. В 4 т. Т. 3 : Искусство в контексте социальной экономики / отв. ред. А.Я. Рубинштейн. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. 353 с.
5. Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3 т. Т. 1 : Рынок культурных услуг / отв. ред. А.Я. Рубинштейн, Ю.У. Фохт-Бабушкин. Санкт-Петербург, 2002. 634 с.
6. Ушкарев А.А. Аудитория искусства в социальных измерениях. Санкт-Петербург : Алетей, 2019. 660 с.
7. Крыштановский А.О. Анализ социологических данных с помощью пакета SPSS : учебное пособие для вузов. Москва : Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. 281 с.
8. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / transl. by R. Nice. Cambridge : Harvard University Press, 1984. 613 p.
9. Бурдье П. Формы капитала // Экономическая социология. 2002. Т. 3, № 5. С. 60—74.

10. Ateca-Amestoy V., Prieto-Rodriguez J. Forecasting Accuracy of Behavioral Models for the Participation in the Arts // *European Journal of Operational Research*. 2013. Vol. 229, № 1. P. 124–131. DOI: 10.1016/j.ejor.2013.02.005.
11. Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R. How Often to a Museum? Motivations Matter // *Bozen Economics & Management Paper Series*. 2014. № 16. 25 p.
12. 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.
13. Мозгот В.Г. Музыкальный вкус молодежи // *Социологические исследования*. 2012. № 10. С. 70–77.
14. Ушкарев А.А. Аудитория художественного музея: аргументы потребительского выбора // *Обсерватория культуры*, 2018. № 4. С. 444–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459.
15. Шапинская Е.Н., Кагарлицкая С.Я. Пьер Бурдьё: художественный вкус и культурный капитал // *Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против» / Академия гуманитарных исследований*. Москва : Гуманитарий, 2003. С. 431–453.
16. DiMaggio P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of US High School Students. *American Sociological Review*, 1982. Vol. 47, № 2. P. 189–201. DOI: 10.2307/2094962.
17. Octobre S. La fabrique sexuée des goûts culturels. Construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles // *Développement Culturel*, 2005. № 150. P. 1–10.
18. Katz-Gerro T., Jæger M.M. Does Women's Preference for Highbrow Leisure Begin in the Family? Comparing Leisure Participation among Brothers and Sisters // *Leisure Sciences: An Interdisciplinary Journal*. 2015. Vol. 37, № 5. P. 415–430. DOI: 10.1080/01490400.2014.995326.
19. Buchmann C., DiPrete T.A. The Growing Female Advantage in College Completion: The Role of Family Background and Academic Achievement // *American Sociological Review*. 2006. Vol. 71, № 4. P. 515–541. DOI: 10.1177/000312240607100401.
20. Голубовский А.Б. Аномальное потребление и антреприза // *Художественная жизнь современного общества*. В 4 т. Т. 3 : Искусство в контексте социальной экономики / отв. ред. А.Я. Рубинштейн. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1998. С. 260–266.
21. Katz-Gerro T., Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status // *Time Society*. 2010. Vol. 19, № 2. P. 193–219. DOI: 10.1177/0961463X09354422.
22. Peterson R.A. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore // *Poetics*. 1992. Vol. 21, № 4. P. 243–258. DOI: 10.1016/0304-422X(92)90008-Q.
23. Peterson R.A., Kern R.M. Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore // *American Sociological Review*. 1996. Vol. 61, № 5. P. 900–907. DOI: 10.2307/2096460.
24. Priour A., Rosenlund L., Skjott-Larsen J. Cultural Capital Today. A Case Study from Denmark // *Poetics*. 2008. Vol. 36, № 1. P. 45–71. DOI: 10.1016/j.poetic.2008.02.008.
25. Notten N., Lancee B., van de Werfhorst H.G., Ganzeboom H.B.G. Educational Stratification in Cultural Participation: Cognitive Competence or Status Motivation // *Journal of Cultural Economics*. 2015. Vol. 39, № 2. P. 177–203. DOI: 10.1007/s10824-014-9218-1.
26. Lahire B. The Individual and the Mixing of Genres: Cultural Dissonance and Self-Distinction // *Poetics*. 2008. Vol. 36, № 2–3. P. 166–188. DOI: 10.1016/j.poetic.2008.02.001.
27. Lizardo O. Can Cultural Capital Theory be Reconsidered in the Light of World Polity Institutionalism? Evidence from Spain // *Poetics*. 2005. Vol. 33, № 2. P. 81–110. DOI: 10.1016/j.poetic.2005.02.001.
28. Шах-Азизова Т.К. Репертуар. Разброс исканий. Послесловие к периоду // *Московский Художественный театр. После столетия. Репертуар и публика : сборник статей и материалов / отв. ред. А.А. Ушкарев*. Москва : ГИИ, 2011. С. 287–299.

New Theatre-Fans: Empirical Research Experience

Alexander A. Ushkarev

State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky Lane,
Moscow, 125009, Russia
ORCID 0000-0003-1675-9495; SPIN 4498-5099
E-mail: a.ushkarev@sias.ru

Abstract. *Global changes and challenges of the 21st century have significantly changed both the conditions for*

the social functioning of art and its audience. This has shifted the focus of contemporary research interests from creating a socio-cultural portrait of the viewer to the area of comprehending new forms of cultural consumption, the origins and drivers of cultural activity. These aspects of the socio-cultural dynamics of the theater audiences are discussed in this paper, which continues the publication of the results of a large-scale sociological study of the audience of the Chekhov Moscow Art Theater. Our interest is primarily due to the historically formed special perception of this theater by the public, which distinguishes the Moscow Art Theater from other theaters of the country. Basing

on the empirical data of sociological polls of two types — in the theater auditorium and on the Internet — and using the methods of mathematical statistics, we identify those features that most characterize the modern theater audience and reflect fundamentally new trends in its cultural activity. We note the stratification of the theater audience on completely new qualitative grounds and the establishment of a new cultural phenomenon at the forefront of theatrical life — the online theater-fan. To answer the question about the existence of a certain “generic peculiarity” of the Moscow Art Theater audience, which in previous years embodied the legendary Moscow Art Theater tradition, we tried to identify the latent features of the audience that are not reducible to the traditional quantitative measurements of spectator activity. The findings of the study are unexpected. In some ways they disappoint, but at the same time they explain a lot in the current trends of cultural consumption. They supplement the theoretical landscape with empirical data on the qualitative and behavioral characteristics of the modern theater audience and its cultural activity, which is steadily drifting into the online space. Theoretically comprehending the results obtained we fit them into the broad context of international studies of cultural life. So, behind the particular features of specific audience groups, we can catch the manifestations of global cultural processes that determine the current sociodynamics of the audience of art.

Key words: theatrical art, cultural practices, theater audience, cultural participation, spectator activity, consumer behavior, forms of art consumption, remote consumption, sociodynamics of the audience, Chekhov Moscow Art Theater.

Citation: Ushkarev A.A. New Theatre-Fans: Empirical Research Experience, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 34–45. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-34-45.

References

1. Ushkarev A.A. (ed.) *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr. Posle stoletiya. Repertuar i publika: sbornik statei i materialov* [Moscow Art Theater. After a Century. The Repertoire and Audience: collected articles and materials]. Moscow, GII Publ., 2011, 312 p.
2. Manheim J.B., Rich R.C. *Empirical Political Analysis. Research Methods in Political Science*. Moscow, Ves' Mir Publ., 1997, 544 p. (in Russ.).
3. Ushkarev A.A., Gedovius G.G., Petrushina T.V. Two Representations of the Moscow Art Theater Audience, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 5, pp. 462–476. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-5-462-476 (in Russ.).
4. Rubinshtein A.Ya. (ed.) *Khudozhestvennaya zhizn' sovremennogo obshchestva. V 4 t. T. 3: Iskustvo v kontekste sotsial'noi ekonomii* [The Art Life of Modern Society. In 4 volumes. Volume 3: Art in the Context of Social Economy]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, 353 p.
5. 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: Ry-nok kul'turnykh uslug* [Economic Foundations of Cultural Activity. Individual Preferences and Public Interest. In 3 volumes. Volume 1: Cultural Services Market]. St. Petersburg, 2002, 634 p.
6. Ushkarev A.A. *Auditoriya iskusstva v sotsial'nykh izmereniyakh* [The Audience of Art in Social Dimensions]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2019, 660 p.
7. Kryshchanovsky A.O. *Analiz sotsiologicheskikh dannykh s pomoshch'yu paketa SPSS: uchebnoe posobie dlya vuzov* [Analysis of Sociological Data Using the SPSS Package: textbook for universities]. Moscow, GU VShE Publ., 2006, 281 p.
8. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Harvard University Press Publ., 1984, 613 p.
9. Bourdieu P. Forms of Capital, *Ekonomicheskaya sotsiologiya* [Economic Sociology], 2002, vol. 3, no. 5, pp. 60–74 (in Russ.).
10. Ateca-Amestoy V., Prieto-Rodriguez J. Forecasting Accuracy of Behavioral Models for the Participation in the Arts, *European Journal of Operational Research*, 2013, vol. 229, no. 1, pp. 124–131. DOI: 10.1016/j.ejor.2013.02.005.
11. Brida J.G., Dalle-Nogare C., Scuderi R. How Often to a Museum? Motivations Matter, *Bozen Economics & Management Paper Series*, 2014, no. 16, 25 p.
12. Ushkarev A.A. Cultural Capital as a Driver of Art Consumption, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, vol. 15, no. 2, pp. 178–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-2-178-187 (in Russ.).
13. Mozgot V.G. Musical Taste of Youth, *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2012, no. 10, pp. 70–77 (in Russ.).
14. Ushkarev A.A. Art Museum Audience: The Arguments of Consumer Choice, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2018, no. 4, pp. 444–459. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-4-444-459 (in Russ.).
15. Shapinskaya E.N., Kagarlitskaya S.Ya. Pierre Bourdieu: Artistic Taste and Cultural Capital, *Massovaya kul'tura i massovoe iskusstvo. “Za” i “protiv”* [Mass Culture and Mass Art: Pro and Contra]. Moscow, Gumanitarii Publ., 2003, pp. 431–453 (in Russ.).
16. DiMaggio P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of US High School Students, *American Sociological Review*, 1982, vol. 47, no. 2, pp. 189–201. DOI: 10.2307/2094962.
17. Octobre S. La fabrique sexuée des goûts culturels. Construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles, *Développement culturel*, 2005, no. 150, pp. 1–10.
18. Katz-Gerro T., Jæger M.M. Does Women's Preference for Highbrow Leisure Begin in the Family? Comparing Leisure Participation among Brothers and Sisters, *Leisure*

- Sciences: An Interdisciplinary Journal*, 2015, vol. 37, no. 5, pp. 415–430. DOI: 10.1080/01490400.2014.995326.
19. Buchmann C., DiPrete T.A. The Growing Female Advantage in College Completion: The Role of Family Background and Academic Achievement, *American Sociological Review*, 2006, vol. 71, no. 4, pp. 515–541. DOI: 10.1177/000312240607100401.
 20. Golubovsky A.B. Abnormal Consumption and Enterprise, *Khudozhestvennaya zhizn' sovremennogo 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, pp. 260–266 (in Russ.).
 21. Katz-Gerro T., Sullivan O. Voracious Cultural Consumption: The Intertwining of Gender and Social Status, *Time Society*, 2010, vol. 19, no. 2, pp. 193–219. DOI: 10.1177/0961463X09354422.
 22. Peterson R.A. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore, *Poetics*, 1992, vol. 21, no. 4, pp. 243–258. DOI: 10.1016/0304-422X(92)90008-Q.
 23. Peterson R.A., Kern R.M. Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore, *American Sociological Review*, 1996, vol. 61, no. 5, pp. 900–907. DOI: 10.2307/2096460.
 24. Prieur A., Rosenlund L., Skjott-Larsen J. Cultural Capital Today. A Case Study from Denmark, *Poetics*, 2008, vol. 36, no. 1, pp. 45–71. DOI: 10.1016/j.poetic.2008.02.008.
 25. Notten N., Lancee B., van de Werfhorst H.G., Ganzeboom H.B.G. Educational Stratification in Cultural Participation: Cognitive Competence or Status Motivation, *Journal of Cultural Economics*, 2015, vol. 39, no. 2, pp. 177–203. DOI: 10.1007/s10824-014-9218-1.
 26. Lahire B. The Individual and the Mixing of Genres: Cultural Dissonance and Self-Distinction, *Poetics*, 2008, vol. 36, no. 2–3, pp. 166–188. DOI: 10.1016/j.poetic.2008.02.001.
 27. Lizardo O. Can Cultural Capital Theory be Reconsidered in the Light of World Polity Institutionalism? Evidence from Spain, *Poetics*, 2005, vol. 33, no. 2, pp. 81–110. DOI: 10.1016/j.poetic.2005.02.001.
 28. Shakh-Azizova T.K. Repertoire. Scatter of Searches. Afterword to the Period, *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr. Posle stoletiya. Repertuar i publika: sbornik statei i materialov* [Moscow Art Theater. After a Century. The Repertoire and Audience: collected articles and materials]. Moscow, GII Publ., 2011, pp. 287–299 (in Russ.).

НОВИНКА



Долгодрова Т.А. Каталог переплетов Якоба Краузе и мастеров его круга. Ч. 3 = Catalogue of bindings by Jacob Krause and masters of his circle. P. 3 / Т.А. Долгодрова ; Российская гос. б-ка, НИО редких книг (Музей книги). Москва : Пашков дом, 2021. 454 с. : ил. (Коллекции Российской государственной библиотеки).

В отделе редких книг РГБ, кроме единого монолитного собрания переплетов самого прославленного немецкого переплетчика XVI в. Якоба Краузе (1526/27—1585) и переплетов, сделанных в его стиле учениками и последователями, хранится еще более 400 переплетов этого мастера и последователей, распыленных в фонде книг XVI века. В ч. 1 Каталога был описан 381 переплет, в ч. 2 — 255 переплетов, в данной ч. 3 приводятся описания 197 переплетов. Все эти книги поступили в 1946 г. в Государственную библиотеку СССР им. В.И. Ленина (ныне РГБ) в составе перемещенных культурных ценностей из Германии.

Третья часть Каталога посвящена описанию переплетов работы Якоба Краузе, его ученика Каспара Мойзера (1550—1593) и мастеров его круга и является продолжением серии книг «Коллекции Российской государственной библиотеки». В иллюстрированный Каталог вошли атрибуция переплетов, библиографические описания изданий, снабженные переводом на русский язык имен авторов, издателей и названий книг.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

Е.А. КАРЦЕВА

ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ И ЧАСТНОЙ ПОДДЕРЖКИ ОБЩЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА (ПАБЛИК-АРТА) НА ПРИМЕРЕ США

Екатерина Александровна Карцева,

Российский государственный гуманитарный университет,
кафедра кино и современного искусства,
доцент

Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

кандидат культурологии

ORCID 0000-0002-3517-5551; SPIN 7970-8713

E-mail: katyakartseva@gmail.com

Реферат. В статье рассматривается опыт прямой и косвенной государственной поддержки публичного искусства (от англ. Public-art — общественное искусство) в Соединенных Штатах Америки. Отечественная модель финансирования культуры отличается от англо-американской, но, несмотря на совершенно иные исторические предпосылки и традиции, современная Россия стремится быть интегрированной в креативную экономику, где разница в подходах к культурной политике нивелируется включенностью в глобальные процессы. 2021 год был объявлен ООН Международным годом креативной экономики в целях устойчивого развития. Среди актуальных задач Правительства Российской Федерации стоит развитие в стране креативных индустрий. Одним из эффективных методов создания творческой экосистемы города является публичное искусство. Системообразующими для существовавшей в СССР альтернативной концепции по декорированию публичных пространств были цели массовой агитации и пропаганды, но, несмотря на сложившуюся уникальную систему подготовки художественных кадров и достижения советских искусствоведов и художников, данный подход нуждается в переосмыслении

в условиях актуальной культурной среды. Визуальная культура городских пространств сегодня получает дополнительные стимулы в связи с потребностями устойчивого развития городов. При этом поиск оптимальных подходов к диалогу между властью, арт-сообществом и горожанами в этих вопросах в последние годы находится на стадии самоопределения.

Цель статьи — исследование особенностей поддержки общественного искусства в США. Статья включает обзор ключевых американских научных публикаций по теме и официальных материалов Национального фонда поддержки искусств, программы «Искусство в архитектуре» Управления общих служб Администрации США, правительств городских департаментов культуры Нью-Йорка, Чикаго, Сан-Хосе, данные Некоммерческих организаций (НКО) и профессиональных ассоциаций.

Сформулированные в выводах статьи управленческие решения, методы и инструменты по развитию общественного искусства, основывающиеся на американском опыте, могут рассматриваться в качестве рекомендаций при разработке публичного искусства в нашей стране.

Ключевые слова: культурная политика, финансирование культуры, искусствоведение, общественное пространство, общественное искусство, публичное искусство, креативные индустрии, устойчивое развитие, городская среда.

Для цитирования: Карцева Е.А. Зарубежный опыт государственной и частной поддержки общественного искусства (публичного искусства) на примере США // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 46—55. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-46-55.

Термин «паблик-арт» является заимствованным из английского языка и дословно означает «общественное искусство», то есть демонстрируемое вне специализированных выставочных пространств на улицах, площадях городов, в парках или внутри общественных зданий, таких как больницы, университеты, библиотеки и прочие общественные пространства.

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Согласно определению, данному на Конференции ООН по жилью и устойчивому городскому развитию (Хабитат III), «общественное пространство включает в себя все места, являющиеся общественной собственностью или места общественного пользования, открытые и доступные к пользованию для всех на бесплатной основе и не предполагающие извлечение прибыли» [1].

Критериями паблик-арта как актуальной художественной практики являются:

- ◆ коммуникация с городским пространством (сайт-специфичность);
- ◆ ориентация на неподготовленного зрителя;
- ◆ формирование сообществ (партиципаторность);
- ◆ протяженность во времени (процессуальность);
- ◆ нацеленность на изменение аутентичности места;
- ◆ социальная ангажированность [2].

В отличие от партизанских городских практик, интервенций и стрит-арта, паблик-арт обычно имеет легальные основания, и даже если это незаметно, подразумевает согласование с властями или собственниками общественных объектов. Государства во все времена уделяли внимание развитию общественного искусства, выражающего ценности и идентичность нации, несущего неоспоримый вклад в общественное благо, адресованное широкому кругу людей. Комфортная городская среда, реконструкция и благоустройство, символический капитал городской территории остаются важными темами современных дискуссий. «Культура способна сделать наши города более процветающими, безопасными и устойчиво развивающимися», — говорится во Всемирном докладе ЮНЕСКО «Новая программа развития городов», который был представлен на Конференции ООН по жилью и устойчивому городскому развитию в Кито (Эквадор) 18 октября 2016 года [3].

Системная поддержка креативных индустрий с 2020 г. заявлена важной частью стратегии развития Москвы. А.А. Фурсин, руководитель департа-

мента предпринимательства и инновационного развития г. Москвы, отметил, что «этот сегмент рынка обладает огромным потенциалом роста и увеличения своего вклада в экономику и туристическую привлекательность столицы» [4].

Специфика общественных пространств заключается в том, что они находятся в зоне пересечений интересов различных социальных групп — не только властей и городских менеджеров, но и жителей города разных возрастов, а также креативного сообщества — художников и экспертов. В связи с этим актуальным остается вопрос, какую функцию выполняет общественное искусство для различных социальных групп. Для властей — это агитация, декорирование; для жителей города — рекреация и отдых; для представителей современного искусства — постановка социальных вопросов, непосредственная взаимосвязь с вызовами сегодняшнего дня. Должен ли паблик-арт ориентироваться на профессиональное сообщество или работу с социальным индивидуумом? Какие меры государственной поддержки паблик-арта являются оптимальными в современных условиях? Возможен ли консенсус между различными социальными группами в борьбе за городское пространство? В поиске ответов на эти вопросы целесообразно систематизировать опыт других стран, в первую очередь США, где паблик-арт стал привычным спутником городов, а в нашей стране по-прежнему остается пространством для дискуссий.

ИСТОРИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ ПАБЛИК-АРТА В США

Мивон Квон в статье «Паблик-арт как публичность» выделяет три типа паблик-арта в США:

- ◆ искусство в общественных местах (art in public places);
- ◆ произведения искусства как общественные места (art as public spaces);
- ◆ искусство в общественных интересах (art in the public interest или «новый жанр public art») [5].

Программы искусства в общественных местах начинаются с Федерального художественного проекта (Federal Art Project, 1935–1943) по финансированию искусства в общественных пространствах, запущенного в рамках Нового курса Президента США Ф.Д. Рузвельта в 1935 году. В ведении отдела закупок Министерства финансов США создается казначейская Секция живописи и скульптуры (позже известная как Секция изящных искусств). Функция Секции заключалась в отборе высококачественных образцов для украшения общественных зданий монументальным искусством, преимущественно фресками [6].

Предшествующий опыт заказа росписей мексиканскими муралистами оказался не вполне удачным ввиду конфликта идеологических подходов. Наиболее ярким прецедентом стало закрашивание фрески Диего Риверы с очевидным промарксистским сюжетом в здании недавно построенного Рокфеллер-центра. Художниками и властями Латинской Америки монументальное искусство понималось как средство классовой борьбы, целью же Федерального художественного проекта стало развитие национального самосознания и гордости за американскую культуру в ситуации экономической неустойчивости, а также повышение занятости художественных работников.

Этот подход не утратил актуальности и для ряда современных федеральных программ, таких как «Искусство в архитектуре», речь о которой пойдет далее. Федеральный художественный проект управлял общественными центрами искусства по всей стране, где художники работали и обучали других. Всего в программе было задействовано около 10 тыс. творческих деятелей [7]. Ключевыми объектами для реализации проекта были выбраны почтовые отделения, так как их посещало подавляющее большинство граждан США. С 1935 по 1943 г. было заказано 2,5 тыс. фресок, 18 тыс. скульптур, 108 тыс. станковых картин [7]. Секция обеспечивала художникам единовременную выплату за их работу. Отбор художников производился на основании конкурсов, которые были открытыми для соискателей, чьи заявки рассматривались анонимно. Предпочтение отдавалось проектам, отражающим местные интересы и события, но острые социальные и критические сюжеты оставались без внимания. Художественные программы Нового курса выполнили свои функции и были закрыты в 1943 году.

Для финансирования общественного искусства в США распространена практика, получившая название «Процент на искусство» — обременяющий процент (обычно 0,5–2% в год) от финансируемых государством проектов капитального ремонта для ввода в эксплуатацию общественных произведений искусства, расположенных внутри, на фасаде или рядом со зданием. Цель программы — привлечь художников к процессу проектирования и обогатить гражданские и общественные здания города [8]. В 1959 г. первое подобное муниципальное постановление приняла Филадельфия, в 1964 — Балтимор, в 1967 — Сан-Франциско и Гавайи, в 1973 — Сиэтл, в 1982 — Нью-Йорк. В настоящее время более половины штатов поддерживают программу «Процент на искусство», которая дает городским агентствам возможность приобретать или заказывать произведения искусства для местных зданий, обеспечивая поток финансирования для общественных арт-проектов независимо от того, что происходит с городскими бюджетами или финансированием искусства. Такой подход гарантирует, что

паблик-арт будет планироваться каждый раз при строительстве муниципальных объектов.

В конце 1960-х гг. в США запустили две масштабные федеральные программы финансирования паблик-арта:

1963 г. — федеральная программа «Искусство в архитектуре» (Art-in-Architecture, A-i-A) от Управления общих служб Администрации США (The General Services Administration, GSA), учрежденного в 1949 г. для помощи в управлении и поддержке основных функций федерального правительства. Целью данной программы является распределение заказов американским художникам на создание произведений искусства для федеральных зданий;

1967 г. — федеральная программа «Искусство в общественных местах» (Art in Public Places, APP) от Национального фонда поддержки искусств (National Endowment for the Arts), учрежденного в 1965 году. Ее цель — «предоставить обществу доступ к величайшим достижениям в искусстве нашего времени за пределами музейных стен» [9, р. 10].

Для финансирования программы «Искусство в общественных пространствах» из федерального бюджета выделялись индивидуальные гранты художникам и организациям. Пилотным проектом в 1969 г. стала установка абстрактной скульптуры Александра Колдера «Большая скорость» в городе Гранд-Рапидс (штат Мичиган). В 1967 г. здесь велось строительство нового здания в периферийном районе, и, чтобы украсить площадь, власти обратились в Федеральное агентство «Национальный фонд искусств». Всего в рамках программы «Искусство в общественных пространствах» с 1967 по 1995 г. на улицах и площадях в различных городах США было возведено более 700 скульптур и арт-объектов [10].

Отбор художников на ранних этапах обеих программ был схожим — решение возлагалось на специальный комитет, включавший сотрудников музеев и художественных критиков, которые предлагали кандидатуры известных художников, таких как Александр Колдер, Клас Ольденбург, Ричард Серра и др. В рамках этого подхода «искусство» преобладало над «общественным». Кураторские комитеты отдавали предпочтение передовым художественным течениям своего времени (абстракции, поп-арту, минимализму), зачастую предварительно даже не посещая общественные пространства, где планировалось установить объекты. Признание художника профессиональным сообществом воспринималось единственным критерием, а установка его скульптуры — «подарком» от правительства городу и горожанам.

Такой подход американские исследователи обозначили как патерналистский (например, Рэймонд Уильямс в статье 1961 г. «Коммуникации и сооб-

щество»), когда «правлящая группа заявляет в качестве своих приоритетов оказание помощи управляемым, их просвещение и улучшение условий жизни, рассматривая большинство субъектов как детей, не знающих, что для них лучше» [цит. по: 5]. В результате некоторые проекты спровоцировали конфликты с местными сообществами. Осмыслению неудачных моментов в программах тех лет посвящены работы Мивона Квона [5], Хариет Ф. Сени и Сэллы Вебстер [11], Тома Финкельперла [12], Рогальда Ли Флеминга [13] и др. Неудачным проектом является, например, ультрасовременная стальная скульптура Исаака Уиткина, установленная в 1976 г. в городе Спрингфилд (штат Массачусетс) в специально построенном парке, который так и не обрел популярности. Несмотря на то что некоторые грантовые деньги от Фонда поддержки искусств все еще доступны для местных художественных организаций, жители Спрингфилда больше не проявляли интереса к общественным арт-проектам, а скульптура Уиткина пришла в упадок.

Абстрактная металлическая скульптура «Морской цветок» Джеймса Суриса в городе Нью-Бедфорд (штат Массачусетс), установленная в 1978 г., содержит острые металлические элементы и также не понравилась большей части жителей. Чтобы избежать случайного травмирования о выступающие металлические края «Морского цветка», вокруг работы было установлено ограждение, но, несмотря на многочисленные просьбы убрать скульптуру, она стоит там по сей день.

По мнению американского исследователя паблик-арта Рональда Ли Флеминга, скульптура А. Колдера в городе Гранд-Рапидс хоть и стала частью городского брендинга (ее можно увидеть на почтовых марках и даже на бортах мусорных грузовиков), но не выполнила свою цель — социализировать площадь.

Самым известным примером противостояния общественности и государственных проектов стала скульптура «Наклонная арка» («Опрокинутая дуга») Ричарда Серры, установленная в комплексе Федерал Плаза в Нью-Йорке в 1981 г. по программе «Искусство в архитектуре». Художник создал сайт-специфичный объект в виде многометровой стены, которая преграждала путь прохожим, тем самым критикуя идею площади как целостного общественного пространства. Но поскольку скульптура была установлена на деньги американских налогоплательщиков, более 7 тыс. человек подписали петицию, призывающую ее демонтировать, что и произошло в 1985 г. по решению суда.

Общественная реакция продемонстрировала следующее:

- ♦ профессиональный авторитет художника — не основной определяющий фактор успеха, когда речь идет о паблик-арте;

- ♦ искусство в общественной среде отличается от институционального и в большей степени должно учитывать запросы публики, быть направленным на взаимодействие и коллаборацию с сообществами, нежели ориентироваться на индивидуальный вкус и видение художника;

- ♦ если в музее зритель более лоялен к выбору профессиональных кураторов, доверяет им, то в общественно доступных местах житель открыто заявляет о своем праве на город.

Для того чтобы паблик-арт был успешным, чиновники от искусства, кураторы и художники должны понимать, что действуют не в вакууме, они апеллируют к неподготовленному зрителю. А представителям власти необходимо осознавать, что «искусство в общественных местах должно организовываться в соответствии с принципом подотчетности налогоплательщикам, которые его финансируют» [13, р. 9].

Подводя итоги неудачных проектов федеральных программ того времени, можно сделать выводы, что ошибочным является:

- ♦ привлечение известного в стране, но не связанного с городом художника;

- ♦ игнорирование специфики места;

- ♦ невнимательность к предпочтениям местных жителей, восприятие их как пассивных благополучателей;

- ♦ отсутствие образовательных программ, которые помогли бы жителям понять контекст;

- ♦ перенос «галерейных» форм искусства в общественные пространства.

СОВРЕМЕННЫЕ МОДЕЛИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОДДЕРЖКИ ПАБЛИК-АРТА В США

Спустя несколько десятилетий экс-директор агентства NEA Visual Arts Брайан О'Догерти отметил необходимость более глубокого взаимодействия с местными сообществами: «Без диалога, посредством которого общество проясняет свои потребности, самообучается и определяет целесообразность арт-объекта, работа останется запечатанной в невидимом музее» [10].

Сегодня государственные программы ориентируются не столько на объект, который планируется установить, сколько на специфику места, достижение большего соответствия между искусством, архитектурой и ландшафтом за счет сотрудничества художника с представителями сообщества городских менеджеров. Паблик-арт по своей природе поощряет диалог с публикой. Он становится наиболее полным, когда сообщество участвует в разработке и соз-

дании проекта с самого начала. Согласно паспорту программы «Искусство в архитектуре» (редакция от 3 июля 2020 г.), «проекты “Искусство в архитектуре” — это не индивидуальные усилия. Они требуют приверженности и тесного сотрудничества между художниками, архитекторами, производителями, строительными подрядчиками, федеральными клиентами, сообществом частного сектора, а также региональными и национальными проектными группами Управления общих служб Администрации США» [9, р. 2].

Отборочная комиссия программы состоит из семи человек. Помимо представителей программы и федеральных заказчиков в нее входят:

- ◆ специалист по искусству/истории Америки из Национального реестра специалистов;
- ◆ представитель местного арт-сообщества: куратор, директор музея, педагог по искусству, историк искусства, искусствовед и художник, имеющие профильное образование (например, магистр или более высокая степень по истории изобразительного искусства или других смежных искусств), являющиеся членами творческих ассоциаций или обладающие авторитетом в сфере искусств на местном уровне). Владельцы или сотрудники художественных галерей, арт-консультанты или арт-дилеры не рассматриваются ввиду конфликта интересов;
- ◆ главный архитектор объекта;
- ◆ представитель местного сообщества как авторитетное лицо в культурных, политических и социальных вопросах. Например, представитель мэра или городского совета, локальных общественных организаций [9, р. 4–5].

Все члены комиссии подписывают уведомление о конфликте интересов, в котором говорится, что они или члены их семьи не имеют финансового или иного интереса к любому из художников, рассматриваемых для участия в проекте.

Кандидаты отбираются из Национального реестра художников Управления общих служб Администрации США, являющегося открытым для всех американских авторов (граждан или постоянных жителей США), которые могут представить цифровые изображения своих работ к рассмотрению комиссиями федеральной программы.

После установки скульптуры отдел по связям с общественностью должен обеспечить представление объекта обществу через информационно-образовательные мероприятия, выступления, семинары, публикации в СМИ, издание брошюр [9, р. 14].

Кроме федерального государственного финансирования, поддержка паблик-арта в США также происходит на уровне штата и города. В Нью-Йорке программа, управляемая департаментом культуры города, началась в 1983 г. с разработки процедуры определения приемлемых проектов и справедливого

процесса отбора художников. С момента создания программы завершено около 300 проектов, а сумма комиссионных за художественные работы превысила 41 млн долл. США [8].

В Чикаго (штат Иллинойс), который считается одной из столиц американского паблик-арта, как и во многих других штатах, пострадавших от пожаров в конце XIX в., были приняты правила предотвращения подобных бедствий, регламентирующие строительные материалы и в итоге определяющие внешний вид города. Ряд этих правил способствует развитию общественного искусства:

- ◆ запрет строительства на первой линии от озера Мичиган;
- ◆ регламентирование территории перед высотными зданиями, которая должна быть открытой, для того чтобы обеспечить проникновение естественного света на фасады зданий и пространства перед ними [14].

В результате в городе имеется большое количество открытых зон, которые стали площадками для скульптур или арт-объектов. На местном уровне действует Chicago Public Art Program, которая является частью Департамента по делам культуры (DCASE). На сайте правительства города размещены каталоги и списки местных художников, имеющих и планирующих арт-объектов, отчеты и документация. В настоящее время в коллекцию Чикаго входит свыше 500 произведений публичного искусства, расположенных в более чем 150 локациях (внутри государственных или общественных зданий или на улицах города).

В центре Кремниевой долины в городе Сан-Хосе (штат Калифорния), являющемся международным лидером в области технологических инноваций, искусство понимается как дополнительный инструмент экономического роста. Продвижение паблик-арта прописано в Генеральном плане развития города Сан-Хосе до 2040 года [15]. В центре города реализуется программа The SoFA District (for South First Arts), определяющая центральную часть города как «яркое место культурных возможностей для связи технологического сообщества города с культурным ландшафтом». Управление культуры города (OCA) реализует инициативу Silicon Valley Inside/Out (SV I/O), способствующую развитию партнерства между художниками и технологическими компаниями, стимулируя инновации таким образом, чтобы исследовать новые способы познания и совместного использования города. Художники вносят свой вклад в технологические инновации, чтобы изучить, как может функционировать интерактивный город. Программа реализуется на грант Национального фонда поддержки искусства [16].

В Хайдабурге на юго-востоке Аляски на грант Национального фонда поддержки искусства к оформ-

лению нового городского культурного центра были привлечены локальные мастера резьбы по дереву, хранители местных ремесел. Важным компонентом программы стала передача навыков традиционной резьбы по дереву представителям молодого поколения, которые работают в качестве подмастерий. Местные жители получили возможность взаимодействия с локальным художественным наследием, стали чаще обсуждать и понимать свое происхождение, культурную самобытность [17].

Кроме федеральных программ штата и городских программ, в США финансирование паблик-арта осуществляется за счет:

- ◆ государственно-частного партнерства;
- ◆ процентных и беспроцентных программ кредитования арт-проектов;
- ◆ привлечения застройщиков;
- ◆ поиска альтернативных источников финансирования.

В Чикаго к развитию паблик-арт активно привлекаются застройщики. При строительстве в смету помимо самого объекта должны быть внесены расходы на парковку, зеленые насаждения, благоустройство, где обязательной статьёй является возведение скульптур и арт-объектов внутри или на придомовой территории. Обычно для этого используется площадь перед зданием, которую застройщик должен освободить согласно Строительному кодексу.

В рамках программ государственно-частного партнерства осуществляется привлечение художников для проектирования садов и парков, других зеленых насаждений; мест отдыха в парках; проведения выставок в пустующих витринах (для улучшения атмосферы района); временного размещения произведений искусства из местных музеев в общедоступных местах, включая федеральные, муниципальные и государственные здания.

Альтернативными источниками финансирования паблик-арта в США также могут быть:

- ◆ целевое назначение налогов от мероприятий и событий (например, налоги с гостиничного сектора во время большого фестиваля могут пойти на арт-события, которые проходят до или сразу после фестиваля);
- ◆ целевое использование платы за парковку, когда часть средств идет на финансирование и поддержку городского паблик-арта.

Комбинирование форм прямой и косвенной государственной поддержки позволяет перенести часть расходов по оформлению общественных пространств на плечи бизнеса, который получает финансовые и налоговые преференции. Жители города обретают комфортную, творческую среду для жизни и работы, а сам город становится привлекательным для туризма и иммиграции. Получение заказов художниками способствует их профессиональному развитию и защищенности.

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ И АССОЦИАЦИЙ В РАЗВИТИИ ПАБЛИК-АРТА «НОВОГО ЖАНРА»

Понимание общественного искусства с конца 1980-х гг. выходит далеко за пределы одинокого памятника на открытой площади. Американские исследователи говорят о появлении паблик-арта «нового жанра» — это временные городские программы, сфокусированные скорее на социальных проблемах, чем на застройке. Термин предложен американской художницей и педагогом Сюзанной Лейси в книге «Картирование местности: новое жанровое публичное искусство» в 1991 г. для определения такого типа американского общественного искусства, которое не являлось скульптурой, расположенной в парке или на площади [18].

Паблик-арт «нового жанра» начинает больше взаимодействовать с окружающим социальным контекстом, задумываться о существовании той аудитории, которая с этим искусством сталкивается. Например, скульптурные портреты Джона Ахерна на стенах многоквартирных домов в Южном Бронксе. В 1981—1985 гг. художник создает первые четыре скульптурные фрески — «Мы семья», «Жизнь на Доусон-стрит», «Двойной нидерландский язык» и «Обратно в школу», героями которых стали его соседи. В 1989 г. по заказу 44-го полицейского участка в Бронксе Джон Ахерн изготовил бронзовые скульптуры «Раймонд и его питбуль», «Далиша и роликовые коньки», «Кори, его бумбокс и баскетбол». Работы вызвали неодобрение темнокожих чиновников и местных жителей из-за неадекватного представления их сообщества и были демонтированы. Тем не менее именно творчество Джона Ахерна исследователи паблик-арта называют одной из первых заметных попыток противостоять общественному искусству, ориентированному на поддержку идеологии, власти и доминирующих социальных групп.

С 1990-х гг. паблик-арт как артистическая практика эволюционирует в сторону большего взаимодействия со зрителем, сильной социальной направленности, стремления к общественным или политическим изменениям, сфокусированным на создание единой публичной сферы, событийности и влияние на социальную динамику города.

Примером такого подхода может служить проект, запущенный в 1987 г. СПИД-активистом Кливом Джонсом, — «Квилт», представляющий собой лоскутные одеяла, каждый кусочек которых посвящен памяти человека, умершего от СПИДа. С со-

гласия мэра Сан-Франциско первые пять секций «Квилта», состоявшие из сорока полотен, были вывешены с балкона здания муниципалитета во время проведения гей-прайда в Сан-Франциско. Увеличивающийся с каждым годом «Квилт» множество раз выставлялся в различных городах США и других стран мира.

Таким образом, в контексте паблик-арта «нового жанра», художники сегодня могут спроектировать всю площадь, создать мероприятие, для того чтобы изменить социальную динамику городской среды или помочь восстановить район.

Инфраструктура поддержки паблик-арта включает не только государственные программы, но и активное развитие неправительственных, некоммерческих профессиональных ассоциаций, диалогизирующих общественное искусство между профессиональным сообществом, городскими жителями и культурными менеджерами. Например, Public Art Network от Ассоциации «Американцы за искусство» (Americans for the Arts) — профессиональная сеть, посвященная продвижению программ и проектов в области общественного искусства и предоставляющая инструменты и ресурсы, необходимые для развития паблик-арта в сообществах по всей стране [19]. В Чикаго еще в 1971 г. было создано некоммерческое объединение Chicago Mural Group, позже переименованное в Chicago Public Art Group (CPAG), миссией которого является взаимодействие районов и местных сообществ с художниками. Деятельность CPAG включает преобразование промышленных районов в художественные и креативные кластеры, восстановление произведений после вандализма, просветительские и социальные проекты [20].

Финансирование CPAG осуществляется из нескольких источников: взносов, грантов, меценатства.

Художники могут взаимодействовать с организацией на разных условиях:

- ♦ при вступлении в общество художник может рассчитывать на помощь в подаче заявок на грант, консультацию юристов, а также техническую поддержку при изготовлении арт-объектов;
- ♦ возможно сотрудничество только в рамках отдельных проектов.

Основная часть программ CPAG реализуется в южном Чикаго, где население бедней, много социальных проблем и выше уровень преступности. Большая часть проектов создается при непосредственном участии студентов и школьников. Это помогает привлечь молодежь к креативной деятельности, дает альтернативу асоциальному поведению и дополнительные возможности для будущего. К тому же, как показал опыт, вовлечение жителей на правах соавторов существенно снижает риск вандализма, так как люди чувствуют большую ответственность за сохранность арт-объекта.

Работа над арт-объектами CPAG состоит из шести блоков.

1. Концепция — участники и заинтересованные лица встречаются, чтобы обменяться своим видением, целями, задачами, возможностями по развитию проекта.

2. Финансирование — обсуждаются всевозможные этапы фандрайзинга, если необходимо, подаются заявки на гранты, кредитные программы и ищутся спонсоры и меценаты.

3. Дизайн — включает все этапы от мозгового штурма до эскизов и планов. Могут быть привлечены и внешние эксперты (при необходимости технически сложных решений или особенных запросов), но в основном решается силами сообщества и участников проекта.

4. Изготовление — обычно осуществляется под надзором ведущего художника (lead artist). В исключительных случаях могут быть привлечены промышленные изготовители.

5. Монтаж — под руководством ведущего художника работа (мозаика, живопись, скульптура) создается руками группы художников, студентов и других участников.

6. Открытие — подразумевает не только обычные вернисажи, но и множество сопутствующих программ: дискуссий (public-talks), лекций, образовательных и развлекательных мероприятий [20].

Однако избежать конфликтов полностью не всегда удается. В 2018 г. фреска, созданная в 1992 г. в районе Logan Square, оказалась по ошибке закрашена Департаментом благоустройства, сотрудники которого были не осведомлены о ее художественном значении. На уровне правительства города велось обсуждение возможных вариантов действий — восстановление прежней работы или создание новой. В результате в 2021 г. был объявлен конкурс, для того чтобы стена вновь стала объектом искусства.

ВЫВОДЫ

Несмотря на различия континентальной и англосаксонской модели поддержки сферы культуры, общемировая тенденция заключается в комбинировании прямых и косвенных форм, снижении нагрузки на государственную казну, с одной стороны, и возрастающей роли государства в помощи художественным деятелям в кризисных ситуациях — с другой.

Пример поддержки общественного искусства на федеральном и муниципальном уровнях в США говорит о необходимости комплекса мер:

- ♦ государственная программа поддержки искусства, особенно на местном уровне;

◆ наличие разумной законодательной базы и исполнение законов, которые делают невозможным злоупотребления в области строительства (например, застройка парковых зон, прибрежной линии или несоблюдение требований о свободных площадках перед зданиями);

◆ проведение политики открытости — программы и конкурсы должны представляться заблаговременно в открытом доступе, давая возможность широкому кругу художников всех уровней участвовать в конкурсе и получить шанс спроектировать и изготовить объект искусства;

◆ активность некоммерческих объединений и сообществ, художников по вовлечению жителей города, особенно студентов, школьников и молодежи, в художественные и креативные проекты.

Таким образом, на смену авторитарному и патерналистскому подходу приходят более демократические модели, для которых характерно понимание общественных пространств как места для дискуссий и социального взаимодействия. Большую роль играет включение общества в принятие решений по созданию паблик-арт-проектов, основанных на принципах сотрудничества. Важно учитывать не только замысел автора, но и мнение местных жителей как заказчиков или даже соисполнителей работы. Необходимо создавать условия для привлечения альтернативных источников финансирования, увеличения многообразия городских арт-проектов с целью создания живой и творческой атмосферы.

В нашей стране в последние годы общество больше вовлекается в дискуссии об установке новых памятников, например в случае с онлайн-голосованием по памятнику Дзержинскому или Невскому на Лубянской площади в Москве. Подлинное же включение общества в диалог на тему паблик-арта должно подразумевать возможность выбора самих кандидатур деятелей для памятника, художников-исполнителей, голосования за сами проекты или против них.

Таким образом, органам государственного управления следует уделять больше внимания созданию прямых и косвенных форм поддержки развития культурной инфраструктуры с учетом не только отечественного, но и международного опыта.

Список источников

1. Исследовательский доклад по общественным пространствам // Хабитат III: Конференция Организации Объединенных Наций по жилью и устойчивому городскому развитию. Кито. Октябрь 2016 г. URL: http://uploads.habitat3.org/hb3/11-Habitat-III-Issue-Paper-11_Public-Space_rus-AI_fn.pdf (дата обращения: 17.06.2021).
2. Карцева Е.А., Звягинцева М.Л. Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации // Артикульт. 2020. № 37 (1). С. 58–73.
3. Новая программа развития городов // The New Urban Agenda Habitat III. 74 с. URL: <http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf> (дата обращения: 17.06.2021).
4. Москва определила основные направления поддержки креативных индустрий // CNews : [интернет-издание в сфере высоких технологий в России и странах СНГ]. URL: https://www.cnews.ru/news/line/2021-01-08_moskva_opredelila_osnovnye (дата обращения: 17.06.2021).
5. Квон М. Паблик-арт как публичность // Художественный журнал. 2013. № 89. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80> (дата обращения: 17.06.2021).
6. Guide to the WPA Federal Art Project, 1935–1943 // University of New Hampshire. URL: <https://library.unh.edu/find/archives/collections/wpa-federal-art-project-images-1935-1943> (дата обращения: 25.01.2021).
7. Federal Art Project (FAP) (1935) // The Living New Deal. URL: <https://livingnewdeal.org/glossary/federal-art-project-fap-1935-1943/> (дата обращения: 25.06.2021).
8. The Department of Cultural Affairs Percent for Art // The City of New York Department of Cultural. URL: <https://www1.nyc.gov/site/dclapercentforart/index.page> (дата обращения: 25.06.2021).
9. GSA Arts In Architecture Policies and Procedures. URL: <https://www.gsa.gov/cdnstatic/FINAL%20FOR%20ISSUANCE%20081720%20-%20GSA%20ART%20IN%20ARCHITECTURE%20POLICIES%20AND%20PROCEDURES%20-%20Copy.pdf> (дата обращения: 25.06.2021).
10. NEW NEA Arts! Community Art: A Look at Public Art in America // National Endowment for the Arts. URL: <https://www.arts.gov/stories/blog/2018/new-nea-arts-community-art-look-public-art-america> (дата обращения: 25.06.2021).
11. Senie H.F., Webster S. Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy. Smithsonian books, 1998. 336 p.
12. Finkelpearl T. Dialogues in Public Art. MIT Press, 2001, 468 p.
13. Fleming R.L. Public art for the public. Public Interest. Washington : Spring, 2005. Iss. 159. 55 p.
14. Pre-2019 Chicago Building Code Organization. URL: https://www.chicago.gov/city/en/depts/bldgs/supp_info/code-organization.html (дата обращения: 14.12.2020).
15. The San Jose General Plan's Envision San Jose 2040 // Департамент культуры города Сан-Хосе : офиц. сайт. URL: <https://www.sanjoseca.gov/your-government/departments/planning-building-code-enforcement/planning-division/citywide-planning/envision-san-jos-2040-general-plan> (дата обращения: 14.12.2020).
16. San Jose, CA: Silicon Valley Inside/Out // National Endowment for the Arts. URL: <https://www.arts.gov/>

- impact/creative-placemaking/exploring-our-town/san-jose-ca-silicon-valley-insideout (дата обращения: 26.06.2021).
17. Community Art: A Look at Public Art in America // NEA ARTS Magazine. 2018, no. 2. URL: https://www.arts.gov/sites/default/files/nea_arts/NEA%20Arts%20No%202%202018.pdf (дата обращения: 26.06.2021).
18. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, 1995. 300 p. // Monoskop.org. URL: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (дата обращения: 15.06.2021).
19. Public Art Network. The Only Professional Network Dedicated to Advancing Public Art // Americans for the Arts. URL: <https://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network> (дата обращения: 26.06.2021).
20. Chicago Public Art Group : [not-for-profit organization]. URL: <http://www.chicagopublicartgroup.org/> (дата обращения: 14.06.2021).

Foreign Experience of State and Private Support for Public Art on the Example of the USA

Ekaterina A. Kartseva

Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
ORCID 0000-0002-3517-5551; SPIN 7970-8713
E-mail: katyakartseva@gmail.com

Abstract. *The article examines the experience of direct and indirect state support for public art in the United States of America. The Russian model of culture financing differs from the Anglo-American one, but, despite completely different historical background and traditions, modern Russia seeks to be integrated into the creative economy, where the difference in approaches to cultural policy is offset by involvement in global processes. The United Nations declared 2021 the International Year of the Creative Economy for Sustainable Development. The agenda of the Government of the Russian Federation include the development of creative industries in the country. Public art is an effective method of building a city's creative ecosystem.*

The goals of mass agitation and propaganda were the backbone for the alternative concept of decorating public spaces that existed in the USSR, but, despite the unique system of training artistic personnel and the achievements of Soviet art historians and artists, this approach needs to be rethought in the current cultural environment. The visual culture of urban spaces today receives additional incentives due to the needs of sustainable urban development. At the same time, the search for optimal approaches to the dialogue on this matter between the authorities, the art community, and citizens has been at the stage of self-determination in recent years.

The article aims to study the features of support for public art in the United States. The article includes an overview of key American scientific publications on the topic and official materials of the National Endowment for the Arts, the "Art in Architecture" program of the General Services Administration of the US, the governments of the city departments of culture of New York, Chicago,

San Jose, data from non-profit organizations and professional associations.

Formulated in the conclusions of the article, the management decisions, methods and tools for the public art development, based on the American experience, can be considered as recommendations for the development of public art projects in our country.

Key words: cultural policy, culture financing, art studies, public space, public art, creative industries, sustainable development, urban environment.

Citation: Kartseva E.A. Foreign Experience of State and Private Support for Public Art on the Example of the USA, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 46–55. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-46-55.

References

1. Issue Paper on Public Spaces, *Khabitat III: Konferentsiya Organizatsii Ob"edinennykh Natsii po zhil'yu i ustoiчивому gorodskomu razvitiyu*. Kito. Oktyabr' 2016 g. [Habitat III: The United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development. Quito. October 2016]. Available at: http://uploads.habitat3.org/hb3/11-Habitat-III-Issue-Paper-11_Public-Space_rus-AI_fin.pdf (accessed 17.06.2021) (in Russ.).
2. Kartseva E.A., Zvyagintseva M.L. Public Art: Terminological Approaches and Identification Criteria, *Artikul't* [Articult], 2020, no. 37 (1), pp. 58–73 (in Russ.).
3. New Urban Agenda, *The New Urban Agenda Habitat III*, 74 p. Available at: <http://habitat3.org/wp-content/uploads/NUA-Russian.pdf> (accessed 17.06.2021) (in Russ.).
4. Moscow Determined Main Directions for Creative Industries Support, *CNews*. Available at: https://www.cnews.ru/news/line/2021-01-08_moskva_opredelila_osnovnye (accessed 17.06.2021) (in Russ.).
5. Kwon M. Public Art as Publicity, *Khudozhestvennyi zhurnal* [Moscow Art Magazine], 2013, no. 89. Available at: <http://moscowartmagazine.com/issue/8/article/80> (accessed 17.06.2021) (in Russ.).
6. Guide to the WPA Federal Art Project, 1935–1943, *University of New Hampshire*. Available at: <https://library>.

- unh.edu/find/archives/collections/wpa-federal-art-project-images-1935-1943 (accessed 25.01.2021).
7. Federal Art Project (FAP) (1935), *The Living New Deal*. Available at: <https://livingnewdeal.org/glossary/federal-art-project-fap-1935-1943/> (accessed 25.06.2021).
8. The Department of Cultural Affairs Percent for Art, *The City of New York Department of Cultural*. Available at: <https://www1.nyc.gov/site/dclapercentforart/index.page> (accessed 25.06.2021).
9. GSA Arts in Architecture Policies and Procedures. Available at: <https://www.gsa.gov/cdnstatic/FINAL%20FOR%20ISSUANCE%20081720%20-%20GSA%20ART%20IN%20ARCHITECTURE%20POLICIES%20AND%20PROCEDURES%20-%20Copy.pdf> (accessed 25.06.2021).
10. NEW NEA Arts! Community Art: A Look at Public Art in America, *National Endowment for the Arts*. Available at: <https://www.arts.gov/stories/blog/2018/new-nea-arts-community-art-look-public-art-america> (accessed 25.06.2021).
11. Senie H.F., Webster S. *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Smithsonian Books Publ., 1998, 336 p.
12. Finkelpearl T. *Dialogues in Public Art*, MIT Press Publ., 2001, 468 p.
13. Fleming R.L. *Public Art for the Public. Public Interest*. Washington, Spring Publ., 2005, issue 159, 55 p.
14. *Pre-2019 Chicago Building Code Organization*. Available at: https://www.chicago.gov/city/en/depts/bldgs/supp_info/code-organization.html (accessed 14.12.2020).
15. The San Jose General Plan's Envision San Jose 2040, *Departament kul'tury goroda San-Khose: ofits. sait* [Department of Culture of the City of San Jose: official website]. Available at: <https://www.sanjoseca.gov/your-government/departments/planning-building-code-enforcement/planning-division/citywide-planning/envision-san-jos-2040-general-plan> (accessed 14.12.2020).
16. San Jose, CA: Silicon Valley Inside/Out, *National Endowment for the Arts*. Available at: <https://www.arts.gov/impact/creative-placemaking/exploring-our-town/san-jose-ca-silicon-valley-insideout> (accessed 26.06.2021).
17. Community Art: A Look at Public Art in America, *NEA ARTS Magazine*, 2018, no. 2. Available at: https://www.arts.gov/sites/default/files/nea_arts/NEA%20Arts%20No%202%202018.pdf (accessed 26.06.2021).
18. Lacy S. Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Bay Press Publ., 1995, 300 p., *Monoskop.org*. Available at: https://monoskop.org/images/7/7c/Lacy_Suzanne_ed_Mapping_the_Terrain_New_Genre_Public_Art_1995.pdf (accessed 15.06.2021).
19. Public Art Network. The Only Professional Network Dedicated to Advancing Public Art, *Americans for the Arts*. Available at: <https://www.americansforthearts.org/by-program/networks-and-councils/public-art-network> (accessed 26.06.2021).
20. *Chicago Public Art Group*. Available at: <http://www.chicagopublicartgroup.org/> (accessed 14.06.2021).

НОВИНКА



Сошнин А.А., Саломатина О.А., Максимова М.Л. Итоги Всероссийского мониторинга состояния библиотечных фондов Российской Федерации 2020 года : аналитический отчет / Российская гос. б-ка. Москва : Пашков дом, 2021. 176, [5] с. : ил.

Аналитический отчет подготовлен по результатам первого исследования Всероссийского мониторинга состояния библиотечных фондов Российской Федерации. В исследовании, проведенном в 2020 г., приняли участие библиотеки федерального уровня и центральные библиотеки всех субъектов РФ. В процессе мониторинга осуществлен сбор и аналитическая обработка данных о состоянии документных фондов библиотек РФ по четырем ключевым блокам: описание структуры библиотечных фондов с точки зрения особенностей консервационной деятельности; оценка условий хранения документов; оценка степени оснащенности библиотек необходимым консервационным оборудованием и квалифицированными кадрами.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 304.4
ББК 71.041
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-56-64

И.А. КУПЦОВА, В.А. САЗОНОВА

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ФЕНОМЕНА

Ирина Александровна Купцова,

Московский педагогический государственный университет,
кафедра культурологии,
профессор
Малая Пироговская ул., д. 1, стр. 1,
Москва, 119991, Россия

доктор культурологии, доцент
ORCID 0000-0002-3830-0776; SPIN 9266-3550
E-mail: ia.kupcova@mpgu.su

Вероника Александровна Сазонова,

Московский педагогический государственный университет,
кафедра культурологии,
аспирант
Малая Пироговская ул., д. 1, стр. 1,
Москва, 119991, Россия

ORCID 0000-0001-6503-7910; SPIN 1882-5340
E-mail: sazonomaveronika@yandex.ru

Реферат. В статье рассматриваются основные концептуальные подходы к определению феномена нематериального культурного наследия в современном гуманитарном знании, в международном институционально-правовом дискурсе ЮНЕСКО, в российском законодательстве и отечественной культурной политике. Несмотря на широкое использование в международной культурной практи-

ке термина *Intangible cultural heritage* в трактовке Конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия», национальные подходы к пониманию и теоретическому обоснованию данного концепта во всех трех указанных выше направлениях различаются на уровне фундаментальных основ.

Структурные изменения отечественной сферы культуры и переход к стратегиям устойчивого развития с использованием потенциала нематериального культурного наследия обусловили трансформацию практических аспектов его охраны и репрезентации. В связи с этим вопросы детерминации нематериальной компоненты культуры и совершенствования терминологической базы являются актуальным направлением исследований как с теоретической, так и с практической точки зрения. Анализируются основные этапы становления термина «нематериальное культурное наследие» в международной деятельности ЮНЕСКО, наиболее значимые направления этого дискурса, его осмысление в российской нормативно-правовой практике (в вопросах определения и типологизации наследия, взаимосвязи между его материальными, духовными, контекстуальными, пространственными и ландшафтными компонентами, аутентичностью и целостностью), а также влияние на культурную политику и практику охраны такого наследия. Помимо этого, выделяются содержательный и функцио-

нальный подходы к детерминации данного феномена в социально-гуманитарном знании, исследуются основания критериев аутентичности, а также предлагается авторское определение нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, культурное наследие, наследие, историческая память, историко-культурная память, ЮНЕСКО, культурология.

Для цитирования: Купцова И.А., Сазонова В.А. Нематериальное культурное наследие: концептуальные подходы к определению феномена // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 56–64. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-56-64.

Интерес к отдельным формам проявления и аспектам бытования нематериального культурного наследия появляется в научных исследованиях задолго до формирования концепта Intangible heritage. Начиная с середины XIX в. в работах антропологов, фольклористов, этнографов и историков уделяется внимание сущностному содержанию духовного компонента культуры — устному творчеству, мифологии, традициям, обычаям, обрядам и праздникам, музыкальному искусству, национальному танцу и т. д. В начале XX в. в фокусе внимания оказываются механизмы трансляции и передачи духовных ценностей, их роль в формировании ментальности, преемственности поколений и картины мира носителей, а также влияние на все сферы жизни общества. Закрепляется представление о нелинейности динамики культуры и существовании ее локальной уникальности. В контексте анализа массовой культуры уделяется внимание культурным основаниям используемых мифологем и идеологем, а также процессам вытеснения и замещения традиционных ценностей, образцов классической и элитарной культуры массовой популярной продукцией. В ряде научных областей были сформированы собственные подходы к пониманию сути и роли традиционных духовных ценностей в системе культуры, механизмов их передачи и воспроизводства, а также взаимовлиянию связанных с этим социальных, политических и экономических факторов. При этом даже в рамках одной научной дисциплины не было единства в подходах к определению нематериального культурного наследия. На практике вопросы сохранения материальных и нематериальных культурных объектов могли регулироваться на уровне государства (нормативно или в рекомендательной форме) и осуществляться в виде инициативы их носителей или владельцев.

Необходимость закрепления единообразного международного определения феномена культурного наследия возникла после окончания Второй мировой войны, когда на повестке дня оказались вопросы реституции культурных ценностей, восстановления утраченных объектов и сохранения культурного разнообразия, находившиеся под угрозой нарастающей урбанизации и влияния комплекса общественно-политических и социально-экономических причин.

Основания концептуальных подходов к определению нематериального культурного наследия имеют как минимум три различные составляющие: международная институционально-правовая (прежде всего реализуемая в деятельности ЮНЕСКО), государственная/национальная нормативно-правовая (определяемая конкретным государством), научно-исследовательская (развивающаяся как в рамках отдельных научных дисциплин, так и в меж- и трансдисциплинарном пространстве). Рассмотрим их более подробно.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНО- ПРАВОВАЯ ТРАКТОВКА НЕМАТЕРИАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

Вопросы сохранения отдельных элементов нематериального наследия человечества начинают появляться в дискурсе ЮНЕСКО и других международных организаций, действующих под эгидой ООН, в середине 1970-х гг. в ходе обсуждений проблемы сохранения культурного многообразия. Отсутствие в Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия (далее — Конвенция; Париж, 1972) какого-либо отражения категории нематериального культурного наследия, а также сложности, возникающие с включением в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО ландшафтов, сформировавшихся под воздействием культурно-исторической и антропогенной нагрузки, привели к появлению двух концептуальных подходов, которые на протяжении 1980—1990-х гг. развивались параллельно.

Первый из них основан на интерпретации категории культурных ландшафтов, которые отражают развитие конкретной местности под влиянием культурных, исторических, социальных, экономических и природных факторов. Развитие представлений о культурном наследии как взаимосвязи между уникальной материальной составляющей, природными факторами, аутентичной локальной культурной контекстуальностью и исключительной ценностью для местных сообществ, привело к необходимо-

сти внесения в Конвенцию понятия «достопримечательные места», которые характеризуются как «произведения человека или совместные творения человека и природы, а также зоны <...> представляющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, эстетики, этнологии или антропологии» [1, с. 36]. Помимо этого, был начат диалог о расширении критериев по включению объектов в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В 1992 г. данные вопросы рассматривались на 16-й сессии Комитета по Всемирному наследию ЮНЕСКО [2, с. 111]. Культурные ландшафты были признаны совместными творениями человека и природы (что отражено в ст. 1 Конвенции), иллюстрирующими эволюцию сообществ и поселений. В Руководстве по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия (2017) в качестве одного из видов таких объектов были закреплены ассоциативные ландшафты, которые имеют исключительно сильные связи с культурными, религиозными и художественными ценностями (например, места проведения сакральных обрядов) [3, с. 214]. Отдельно подчеркивается, что связь с традициями, жизненным укладом сообществ, событиями, идеями оценивается в дополнение к другим критериям отбора объектов в Список, включая аутентичность и целостность. При этом, согласно Декларации по итогам Нарской конференции 1994 г. (Япония), при оценке аутентичности используется в том числе нематериальная компонента объекта культурного наследия [4, с. 160] — техника изготовления, функциональное назначение, вложенные смыслы, соответствие духу, если речь идет о реконструкции, и т. д.

Второй подход связан с развитием международной практики сохранения устного наследия человечества. Активная работа в данном направлении началась в 1973 г. с обращения правительства Боливии о необходимости принятия мер по охране фольклора в контексте норм авторского права. Помимо совместной нормативной деятельности с Всемирной организацией интеллектуальной собственности, в ЮНЕСКО началась разработка мер по выявлению, сохранению, распространению и охране различных видов фольклора в качестве всеобщего наследия человечества. В 1989 г. была выпущена Рекомендация о сохранении фольклора, которая определяла его как «совокупность основанных на традициях культурного сообщества творений, выраженных группой или индивидуумами и признанных в качестве отражения чаяний сообщества, его культурной и социальной самобытности» [5]. В качестве способов трансляции такого наследия закреплялась устная передача, исполнительские искусства, имитация и другие аналогичные способы внутри семьи, этнических, национальных, религиозных, профессиональных и других групп носителей. К формам выра-

жения были причислены язык, мифология, обычаи, обряды, танцы, игры, музыка, литературное творчество, а также ремесла и архитектура.

В результате осмысления и оценки этого документа на нескольких профильных семинарах и конференциях под эгидой ЮНЕСКО в 1999 г. на совместной Международной конференции ЮНЕСКО и Смитсоновского института «Глобальная оценка Рекомендации 1989 г. о сохранении фольклора: укрепление возможностей на местах и международное сотрудничество» был сделан вывод о необходимости создания нового международного акта. Документ расширит проблематику до концепта нематериального культурного наследия, конкретизирует терминологию и сформирует определение, которое будет охватывать не только устные и артистические формы репрезентации, но и знания, ценности, процессы создания, трансляции и воспроизводства такого наследия его носителями [6].

Предпосылки к объединению рассмотренных ракурсов изучения сущности нематериального культурного наследия наметились на стыке тысячелетий с актуализацией ценностного подхода к его сохранению. Во Всемирном докладе по культуре 1998 г. проблема нематериального культурного наследия рассматривается в контексте сохранения ценностей, традиций, обычаев, языков и стиля жизни [7]. Во Всемирном докладе по культуре 2000+ переосмысливается сущностная составляющая концепции «Духовного культурного наследия». По мнению Л. Протт, она может включать традиционный язык и религию, ритуалы, все виды устного культурного наследия, музыку, танцы, рисунки, орнаменты, одежду, ремесла и навыки, кулинарию, охоту, земледелие, медицину и др. [4, с. 157].

Р. Мейсон и М. де ла Торре предлагают определять наследие как то, что имеет историческую, духовную, эстетическую, общинно-политическую, образовательную и экономическую ценность [4, с. 167]. Ю. Кавада относит к нематериальному культурному наследию смыслы, контексты, разговорные языки, искусство сказителей, театр и связанные с ними предметы, изготавливаемые мастерами, передающими эти умения из поколения в поколение [4, с. 168]. Н. Аикава говорит о том, что такое наследие «включает в себя наиболее фундаментальные аспекты существующей культуры и традиции» [4, с. 174], укрепляет культурную идентичность носителей и проявляется в форме языков, устных и изобразительных искусств, систем ценностей и традиционных знаний, а также в процессе создания материальной культуры. В этом докладе отмечается, что многомерные культурные ансамбли включают не только материальную составляющую, но и верования, ремесла, искусства [4, с. 155]. Рассматривать эту систему

следует комплексно во взаимосвязи материального, духовного и вещественного.

В предварительном исследовании ЮНЕСКО о целесообразности создания нового нормативно-правового акта об охране традиционной культуры и фольклора рекомендуется трактовать нематериальное культурное наследие как единую систему знаний, навыков, процессов, представлений, технологий создания предметов, а также необходимых для этого ресурсов, пространств, формирующих культурную самобытность, чувство преемственности у носителей и способствующих культурному разнообразию [6]. К его проявлениям авторы относят устное наследие, язык, исполнительские искусства, праздники, ритуально-обрядовые формы взаимодействия, космологические представления и знания, верования, обычаи и практики, относящиеся к природе.

Официальное международное определение нематериального культурного наследия как единой концепции зафиксировано в Конвенции об охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (Париж, 2003 г.). Согласно тексту документа, оно представляет собой «обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, — а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, — признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия» [8, с. 2], передается между поколениями носителей, формируя преемственность и самобытность, и воссоздается ими в зависимости от внешней среды бытования. При этом Конвенция признает наследием только те практики, которые соответствуют современному законодательству о правах человека, принципам устойчивого развития и взаимоуважения между народами и сообществами. По типологии такое наследие подразделяется на пять категорий:

1 — устные традиции и формы выражения, а также язык как самостоятельный элемент наследия и как носитель других его видов;

2 — исполнительские искусства;

3 — обычаи, обряды, празднества;

4 — знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной;

5 — знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами.

В контексте сказанного важно отметить прогрессивность российских законодательных актов, принятых в 1990-х — начале 2000-х гг., в вопросах определения наследия, взаимосвязи между его материальными, духовными, контекстуальными, пространственными и ландшафтными компонентами, а также аутентичностью и целостностью. Практически все аспекты дискурса ЮНЕСКО были интерпретированы и учтены в целом ряде нормативно-правовых документов.

НАЦИОНАЛЬНЫЕ НОРМАТИВНО-ПРАВОВЫЕ ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (ОПЫТ РОССИИ)

Концепт нематериального культурного наследия как единой системы вводится в «Основах законодательства Российской Федерации о культуре», утвержденных Верховным Советом Российской Федерации 09.10.1992 г. № 3612-1. Согласно приведенному там определению, культурное наследие народов Российской Федерации включает в себя «материальные и духовные ценности, созданные в прошлом, а также памятники и историко-культурные территории и объекты, значимые для сохранения и развития самобытности Российской Федерации и всех ее народов, их вклада в мировую цивилизацию» [9]. Важным аспектом этой трактовки является то, что нематериальное наследие рассматривается в совокупности с материальным как единое целое. Этот же подход применен при конкретизации понятия «культурные ценности»: согласно статье 3 рассматриваемого документа, к ним относятся «нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы поведения, языки, диалекты и говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, произведения культуры и искусства, результаты и методы научных исследований культурной деятельности, имеющие историко-культурную значимость здания, сооружения, предметы и технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории и объекты» [9].

К культурному достоянию народов Российской Федерации относится совокупность культурных ценностей, а также культурные институты, имеющие общенациональное значение. Акцентирование на наследии, созданном в прошлом, повышает важность его аутентичных элементов. Такой подход имеет большое значение для охраны материальных объектов, включая связанные с нематериальным наследием артефакты и культурные пространства. Но когда речь идет о постоянно воссоздающихся и передаваемых от поколения к поколению нематериальных ценностях, знаниях и навыках, которые могут перемещаться вместе с носителями, изменяться под влиянием контекста бытования, быть утраченными и восстановленными в отрыве от той социокультурной среды и обстоятельств, которые обусловили возникновение этого объекта наследия, то встает вопрос оценки соответствия

и критериев аутентичности. Трактовка, манера исполнения, практика применения, степень погружения, контекст «живого наследия» и вложенные в него смыслы могут варьироваться даже внутри однородной группы его коренных носителей, поэтому выявить некий эталонный аутентичный образец, который станет предметом охраны, исключительно сложно.

В Федеральном законе «О народных художественных промыслах» от 06.01.1999 г. № 7-ФЗ вводится важное для сохранения «живого наследия» понятие «места традиционного бытования». Как деятельность, «осуществляемая на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного и (или) механизированного труда мастеров» [10] и являющаяся частью системы нематериального культурного наследия, народный художественный промысел складывается и развивается на территории, где существует необходимая социально-бытовая инфраструктура, сырьевые ресурсы и контекстуальная обусловленность его возникновения и существования под влиянием культурных и природных факторов. Данная местность может не иметь уникального историко-культурного значения в национальном масштабе, но, став источником традиции, обычая или промысла, территорией применения тех или иных знаний, она также нуждается в защите для сохранения целостности объекта нематериального культурного наследия. Согласно данному закону, места традиционного бытования народных художественных промыслов устанавливаются на уровне субъектов Российской Федерации. В контексте нематериального наследия, с одной стороны, это позволяет не утратить региональную культурную самобытность, с другой — осложняет охрану тех объектов, чье традиционное место бытования было разделено границами современного административно-территориального деления. При этом во втором случае культурное пространство может фактически сохранять свою культурную целостность.

В Федеральном законе «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» от 25.06.2002 г. № 73-ФЗ к культурному наследию, помимо материальных объектов, относятся исторически связанные с ними территории и предметы, которые возникли в результате историко-культурного развития местности, представляют собой ценность для целого ряда научных дисциплин и являются «свидетельством эпох и цивилизаций, подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры» [11]. Например, пространство традиционного бытования промыслов, центры исторических поселений, места, связанные с формированием этнической и народной культуры, религиозными те-

чениями, народными обрядами, а также военной и политической историей. Такие памятники имеют уникальную ценность для многонационального народа России и являются неотъемлемой частью всемирного культурного наследия.

Несмотря на то что Россия не ратифицировала Конвенцию об охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО (Париж, 2003), в отечественной Концепции сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на период 2009–2015 гг. в качестве определения нематериального культурного наследия используется формулировка из Конвенции ЮНЕСКО, но отмечается тесная взаимосвязь с материальным и природным наследием, зависимость его воссоздания от окружающей носителей природной и социальной среды, исторических и культурных процессов. Носителями признаются сообщества, группы и отдельные лица, которые вносят значимый вклад в создание, сохранение и воссоздание нематериального культурного наследия народов Российской Федерации, обогащают культурное разнообразие и способствуют творческому развитию социума. К областям проявления нематериального наследия народов Российской Федерации концепция относит те же категории, что и Конвенция ЮНЕСКО, но отдельно оговаривается их историческая и культурная значимость и необходимость внесения в Каталог объектов нематериального культурного наследия народов Российской Федерации для придания им этого статуса. Также в этом документе отражена определяющая роль такого наследия в сохранении преемственности поколений и самобытности, в повышении толерантности и национального единства, а также в формировании национальной культуры России.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ К ОПРЕДЕЛЕНИЮ НЕМАТЕРИАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Параллельно с формированием нормативного определения нематериального культурного наследия происходила разработка определений данного феномена в гуманитарном научном знании. Среди существующих концепций можно выделить две наиболее значимые: содержательную и функциональную.

Ряд определений опирается на содержательный анализ феномена нематериального наследия, отражая самые важные структурные компоненты и их ведущие характеристики. Так, М.Е. Каулен определяет нематериальное наследие как «совокупность основанных на традиции форм культурной деятель-

ности и выражения, формирующих у членов человеческого сообщества чувство самобытности и преемственности и признаваемых ценностью» [12, с. 29]. Исследователь относит к нему, помимо непосредственно объектов, способы передачи и наследования. Т.С. Курьянова характеризует его как «ценное достояние различных сообществ, групп и отдельных людей» [13, с. 87], воссоздаваемое ими в зависимости от внешних факторов и являющееся объектом культурной политики [14]. К нематериальному наследию отнесены язык, фольклор, разнообразные формы народного творчества. Л.А. Климов рассматривает нематериальное наследие как взаимозависимое сочетание временных форм репрезентации, символическо-метафорических значений объектов, культурных кодов, которые необходимы для рецепции культуры, а также смыслов и категорий мышления, и подчеркивает, что его формы выражения характеризуются процессуальностью и изменчивостью [15]. Осмысление культурной практики в качестве объекта наследия предполагает ее наделение смысловыми ценностными концептами на основе структурных и контекстуальных характеристик.

Следующая группа определений базируется на функциональном подходе, при котором исследователи трактуют наследие через те роли, которые оно выполняет в системе культуры. По мнению Д.Н. Замятина, наследие — это «медиативный ментально-материальный культурный слой» [16, с. 121], который необходим как для существования культуры, так и для ее развития, воспроизводства, сохранения, восстановления и интерпретации. Он отмечает, что вследствие консерватизма наследие выполняет защитные функции по отношению к культуре и ее идентичности, а также является щадящей средой для наиболее значимых культурных образцов. Благодаря символическому капиталу, который они формируют, в будущем такие образцы могут стать источником инноваций и драйвером развития как для их изначальных носителей, так и для новых сообществ, разделенных временем и пространством.

Являясь наиболее институционализированной частью культурной памяти, наследие формирует ценностное восприятие прошлого в контексте потенциальной утраты самобытной идентичности, ее связи с определенными территориями и может выступать как процесс конструирования образов и смыслов. Подобный подход в своих работах развивают многие исследователи, в частности Р. Гаррисон [17], Р. Чепайтене [18], Ж. Леал [19] и др.

Для раскрытия сущности феномена нематериального культурного наследия значимую роль играет понятие «образ места», которое может быть семантически связано с природными особенностями, историческими событиями, деятельностью выдающихся личностей. По сути, это не конкретное место как таковое, а представление о нем, сформировав-

шееся под влиянием целого ряда факторов и вследствие этого обладающее высокой степенью субъективности, связанное со смыслами и переживаниями, значимыми для территориального сообщества. Образ места — необходимый элемент упорядоченности мира.

Еще одним значимым понятием выступает культурный ландшафт, который рассматривается исследователями как особая категория наследия [20]. Это неповторимое сочетание в гармоничном единстве геолого-географического, природно-климатического, историко-культурного элементов. Отдельного внимания заслуживают вопросы брендинга городов и территорий, формирования и сохранения геокультуры, которая определяется как серия «культурно-географических образов, интерпретирующих локальные геокультурные пространства» [21 с. 651].

По мнению представителя новой музеологии профессора Т.С. Шолы, «в стремительно меняющемся мире остро возросла потребность в устойчивых структурах памяти и убедительных, безусловных нарративах» [22, с. 21]. Наследие рассматривается исследователем как «содержание общественной памяти» [22, с. 40].

Предлагаем рассматривать *концепт нематериального культурного наследия как передаваемую из поколения в поколение и постоянно воссоздаваемую носителями взаимосвязанную и целостную знаково-символическую систему ценностно-смысловых феноменов, традиционных знаний, аутентичных практик и форм репрезентации, контекстуально и исторически связанных с природным и культурным ландшафтом бытования, которые сохраняют их самобытность, формируют преемственность у носителей и признаются ими как неотъемлемая часть жизни.*

К формам выражения нематериального культурного наследия относятся язык, мифология, орнаменты, различные жанры фольклора, устных и исполнительских искусств (включая музыку и танец), обычаи, обряды и ритуалы, традиционные верования, праздники, игры, кулинария, промыслы и ремесла (знания, навыки, технологии и процесс изготовления), сложившиеся системы представлений о мире, природе и вселенной (включая ментальные категории, культурные коды, некоторые аспекты культурной и социальной памяти, землепользование, медицину, топонимику, в некоторых случаях — стиль жизни и т. д.), а также связанные со всем этим артефакты, пространства, механизмы наследования, трансляции и воспроизводства носителями.

Для некоторых видов нематериального наследия немаловажными факторами являются манера исполнения и авторская интерпретация традиции, поэтому критерии аутентичности для них расширяются до соответствия духу элемента наследия, его смысловой и ценностной составляющей. Но в то же время существует опасность его искажения и заме-

щения первоначальных символических значений стереотипами и ложными представлениями.

Нематериальное наследие лежит в основе символического капитала территории и может стать драйвером ее устойчивого развития, влияет на картину мира пересекающихся с ним сообществ и выполняет охранную функцию по отношению к той культуре, из которой оно происходит, так как признание какого-либо объекта наследием предполагает его сохранение, мониторинг, популяризацию, а также постоянную актуализацию его образа в современном информационном и культурном контексте.

Таким образом, концепт нематериального культурного наследия, институционализированный под влиянием деятельности ЮНЕСКО, опирается на множество традиционных культурных практик и кодов, подходы к детерминации которых были сформированы в целом ряде научных дисциплин, школ и направлений. Теоретическая основа данного понятия продолжает формироваться на базе полевых исследований и практики работы с наследием на локальном, региональном, национальном и международном уровнях. Несмотря на существование официального определения в Конвенции ЮНЕСКО, его понимание представителями разных культур отличается на уровне фундаментальных основ как в научной среде, так и в обществе. Поэтому для успешной охраны объектов нематериального культурного наследия необходимо продолжать теоретические и практические исследования данного феномена как целостной системы, на основе которой возможно развитие актуальных практик по сохранению и ревитализации нематериального культурного наследия.

Список источников

1. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия // UNESDOC : цифровая библиотека. 1972. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002091/PDF/002091qaab.pdf.multi> (дата обращения: 11.01.2022).
2. Галкова О.В. Теоретические основы культурного наследия // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2011. № 3 (15). С. 110–114.
3. Руководство по выполнению Конвенции об охране всемирного наследия // UNESDOC : цифровая библиотека. 2017. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000369013_rus/PDF/369013rus.pdf.multi (дата обращения: 11.01.2022).
4. Всемирный доклад по культуре 2000+ : культурное многообразие, конфликт и плюрализм / ЮНЕСКО. [Париж]: Изд-во ЮНЕСКО ; [Москва] : Магистр-пресс, [2000]. 413 с.
5. Рекомендация о сохранении фольклора от 15 ноября 1989 г. // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. 2021. URL: <https://docs.cntd.ru/document/902084650> (дата обращения: 11.01.2022).
6. Доклад о предварительном исследовании по вопросу о целесообразности международного регулирования — на основе нового нормативного правового акта — охрана традиционной культуры и фольклора // UNESDOC : цифровая библиотека. 2001. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122585_rus/PDF/122585rus.pdf.multi (дата обращения: 11.01.2022).
7. Всемирный доклад по культуре. 1998 : Культура, творчество и рынок / ЮНЕСКО. Москва : Ладомир, 2001. 488 с.
8. Международная Конвенция об охране нематериального культурного наследия // UNESDOC : цифровая библиотека. 2003. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus/PDF/132540rus.pdf.multi (дата обращения: 11.01.2022).
9. Основы законодательства Российской Федерации о культуре (утв. ВС РФ 09.10.1992 № 3612-1) (ред. от 30.04.2021) // КонсультантПлюс. 1997–2021. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1870/068694c3b5a06683b5e5a2d480bb399b9a7e3dcc/ (дата обращения: 11.01.2022).
10. Федеральный закон от 06.01.1999 № 7-ФЗ (ред. от 29.07.2017) «О народных художественных промыслах» // КонсультантПлюс. 1997–2021. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_21497/4fdc493704d123d418c32ed33872ca5b3fb16936/ (дата обращения: 11.01.2022).
11. Федеральный закон от 25.06.2002 № 73-ФЗ (ред. от 11.06.2021) «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» // КонсультантПлюс. 1997–2021. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/8aa9478dba49e6a5c251a3332d51e78e4839a9d8/ (дата обращения: 11.01.2022).
12. Каулен М.Е. Актуализация нематериального наследия: формы и методы // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 6. Культурное наследие: от прошлого — к будущему. Москва : Новый хронограф ; Санкт-Петербург : Эйдос, 2009. С. 27–39.
13. Курьянова Т.С. Нематериальное наследие: этапы становления термина и явление // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 362. С. 87–90.
14. Курьянова Т.С. Региональная культурная политика и основные формы сохранения нематериального культурного наследия // Этническая и книжная традиции в культурном наследии Западной Сибири : коллективная монография. Томск : Томский государственный университет, 2021. С. 77–91.
15. Климов Л.А. Нематериальное культурное наследие: к вопросу о содержании понятия // Вопросы культурологии. 2011. № 9. С. 15–19.
16. Замятин Д.Н. Образ наследия в культуре: методологические подходы к изучению понятия «наследие» // Этнографическое обозрение. 2008. № 6. С. 121–130.

17. Harrison R. Heritage: Critical approaches. Abingdon : New York : Routledge, 2013. 268 p.
18. Чепайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс : Европейский гуманитарный университет, 2010. 295 с.
19. Кабицкий М.Е. Нематериальное наследие как элемент конструирования смыслов культурного дискурса и некоторые вопросы его изучения и использования в России и странах Европы // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/2012/> (дата обращения: 11.01.2022).
20. Бондарь В.В. Культурные ландшафты исторических поселений как особая категория наследия : (на материалах Северо-Западного Кавказа) : монография. Москва : Институт Наследия, 2020. 333 с.
21. Замятин Д.Н. Геокультурный брендинг городов и территорий: от теории к практике. Книга для тех, кто хочет проектировать и творить другие пространства. Санкт-Петербург : Алетейя, 2020. 668 с.
22. Шола Т.С. Мнемософия : эссе о науке публичной памяти. Ростов Великий : ИКОМ России : Ростовский кремль, 2017. 318 с.

Intangible Cultural Heritage: Conceptual Approaches to the Phenomenon Definition

Irina A. Kuptsova ^{a*},
Veronika A. Sazonova ^{b**}

Moscow Pedagogical State University, 1, Building 1, Malaya Pirogovskaya Str., Moscow, 119991, Russia

^a ORCID 0000-0002-3830-0776; SPIN 9266-3550

^b ORCID 0000-0001-6503-7910; SPIN 1882-5340

E-mail: * ia.kupcova@mpgu.su,

** sazonovaveronika@yandex.ru

Abstract. *The article considers the main conceptual approaches to the definition of the phenomenon of intangible cultural heritage in contemporary humanitarian knowledge, in the international institutional and legal discourse of UNESCO, in Russian legislation and cultural policy. Despite the widespread use of the term “intangible cultural heritage” in international cultural practice in the interpretation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, national approaches to understanding and theoretical justification of this concept in all three of the above directions differ at the level of fundamental foundations.*

Structural changes in the Russian cultural sphere and the transition to sustainable development strategies using the potential of intangible cultural heritage led to the transformation of practical aspects of its protection and representation. In this regard, the issues of determining the intangible component of culture and improving the terminological base are an urgent area of research from both theoretical and practical points of view. The article analyzes the main stages of the formation of the term “intangible cultural heritage” in UNESCO’s international activities, the most significant directions of this discourse, its understanding in Russian normative and legal practice (in matters of defining and typologizing heritage, the relationship between its material, spiritual, contextual, spatial and landscape components,

authenticity and integrity), as well as its impact on cultural policy and practice of protecting such heritage. In addition, the authors highlight the content and functional approaches to the determination of this phenomenon in social and humanitarian knowledge, examine the basis of the criteria of authenticity, and offer an author’s definition of intangible cultural heritage.

Key words: intangible cultural heritage, cultural heritage, heritage, historical memory, historical and cultural memory, UNESCO, cultural studies.

Citation: Kuptsova I.A., Sazonova V.A. Intangible Cultural Heritage: Conceptual Approaches to the Phenomenon Definition, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 56–64. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-56-64.

References

1. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, *UNESDOC: digital library*, 1972. Available at: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000002091/PDF/002091qaab.pdf>.multi (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
2. Galkova O.V. Theoretical Foundation of Cultural Heritage, *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya. Sotsiologiya i sotsial'nye tekhnologii* [Science Journal of Volgograd State University. Philosophy. Sociology and Social Technologies], 2011, no. 3 (15), pp. 110–114 (in Russ.).
3. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, *UNESDOC: digital library*, 2017. Available at: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000369013_rus/PDF/369013rus.pdf.multi (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
4. *Vsemirnyi doklad po kul'ture 2000+: kul'turnoe mnogoo-brazie, konflikt i plyuralizm* [World Culture Report, 2000: Cultural Diversity, Conflict and Pluralism], YuNESKO Publ., Magistr-press Publ., 413 p.
5. Recommendation on the Preservation of Folklore of November 15, 1989, *Elektronnyi fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov* [Electronic Collection of Legal and Regulatory-Technical Documents Documents],

2021. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/902084650> (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
6. Report on the Preliminary Study on the Advisability of Regulating Internationally, through a New Standard-Setting Instrument, the Protection of Traditional Culture and Folklore, *UNESDOC: digital library*, 2001. Available at: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122585_rus/PDF/122585rus.pdf.multi (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
7. *Vsemirnyi doklad po kul'ture. 1998: Kul'tura, tvorchestvo i rynek* [World Culture Report, 1998: Culture, Creativity and Markets]. Moscow, Ladomir Publ., 2001, 488 p.
8. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, *UNESDOC: digital library*, 2003. Available at: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_rus/PDF/132540rus.pdf.multi (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
9. Fundamentals of the Legislation of the Russian Federation on Culture of 09.10.1992 № 3612-1 (as amended on 30.04.2021), *Konsul'tantPlyus* [ConsultantPlus], 1997–2021. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1870/068694c3b5a06683b5e5a2d480bb399b9a7e3dcc/ (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
10. Federal Law of 06.01.1999 № 7-FZ (as amended on 29.07.2017) “On Folk Art Crafts”, *Konsul'tantPlyus* [ConsultantPlus], 1997–2021. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_21497/4fdc493704d123d418c32ed33872ca5b3fb16936/ (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
11. Federal Law of 25.06.2002 № 73-FZ (as amended on 11.06.2021) “On Objects of Cultural Heritage (Historical and Cultural Monuments) of the Peoples of the Russian Federation”, *Konsul'tantPlyus* [ConsultantPlus], 1997–2021. Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/8aa9478dba49e6a5c251a3332d51e78e4839a9d8/ (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
12. Kaulen M.E. Actualization of Intangible Heritage: Forms and Methods, *Fundamental'nye problemy kul'turologii. T. 6. Kul'turnoe nasledie: ot proshlogo — k budushchemu* [Fundamental Problems of Cultural Studies. Vol. 6. Cultural Heritage: From the Past to the Future]. Moscow, Novyi Khronograf Publ., St. Petersburg, Eidos Publ., 2009, pp. 27–39 (in Russ.).
13. Kuryanova T.S. Intangible Heritage: Stages of Term and Phenomenon, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2012, no. 362, pp. 87–90 (in Russ.).
14. Kuryanova T.S. Regional Cultural Policy and the Main Forms of Preservation of Intangible Cultural Heritage, *Etnicheskaya i knizhnaya traditsii v kul'turnom nasledii Zapadnoi Sibiri: kolektivnaya monografiya* [Ethnic and Book Traditions in the Cultural Heritage of Western Siberia: collective monograph]. Tomsk, Tomskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2021, pp. 77–91 (in Russ.).
15. Klimov L.A. Intangible Cultural Heritage: On the Content of the Concept, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2011, no. 9, pp. 15–19 (in Russ.).
16. Zamyatin D.N. The Image of Heritage in Culture: Methodological Approaches to the Study of the Heritage Concept, *Etnograficheskoe obozrenie* [Ethnographic Review], 2008, no. 6, pp. 121–130 (in Russ.).
17. Harrison R. *Heritage: Critical Approaches*. Abingdon, New York, Routledge Publ., 2013, 268 p.
18. Chepaitene R. *Kul'turnoe nasledie v global'nom mire* [Cultural Heritage in the Global World]. Vilnius, Evropeiskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2010, 295 p.
19. Kabitsky M.E. Intangible Heritage as an Element of Constructing the Meanings of Cultural Discourse and Some Issues of its Study and Use in Russia and European Countries, *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanitarian Studies], 2012. Available at: <http://www.nrgumis.ru/articles/2012/> (accessed 11.01.2022) (in Russ.).
20. Bondar V.V. *Kul'turnye landshafty istoricheskikh poselenii kak osobaya kategoriya naslediya: (na materialakh Severo-Zapadnogo Kavkaza): monografiya* [Cultural Landscapes of Historical Settlements as a Special Category of Heritage: (Based on the Materials of the North-West Caucasus): monograph]. Moscow, Institut Naslediya Publ., 2020, 333 p.
21. Zamyatin D.N. *Geokul'turnyi brending gorodov i territorii: ot teorii k praktike. Kniga dlya tekhn, kto khotet proektirovat' i tvorit' drugie prostranstva* [Geocultural Branding of Cities and Territories: From Theory to Practice. A Book for Those Who Want to Design and Create Other Spaces]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2020, 668 p.
22. Šola T.S. *Mnemosofiya: esse o nauke publichnoi pamyati* [Mnemosophy: An Essay on the Science of Public Memory]. Rostov Veliky, IKOM Rossii Publ., Rostovskii Kreml' Publ., 2017, 318 p.

КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНОГО МАРШРУТА

МЕСТА ВЕЛИКИХ СРАЖЕНИЙ

Российская государственная библиотека (РГБ) презентовала проект концепции Культурного маршрута Совета Европы «Места великих сражений», который позволит обновить подход к тематике маршрутов, посвященных Великой Отечественной войне, найти новые выразительные средства, поставить в центр внимания человека на войне.

В течение нескольких месяцев рабочая группа проекта, в состав которой вошли сотрудники Российской государственной библиотеки, историки, исследователи и директора военных и мемориальных музеев, собирали историческую информацию об объектах маршрута, погружались в архивы и изучали доступность туристической инфраструктуры в регионах. Велась активная работа с региональными экспертами — историками, руководителями музеев, представителями культурных центров. Был проанализирован библиотечный фонд и подготовлен подробный список книг, энциклопедий и монографий по тематике маршрута, а также плакатов, нотных изданий и газет за период с 1941 г. по настоящее время — всего более 1 тыс. ранее не изученных материалов. Был сформирован уникальный банк фото- и видеоматериалов, собранных в процессе поездок по объектам маршрута.

В презентации 29 октября 2021 г. приняли участие руководитель проекта, заместитель генерального директора РГБ В.И. Гнездилов, генеральный директор Центра библиотечных инновационных технологий РГБ А.В. Лебедева, специалист по коммуникации с региональными партнерами, исполнительный директор Ассоциации менеджеров культуры (АМК) И.В. Прилежаева, куратор проекта, руководитель музейно-проектной деятельности АМК Ю.Ю. Мацкевич, автор концепции, директор Военного музея Карельского перешейка Б.К. Иринчеев и эксперт А.В. Исаев.

Цель проекта — сформировать туристические маршруты, которые бы способствовали более глубокому пониманию важности великих сражений. И хотя все 1418 дней войны были наполнены мужеством и стойкостью солдат, для проекта было необходимо выбрать крупнейшие события Великой Отечественной войны, переоценить значимость которых невозможно.

Разработанный маршрут — важный вклад в сохранение исторической памяти. Подготовленная информация наиболее полно отражает события решающих сражений Великой Отечественной войны: Битвы за Москву (конец 1941 — начало 1942 г.), Сталинградской битвы (1942) и Битвы на Курской дуге (1943). Маршрут также имеет потенциал включения в программу «Культурные маршруты Совета Европы» (The Cultural Routes of the Council of Europe), которая стартовала в 1987 г., чтобы через путешествия во времени и пространстве продемонстрировать вклад европейских стран в общее культурное наследие, а представленная концепция станет частью регистрационного досье на получение соответствующего сертификата. Проект реализован АНО «Центр библиотечных инновационных технологий РГБ» в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура».

Маршрут будет интересен как самостоятельным путешественникам, отправляющимся в туры по своей стране, так и туристам, интересующимся военной историей, техникой, тактикой и стратегией ведения боевых действий, и «семейным поисковикам»: людям, желающим посетить места, связанные с военными страницами биографии представителей старших поколений семьи, внукам и правнукам участников Великой Отечественной войны.

Видеозапись презентации доступна на сайте РГБ:

<https://www.rsl.ru/ru/all-news/mesta-velikih-srajeny-new>

УДК [7:738](091)4(44)"17"
ББК 85.103(4Фра)512
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-66-76

Е.Е. АГРАТИНА

ШКОЛА ИЗБРАННЫХ УЧЕНИКОВ В СИСТЕМЕ ФРАНЦУЗСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ XVIII ВЕКА

Елена Евгеньевна Агратина,
Московская государственная академия хореографии,
кафедра хореографии и балетоведения,
доцент
2-я Фрунзенская ул., д. 5, Москва, 119146, Россия

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
исторический факультет,
докторант
Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4,
Москва, 119192, Россия

кандидат искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631
E-mail: agratina_elena@mail.ru

Реферат. Впервые в отечественной историографии реконструируется история Школы избранных учеников, созданной в 1747 г. как дополнительное звено академического художественного образования. В статье используются культурно-историче-

ский и социально-психологический подходы. Автор обращается к многочисленным источникам XVIII–XIX вв., хранящимся в Национальной библиотеке Франции (Париж): трактатам, посвященным воспитанию и художественному образованию во Франции XVIII в., протоколам Королевской академии живописи и скульптуры, переписке директоров Французской академии в Риме с директорами королевских строений. В настоящее время Национальная библиотека Франции активно работает над оцифровкой этих и других материалов, делая их доступными для исследователей всего мира. Несмотря на то что данные источники в целом неплохо известны мировому научному сообществу, отечественные исследователи обращались к ним крайне редко, а в рассматриваемом автором контексте — никогда.

Школа просуществовала всего 28 лет и явилась уникальным педагогическим экспериментом, нацеленным на подготовку самых талантливых (избранных) молодых мастеров (лауреатов Римской премии) к пребыванию во Французской академии в Риме, а в долгосрочной перспективе — на формирование элиты художественного мира.

Имея целью рассмотрение Школы избранных уче-

ников в системе французского академического художественного образования, автор решает следующие исследовательские задачи: последовательно восстанавливает все обстоятельства основания и организации школы, раскрывает, в чем состоял замысел ее создателей, а также объясняет позицию противников, постоянными нападками создававших напряженное дискуссионное поле вокруг существования данного учебного заведения. Кроме того, выявлены имена крупных художников, вышедших из Школы избранных учеников, рассмотрены ее внутренний уклад, устав, особенности образовательного процесса; определен круг людей, занимавшихся им, установлено, какие книги имелись в распоряжении студентов. Уделяется внимание бытовой стороне существования школы: взаимоотношениям учеников и наставников, дисциплине, распорядку дня, финансовым затруднениям. Полученные результаты позволяют сделать вывод об успешности данного эксперимента, а также объяснить, почему Школа избранных учеников была закрыта, не просуществовав и 30 лет, несмотря на явные успехи выпускников.

Ключевые слова: художественное образование, искусство Франции, культура XVIII века, теория искусства, Королевская академия живописи и скульптуры.

Для цитирования: Агратина Е.Е. Школа избранных учеников в системе французского академического художественного образования XVIII века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 66–76. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-66-76.

Национальная библиотека Франции (Париж) в настоящее время ведет активную работу по оцифровке своих фондов, которая сделала доступными для исследователей всего мира многочисленные источники XVIII–XIX вв., в частности трактаты, посвященные воспитанию и художественному образованию во Франции XVIII в., протоколы Королевской академии живописи и скульптуры, переписку директоров Французской академии в Риме с директорами королевских строений. В них содержится информация об уникальном образовательном учреждении, ставившем своей целью подготовку наиболее талантливых и даровитых молодых мастеров.

Академическое художественное образование во Франции к середине XVIII столетия представляло собой устоявшуюся и успешную статью привычной системы. Главным и основным учреждением, принимавшим на обучение студентов, являлась Королевская академия живописи и скульптуры (Académie royale de peinture et de sculpture), осно-

ванная в 1648 г. в Париже и после нескольких реорганизаций и усовершенствований ставшая образцом для всех прочих художественных академий Европы (далее — Королевская академия). Кроме нее, с 1705 г., как вполне современное художественное учебное заведение, функционировала Академия Св. Луки, существовала также школа рисунка при мануфактуре Гобеленов. Постепенно начался процесс организации соответствующих школ в провинции, чтобы дать возможность молодым художникам получать образование на местах и избежать переполнения столичных учебных заведений. Так, в 1726 г. была основана школа в Тулузе, в 1747 — в Руане, в 1752 — в Реймсе, в 1753 — в Марселе, в 1756 — в Лионе, в 1758 — в Амьене, в 1767 — в Дижоне и в 1777 — в Туре [1]. Процесс демократизации художественного образования во Франции достиг апогея в 1766 г., когда Ж.-Ж. Башелье основал в Париже частную школу рисунка, принявшую 1500 учеников. Среди них были как восьмилетние дети, так и их отцы — в основном ремесленники, работавшие в области декоративно-прикладного искусства и нуждавшиеся в соответствующих навыках.

Королевская академия продолжала, разумеется, оставаться самым элитным и престижным учреждением в области художественного образования. Здесь одновременно учились порядка 200 студентов, которые по завершении учебного процесса могли принять участие в конкурсе на Большую Римскую премию, а получив золотую медаль, обретали право в течение трех лет продолжать образование во Французской академии в Риме — своеобразном зарубежном филиале парижской Королевской академии.

В 1747 г. новоназначенному директору Королевской академии Шарлю-Антуану Куапелю (1694–1752) пришел в голову план создания дополнительного звена академического образования, предназначенного для обучения самых талантливых молодых мастеров, уже ставших лауреатами Римской премии и ожидавших отъезда в Италию, — Школы избранных учеников (Ecole des élèves protégés)¹.

Заметим, что эта образовательная институция получила явно недостаточно внимания со стороны исследователей. Отечественные ученые не занимались историей школы, хотя упоминания о ней есть в трудах Ю.К. Золотова, А.К. Якимовича и других авторов. Ситуация во французской историографии неоднозначна. О школе с достаточной сте-

¹ Название можно дословно перевести с французского языка как «школа учеников, находящихся под протекцией». Известно несколько его переводов, например «Школа протектируемых учеников», «Школа избранных художников» и «Школа избранных учеников». Нами принят последний вариант, поскольку он встречается в трудах ведущего исследователя западноевропейского искусства Ю.К. Золотова и, соответственно, более привычен для отечественной искусствоведческой традиции [2, с. 153].



Рис. 1. Ш.-А. Куапель. Автопортрет. 1734.
Масло, холст. 98,1 × 80.

Центр Гетти, Лос-Анджелес. Источник: <https://www.getty.edu/art/collection/objects/104848/charles-antoine-coypel-self-portrait-french-1734/>

пенью подробности писал еще в середине XIX в. Л. Куражо. Он собрал основные факты, касающиеся основания и работы этого учебного заведения. С тех пор интерес к нему был весьма умеренным. Если о Французской академии в Риме существует целый корпус литературы на французском языке, то Школа избранных учеников лишь упоминается в трудах исследователей как переходная ступень от начального академического образования к завершающему. Краткую характеристику дает ей А. Лапоз в книге, посвященной истории Французской академии в Риме [3, р. 226–228]. П. Нолак в монографии 1918 г., посвященной Ж.-О. Фрагонару (в молодости являвшегося одним из «избранных учеников»), кратко рассказывает о школе и ее судьбе, не вдаваясь, впрочем, в подробности [4, р. 20–26]. А. Лааль, издавшая в 2006 г. книгу о провинциальных школах рисунка, об интересующем нас учебном заведении пишет лишь, что «основанная в 1748 году школа в 1777 году была заменена на пансион» [1, р. 161]. Некоторое внимание школе уделено в диссертационном исследовании Ф. Морван-Беккера 2010 г. [5, р. 120–127], однако его больше интересует финал ее существования, в частности те реформы, которые планировал провести в ней новый директор Королевской академии Ж.-Б.-М. Пьер.

Нам же представляется, что о Школе избранных учеников имеет смысл говорить с точки зрения современной науки как об оригинальном эксперименте, связанном с важнейшими философскими и педагогическими идеями своего времени. Именно с этой точки зрения рассматривается имеющийся в нашем распоряжении материал.

Лауреатам Римской премии приходилось долго ждать отправки за границу, поскольку мест во Французской академии в Риме было всего двенадцать. Ш.-А. Куапель (рис. 1) полагал, что, коротая время до поездки, молодые люди могли бы усиленно заниматься, дабы подготовиться к путешествию и лучше использовать возможности, которые предоставляла им Италия. Рассказ Н. Кошена о путешествии в Италию маркиза де Мариньи, будущего директора королевских строений и патрона Академии, побудил Ш.-А. Куапеля написать рассуждение о пользе таких поездок для учеников.

Польза эта была давно очевидна, поскольку в Риме на тот момент уже почти сто лет функционировала Французская академия, однако Ш.-А. Куапель считал нужным изложить некоторые свои соображения. Он отмечает необходимость «готовиться к таким путешествиям заранее путем серьезных размышлений, чтобы по-настоящему увидеть различные шедевры, украшающие Италию, ибо... по-настоящему видеть не так просто... Сколько людей думают, что видели то, на что они просто смотрели... В самом деле, сколько мы встречали учеников, которые вернулись из Италии такими же, какими туда отправились, потому что использовали свои кисти лишь для того, чтобы, не обращая даже к натуре, воспроизводить идеи, почерпнутые у своих учителей в Париже» [6, р. 307]. Поэтому, как полагает Ш.-А. Куапель, для подготовки хорошо иметь два-три дополнительных года.

В проекте нового учебного заведения, представленном им директору королевских строений Ш.-Ф.-П. Ленорману де Турнему, значилось: «...высшее образование, которое ранее начиналось лишь в Риме, отныне будет начинаться в Париже... Королевская школа, которая обучала лишь рисунку, будет отныне учить лепить и писать маслом...» [7, р. LIV–LV]. В самом деле, в помещениях Королевской академии ученики занимались рисунком, но живописи каждый учился в мастерской того мастера, к которому был приписан, т. е. осваивал живопись в индивидуальном порядке, а не по академической программе. Ш.-А. Куапель считал необходимым создать такую программу хотя бы для нескольких избранных учеников. Программа была рассчитана на три года, что не исключало, впрочем, возможности ее прохождения за более короткий срок. Проект, предложенный Ш.-А. Куапелем и сформированный на его основании устав нового заведения, объяснял особенности устройства шко-

лы и распорядок жизни учеников. Ниже приводится ряд пунктов проекта по публикации Л. Куражо:

«3. Шесть учеников будут жить вместе в одном доме под присмотром руководителя, избранного Академией. Они будут есть за одним столом с профессором и носить казенную одежду. Король будет оплачивать их занятия в области истории и географии...»

4. Его Величество жалует каждому ученику стипендию в 400 ливров на их содержание и нужды, связанные с обучением. Сюда причисляется жалованье руководителю и преподавателю, жилье, питание и плата двум слугам. Расходы Его Величества на все не должны превышать 15 000 ливров в год.

5. Вот распорядок, которого следует придерживаться в школе:

- ♦ *каждый день с утра шесть учеников являются в Академию в сопровождении их руководителя и профессора географии и истории;*

- ♦ *ученики-живописцы будут работать в Галерее Аполлона или над собственными композициями, или над копиями с предложенных им картин. Руководитель, находясь в глубине галереи и занимаясь собственными произведениями, будет подавать им пример и ободрять их видом собственного труда;*

- ♦ *ученики-скульпторы будут заниматься в залах Академии копированием античных статуй, а иногда также работать над собственными произведениями. Один из двух слуг не будет выпускать их из поля зрения;*

- ♦ *учитель истории и географии будет преподавать им ежедневно с семи часов утра до девяти летом и с восьми до десяти зимой. Занятия будут проходить в том помещении, где вечером ставят модель. Посторонние ученики смогут посещать эти занятия, также как покровительствуемые ученики смогут ходить на занятия по анатомии и перспективе;*

- ♦ *когда ученики прочтут удачный кусок из истории, который представляет хороший сюжет для живописи, они должны будут набросать соответствующие эскизы, что не только послужит им упражнением, но и поможет удержать исторические факты в памяти. Ученики будут представлять эти эскизы на суд Академии каждую первую субботу месяца, и по памяти перескажут исторический сюжет...*

- ♦ *с апреля по октябрь ученики раз в месяц будут выезжать в окрестности Парижа, чтобы обозреть сооружения и виды, способные вдохновить их на новые идеи и сформировать вкус. Учеников на этих прогулках будут сопровождать директор и профессор»*

[7, р. 13–15].

На руководителя школы возлагалась существенная ответственность, что было закреплено в регламенте:

«Руководитель покровительствуемых учеников будет обязан часто давать отчет об их успехах и поведении Директору и Генеральному распорядителю строений. Если среди учеников обнаружится тот, кто пренебрегает занятиями, чьи нравы служат дурным примером для других или кто не ведет себя с должной благопристойностью, то он будет отчислен. Академия же объявит конкурс на освободившиеся места»

[7, р. 13–15].

Проект получил поддержку директора королевских строений Ф.-П.Л. де Турнема, который не только одобрил начинание Ш.-А. Куапеля, но и присвоил ученикам совершенно беспрецедентную привилегию: возможность каждый год лично демонстрировать свои произведения королю, что было утверждено в 1750 году.

Проект Ш.-А. Куапеля вызывал у современников вопросы. Во-первых, это была очень дорогостоящая затея, которая на деле обходилась королю в 18 000 ливров в год, не считая оплаты помещения для пансиона. Подобные траты предполагались ради шести учеников (для сравнения: на Академию в Риме тратилось максимум 33 000 ливров в год, обычно же не более 25 000). Если за три года, пишет автор анонимного письма, всего один ученик оправдает ожидания, то стоимость его обучения составит 45 000 ливров [7, р. 42–53]. Второе возражение заключалось в том, что, по мнению неизвестного автора, находить каждые три года по шесть исключительных дарований практически невозможно. Тем более, выбор должен осуществляться из ограниченного числа академических учеников. Наконец, автор оспаривает необходимость широкой образованности для художника, считая, что для него «все, что не имеет непосредственного отношения к самой живописи, является потерянным временем» [7, р. 46]. Он прямо пишет, что изучать исторический сюжет нужно тогда, когда за него принимаешься, а не напрягать память усвоением исторического материала заранее.

Еще один важный момент, вызывавший скепсис у некоторых критиков школы, состоял в несовпадении возраста учеников и предложенного жизненного уклада заведения. Так, лауреатам Римской премии было в среднем от 18 до 24 или даже 26 лет, т. е. они были совершенно взрослыми людьми. При этом их помещали на полный пансион, день был распisan по минутам, а на выход в город в рабочие дни требовалось специальное разрешение, заверенное директором школы. Ученики оказывались полностью изолированы от внешнего мира и полностью подчинены директору школы и академическому начальству, имевшему право в любой момент нагряз-

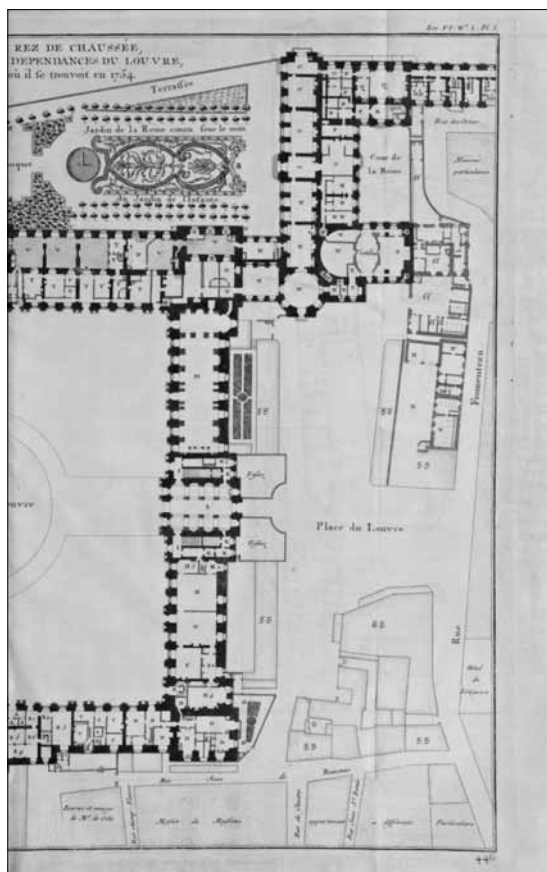


Рис. 2. План Лувра и прилегающих к нему зданий, 1752. Здание Школы избранных учеников помечено буквами «gg» [16, p. 39]

нуть с проверкой. Держать молодых людей собирались в почти монашеской строгости, в проекте даже звучала идея ношения ими некой униформы.

Это, несомненно, требует объяснений, которые лежат в области господствующих в то время педагогических идей. В данном случае мы имеем дело с педагогическим экспериментом. Еще задолго до Ж.-Ж. Руссо проблемы воспитания молодежи занимали умы европейских мыслителей. В частности, их волновал вопрос развития талантов и формирования гениев. Вполне общеизвестный факт, что «рецепты» такого рода искали еще в эпоху Возрождения и на заре эпохи барокко. Так, братья Карраччи, основатели Болонской академии, предлагали молодому художнику, желающему овладеть мастерством, объединить «мощную манеру Микеланджело», «передачу натуры Тициана», «чистоту и величие Корреджо» и «строгую уравновешенность Рафаэля» и т. д.

Таким образом, в молодые умы внедрялась идея «унаследовать все мыслимые достоинства и умения, накопленные художниками предыдущих столетий» [8, с. 40]. На вопрос, как это сделать, пытались ответить разработчики академических программ как в Италии, так затем и в других европейских странах.

Очевидно, что данная проблема должна была интересовать и создателей Королевской академии. Заметим, однако, что основание этого заведения происходило в несколько особых исторических условиях и потому имеет определенные особенности. Разумеется, вопрос образования был важен для первых старейшин академии. Ш. Лебрен разработал и представил королю соответствующий план, наглядно показывающий, какие знания требуются мастеру кисти или резца. «Акцент был сделан на необходимости приобретения глубоких знаний по архитектуре, геометрии, перспективе, арифметике, анатомии, астрономии и истории» [9, р. 91]. М. де Шарнуа (согласно ряду архивных источников Шармуа. — Е. А.), один из основателей Королевской академии, представил 20 января 1648 г. свое сочинение, зачитанное в присутствии короля и двора. Назначение его доклада состояло в том, чтобы объяснить высочайшим особам необходимость академического художественного образования в государственном масштабе. Любопытен вывод, сделанный в конце доклада. Потратив годы на приобретение этих знаний, считал М. де Шарнуа, художник не сможет смириться с положением ремесленника и будет стремиться к иному, более высокому положению, которое и должна обеспечить Королевская академия своим членам [10, р. 205]. Социальный аспект, таким образом, выступает на первый план. Академия создается как элитный профсоюз.

В то же время, обучая сотни молодых людей, Королевская академия имела в виду не масштабное производство «гениев», а создание контингента достаточно хороших мастеров, которые перейдут рубеж ремесленничества и поднимут авторитет профессии на новую высоту. Добившись для себя нового положения, академики могли подумать уже и о том, как из образованного и имеющего соответствующее самосознание молодого живописца сделать выдающегося и даже гениального мастера. Этим объясняется, почему студенты Школы избранных учеников имели такой солидный возраст: сначала (в академии) их воспитывали как людей определенного положения, давали образование, а потом уже пытались сформировать из них «великих» или хотя бы выдающихся мастеров.

В литературе того времени немалое внимание уделяется понятию гения, причем гением, по представлениям того времени, можно обладать, а не быть. «Большинство людей, — пишет Р. Де Пиль в книге «Понятие о совершенном живописце», — понимают под ним тот пыл воображения, который производит изобилие мыслей, а также то тайное вдохновение и то воодушевление, которые позволяют создавать выдающиеся вещи» [11, р. 23]. Р. Де Пиль разъясняет, впрочем, что гений следует упражнять и развивать посредством упорной работы. XVIII век не мог отказаться от идеи, что гений можно взрастить,

сформировать, а божественный огонь следует поддерживать. В знаменитой «Энциклопедии» Д. Дидро и Ж.Л. Даламбера это растолковывается самым обстоятельным образом: «Счастье художника — родиться с искрой гениальности... Но художнику недостаточно иметь гений... нужно, чтобы его руки были послушны... и способны с точностью провести линию, которой требует воображение... Глаз нужен [художнику] так же, как и рука... Обучение же необходимо, дабы усовершенствовать глаз и руку... Обучение требует полного внимания и постоянной настойчивости в течение многих лет». Любопытно, что лучшим временем для обучения автор статьи считает тот период, когда «наши органы, как наружные, так и внутренние заканчивают формироваться; это время... с пятнадцати до тридцати лет» [12, р. 252].

Художник и теоретик живописи М.-Ф. Дандре-Бардон в своем трактате говорит, что гений, теория и практика суть три слагаемых, необходимых хорошему живописцу. Гений дается человеку свыше при рождении, однако без постоянных, упорных занятий гениальность не принесет плодов. «Знание принципов... искусства совершенно необходимо для того, чтобы направлять гений, отмечать допускаемые им неточности, формировать вкус...» [13, р. 36–37]. Обладать гением, но пренебрегать занятиями даже вредно, это создает «опасную иллюзию» собственной значимости, делает человека самонадеянным, что рано или поздно приведет к разочарованию. По логике М.-Ф. Дандре-Бардона, получая гений, человек получает и новый груз ответственности. Теперь он просто обязан стремиться к просвещению и осваивать соответствующие навыки.

Любопытно выяснить, откуда пришла идея изоляции учеников. Здесь можно вспомнить труды Дж. Локка, который в своих «Мыслях о воспитании» (1693) объяснял, как важно ограждать юношество от влияния порочной общественной среды. Английский просветитель, как известно, высказывался против школ в пользу домашнего воспитания, так как недостатки такового «бесконечно предпочтительнее той дерзости, плутовства и насилия, которым научает школьная среда» [14, с. 459–460]. Организаторы Школы избранных учеников, видимо, читали работы Дж. Локка и соглашались со многими его идеями, поскольку на французском языке трактат о воспитании вышел уже в 1695 г. с предисловием переводчика, в котором подчеркивался передовой характер этого сочинения [15, с.р.]. Поэтому Школа избранных учеников представляла собой пансион семейного типа и не слишком походила на школу в широком смысле этого слова. Ученики изымались из общества и помещались в «идеальную семью», где «отцом» над ними был руководитель, который не только следил за их образованием, но и надзирал за поведением. Количество учеников — шесть человек — также отвечало семейному характеру школы.

Удался ли этот экстраординарный эксперимент? Конкурсный набор пришлось устраивать дважды: в августе и декабре 1748 года. По итогам двойного конкурса сформировался первый состав студентов, куда вошли Габриэль-Франсуа Дуайен, Жан-Батист Утен, Шарль Франсуа Пьер де Ла Траверс, Филибер-Бенуа де Ларю, Эдм Дюмон, Огюстен Пажу.

Школе было предоставлено здание между Лувром и улицей Фроманто. На плане № 4 из четвертого тома «Французской архитектуры» Ж.-Ф. Блонделя [16] школа помечена латинской буквой «i». На плане № 5 те же помещения, предназначенные для школы, жизни и занятий учеников помечены буквами «gg» (рис. 2). Блондель пишет, что это помещение «служит теперь мастерской господину Ванлоо, здесь также размещены избранные ученики Его Величества» [16, р. 39]. Л. Куражо указывает, что по случаю основания школы купили «белье, столовое серебро, посуду из меди и фаянса, шесть кроватей, шесть комодов и шесть мольбертов» [7, р. 28]. 31 декабря 1748 г. каждый из шести учеников получил 36 ливров на личные расходы.

Первым директором школы был назначен Жак Дюмон-Римлянин (1701–1781), который, однако, пробыл в должности всего три месяца. Ему наследовал Карл Ванлоо (1705–1765), остававшийся во главе школы до своей смерти в 1765 году. Это



Рис. 3. Л.-М. Ванлоо. Портрет Карла Ванлоо. 1764. Масло, холст. 74 × 58. Версаль.

Источник: *Renard Ph. Portrait & autopotraits d'artiste au XVIIIe siècle. Paris, La Renaissance du livre. 2003. P. 107.*



Рис. 4. Г. Вуарио. Портрет Жана-Баттиста Мари Пьера. 1757. Масло, холст. 130,5 × 97,5. Версаль. Источник: *Renard Ph. Portrait & autopotraits d'artiste au XVIIIe siècle. Paris, La Renaissance du livre. 2003. P. 98.*

человек, которому предприятие Ш.-А. Куапеля на девяносто процентов обязано своим успехом. Следуя идее семейного пансиона, К. Ванлоо относился к ученикам как к собственным детям и со всей ответственностью осуществлял попечение о них. М.-Ф. Дандре-Бардон в сочинении «Жизнь Карла Ванлоо», своеобразном некрологе мастера, написанном сразу после его смерти, сообщает: «Он был искренен, наивен, простодушен, воодушевлен...» [17, р. 51]. К. Ванлоо (рис. 3) никогда не рассматривал свой пост как синекуру. «Он считал свои обязанности выполнением государственного долга, которое требует от него всех возможных усилий, направленных к образованию учеников... С каким вниманием надзирал он за их занятиями, наблюдал их успехи!.. Заря едва лишь занималась, а он уже держал кисти в руках, заходящее солнце заставляло его еще за мольбертом... Молодые ученики привыкли следовать этому примеру и подражали своему директору во всем, что от них зависело... все дни, исключая те, что посвящены исполнению религиозного долга, они отдавали работе. Результаты подобного образа действия были превосходны. Карл видел, как успехи учеников возрастали день ото дня. Он следил за ними, торопил их, помогал им советами...

Ученики же со своей стороны... старались завоевать сердце Апеллеса, который надзирал за ними...» [17, р. 32–33].

Д. Дидро также в нескольких словах обрисовал характер К. Ванлоо, который вышел у него иным, чем у М.-Ф. Дандре-Бардона. Философ пишет, что Карл был требователен к себе и «не пренебрегал советами учеников, искренность которых он вознаграждал пощечиной или пинком, хотя уже минуту спустя раскаивался в своем поступке и исправлял недочеты» [18, с. 107]. Это, впрочем, не противоречило представлениям того времени о семейственности и не мешало ученикам ценить своего учителя. Известен следующий эпизод. В 1754 г. во Французской академии в Риме освободилось место. Маркиз де Мариньи, бывший тогда директором королевских строений, отправил запрос в Школу избранных учеников, кого из питомцев было бы целесообразней отправить за Альпы. Никола-Бернар Леписье, первый художник короля, ведущий переговоры со школой, ответил маркизу де Мариньи следующим письмом: «Выбор мог пасть только на трех учеников-живописцев... г-на Фрагонара, занимающегося в школе уже год, г-на Монне, который провел здесь девять месяцев и г-на Брене, чьи занятия продолжаются четыре месяца. Однако, милостивый государь, эти три ученика столь живо чувствуют необходимость в уроках... г-на Ванлоо в том, что касается колорита и композиции, что нижайше просят позволить им закончить занятия под руководством столь превосходного учителя» [19, р. 37–38].

Кое-что известно и о внутренней жизни маленькой школы. П. Нолак пишет, что все хозяйственные заботы лежали на плечах супруги Ванлоо Кристины Соми. Она, заметим, имела прекрасный голос, которым двадцатью годами ранее стяжала себе славу в Париже. Теперь музыка была забыта, и госпожа Ванлоо занималась обеспечением сколько-нибудь сносного быта своего семейства и шести великовозрастных учеников. Выплаты от короля поступали не слишком регулярно. Если до 1755 г. дело еще шло, то с этого времени на школе стали существенно экономить [4, р. 24]. С 1759 г. выплаты практически прекратились. Супруги Ванлоо подавали в Академию рапорты и жалобы на нехватку средств, тратили на содержание школы собственные деньги. Желая помочь своему директору и самим себе, ученики школы придумали посылать свои неоплаченные счета прямо в Академию с просьбой использовать для их оплаты задержанные на несколько лет стипендии. Источники почему-то умалчивают, как отреагировала на это Академия, надо думать, что существенно это выходка дела не поправила.

В школе определенно был сделан упор на гуманитарное образование учеников. Можно предположить, какие книги служили этой цели. Историю

сначала преподавал Ф.-Б. Леписье, по совместительству секретарь и историограф Королевской академии. Человек весьма ученый, Леписье в 1752 г. опубликовал каталог картин из королевского собрания с краткими биографиями художников и толкованием всех исторических сюжетов [20]. Этот труд, несомненно, был хорошо известен ученикам.

После смерти Леписье в 1755 г. преподавать историю в Школе избранных учеников стал М.-Ф. Дандре-Бардон, также автор трактата о живописи [13], труда по всеобщей истории [21], предназначенного для художников и скульпторов, и большого специализированного труда по истории костюма [22]. Даты выхода этих книг относятся к 1760–1770-м гг., но работа над ними протекала именно тогда, когда Дандре-Бардон преподавал в школе, а, значит, своими исследованиями он наверняка делился с учениками.

В 1755 г. школе пришлось распрощаться с важнейшей привилегией — правом учеников лично представлять свои произведения королю. Академия сделала это под двумя предлогами. Во-первых, потому, что «покровительствуемые ученики пользуются честью, которую большая часть академического сообщества никогда не получит» [7, р. 37]. Во-вторых, потому, что эта честь «оборачивается против самих учеников, которые, представив свои работы королю, считают бесполезным обучение в Риме, поскольку уже имели счастье получить такое одобрение двора, как будто они уже там побывали» [7, р. 37]. Оба предлога демонстрируют только одно — зависть академических чиновников к ученикам Школы. Выставить свои работы ученикам удалось только еще один раз — в 1767 году. Это, однако, была выставка «имеющая целью представить полотна суждению Королевской академии» [23, р. 1], т. е. полностью находящаяся в ведении соответствующего учреждения.

В 1765 г. К. Ванлоо скончался от удара. После этого дела в школе расстроились. На смену прежнему учителю пришел его племянник — Луи-Мишель Ванлоо, хороший художник, однако не столь одаренный педагог. Еще хуже дела пошли после отставки господина де Мариньи, который наследовал Ш.Ф.П. де Турнему и долгие годы продолжал покровительствовать школе. Воспользовавшись сменой кабинета после смерти Людовика XV, новый директор Королевской академии Жан-Батист Мари Пьер (рис. 4) составил любопытный документ, название которого можно перевести как «Замечания по поводу школы избранных учеников в Париже»². Если резюмировать все соображения, изложенные им на многих страницах, то выяснится, что школа плоха с любой стороны: забирает много денег, поощряет самомнение молодых людей и неуваже-

ние к учителям, отбивает желание продолжать обучение в Италии. Ученики, писал Ж.-Б.-М. Пьер, столь великовозрастны, что из Италии возвращаются чуть ли не в седилах, а на прочих учеников Французской академии в Риме оказывают самое дурное влияние. Он возложил обязанности директора школы на Ж.-М. Вьена, вместе с которым разработал новую сокращенную программу обучения, но и в таком виде школа продолжала раздражать Академию. В итоге в 1775 г. школа была окончательно упразднена.

Тем не менее, как бы ни ругали школу академики, из нее вышли Жан-Оноре Фрагонар (1732–1806), Жак-Луи Давид (1748–1825), Жан-Антуан Гудон (1741–1828), Огюстен Пажу (1730–1809), Мишель Клодион (1738–1814), Луи-Жан-Франсуа Лагрене (1725–1805), Этьенн де Лавалле-Пуссен (1735–1802), Габриэль-Франсуа Дуайен (1726–1806), Франсуа-Андре Венсан (1746–1816) и многие другие, менее известные, но вполне состоявшиеся мастера. Разумеется, нельзя считать, что своим талантом и успехами эти мастера обязаны только данной школе. Однако им, несомненно, был полезен опыт обучения в этом своеобразном пансионе, о чем свидетельствует цитированный выше отказ нескольких учеников уехать в Италию раньше времени. Еще один важный показатель — то, что из школы почти не было отчислений. Несмотря на то что академическое начальство, нагрянув с проверкой, время от времени фиксировало нарушения, такие как несанкционированное отсутствие некоторых учащихся, за всю историю школы отчислен был всего один ученик.

Школа просуществовала всего 28 лет и не вошла на постоянной основе в структуру академического образования, однако закрыта она была отнюдь не из-за того, что эксперимент Ш.-А. Куапеля оказался неудачным. Напротив, идеи этого энергичного, инициативного директора вполне себя оправдали, образовательное учреждение воспитало многих хороших и даже превосходных мастеров. Оно закончило свое существование потому, что ушли люди, которые обеспечивали его успех: сам Ш.-А. Куапель, Ш.Ф.П. де Турнем, де Мариньи, К. Ванлоо. Будучи по сути частной инициативой нескольких энтузиастов, школа не вписывалась в систему Академии. Ученики были отделены от основного состава академических воспитанников и даже вознесены над многими взрослыми мастерами. Из учеников школы готовили элиту. Несколько лет им даже был открыт личный доступ к самому королю. Это раздражало академических чиновников.

Считаясь частью Академии и будучи ей подотчетной, школа вызывала у академиков ревность, воспринималась как чужеродный элемент, конкурирующий с прочими составляющими академической системы. При таком отношении школа не могла

² Полный вариант этого документа см.: [7, р. 115–132].

просуществовать дольше, чем находились у власти ее основатели и покровители, однако в истории художественного образования Школа избранных учеников осталась как смелый и успешный эксперимент.

Список источников

1. Lahalle A. Les écoles de dessin au XVIIIe siècle. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. 360 p.
2. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. Москва : Искусство, 1968. 275 с. (Из истории мирового искусства).
3. Lapaize H. Histoire de l'Académie de France à Rome. T. 1. 1666–1801. Paris : Plon-Nouttit, 1924. XXVIII, 503 p. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9177-histoire-de-lacadmie-de-france-rome-tome-1-1666-1801> (дата обращения: 28.12.2021).
4. Nolhac P. de. Fragonard. Paris : Goupil & Manzi, Joyant & Cie, 1918. 225 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6477605d/f21.item> (дата обращения: 28.12.2021).
5. Morvan-Becker F. L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIIIe siècle. Doctorat d'Histoire. Rouen, 2010. URL: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf> (дата обращения: 28.12.2021).
6. Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793 / par A. De Montaignon. В 9 т. Т. 6. 1745–1555. Paris, Charavay Frères Libraires de la Société, 1885. 440 p. URL: <https://archive.org/details/procsverbauxde06acaduoft> (дата обращения: 28.12.2021).
7. Courajod L. Histoire de l'école des beaux-arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés. Paris : J. Rouam, éditeur ; London : Gilbert Wood & Co, 1850. CIV, 264 p. URL: <https://archive.org/details/histoiredelcole00cour/page/n1/mode/2up> (дата обращения: 28.12.2021).
8. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. Санкт-Петербург : Азбука-классика 2004. 445 с. (Новая история искусства).
9. Pevsner N. Les académies d'art. Paris : Gérard Monfort, 1999. 258 p.
10. Vitet L. L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique. Paris : Michel Lévy Frères, 1861. Vol 1. VI, 410 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58322551.texteImage> (дата обращения: 28.12.2021).
11. Piles R. de. L'idée de peintre parfait. Paris : Gallimard, 1993. 152 p.
12. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Tome 12 : Parl-Pol / par une société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par Mr. [Denis] Diderot,... et quant à la partie mathématique, par M. [Jean Le Rond] d'Alembert. Paris : Neufchastel, Samuel Faulche, 1765. 963 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505440.texteImage> (дата обращения: 28.12.2021).
13. Dandré-Bardon M.-F. Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture : pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art. Paris : chez Saillant, 1765 : 2 vol. V. 1. 325 p., V. 2. 260 p. URL: https://archive.org/details/gri_33125010814024/page/n41/mode/2up?q=Genie (дата обращения: 28.12.2021).
14. Локк Д. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3. Москва : Мысль, 1988. 668 с. (Философское наследие. ФН).
15. Locke J. De l'éducation des enfants. Amsterdam, A. Schelte, 1695. 412 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8622129j.r=John%20Locke?rk=193134;0> (дата обращения: 28.12.2021).
16. Blondel J.-F. Architecture françoise, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des eglises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus consid érables de Paris : ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architects, & mesurés exactement sur les lieux : avec la description de ces edifices, & les differtations utiles & interessantes sur chaque espece de bâtiment. T. IV. Paris, 1752. 246 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080359> (дата обращения: 28.12.2021).
17. André-Bardon M.-F., de. Vie de Carle Vanloo, Paris : Chez Desaint, 1765. 69 p. URL: <https://archive.org/details/viedecarlevanloo00dand/mode/2up> (дата обращения: 28.12.2021).
18. Дидро Д. Салоны : в 2 т. [пер. с фр.] / [сост., общ. ред. Л.Я. Рейнгарт]. Т. 1. Москва : Искусство, 1989. 270 с.
19. Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments / par A. De Montaignon et J. Guiffrey. T. 11 : 1754–1763. Paris : Noël Charavay, 1889. 505 p. URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/12737-correspondance-des-directeurs-de-l-academie-de-france-a-rome-tome-11-1754-1763?offset=11> (дата обращения: 21.12.2021).
20. Lépicié F.-B. Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres... : 2 t. Paris : Impr. Royale, 1752–1754. T. 1. 245 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626834h> (дата обращения: 21.12.2021). Т. 2. 363 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626835> (дата обращения: 21.12.2021).
21. André-Bardon M.-F., de. Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talens : 3 t. Paris : Merlin, 1769. T. 1. 442 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=sctAAAAAYAAJ> (дата обращения: 21.12.2021). Т. 2. 516 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=GqoDAAAAYAAJ> (дата обращения: 21.12.2021). Т. 3. 524 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=lghBAAAAYAAJ> (дата обращения: 21.12.2021).

22. *André-Bardon M.-F., de Costumes des anciens peuples* : 2 p. Paris : chez Charles-Antoine Jombert, 1772–1774. P. 1. 146 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65341388.texteImage> (дата обращения: 21.12.2021). P. 2. 206 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65290601> (дата обращения: 21.12.2021).
23. Exposition des élèves protégés par le roi le 3. 8bre 1767 // *Bibliothèque nationale de France*, RESERVE 8-YA3-27, Collection Deloynes, vol. 8, piece 116. Collection Deloynes, 116. BNF. Ms. 2 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442989n> (дата обращения: 28.12.2021).

The School of Selected Students in the System of French Academic Art Education of the 18th Century

Elena E. Agratina

Moscow State Academy of Choreography, 5, 2nd Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia
M.V. Lomonosov Moscow State University, 27, Building 4, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192, Russia
ORCID 0000-0001-9842-0967; SPIN 6691-3631
E-mail: agratina_elena@mail.ru

Abstract. *For the first time in Russian historiography, the article reconstructs the history of the School of Selected Students, established in 1747 as an additional link of academic art education. The article uses cultural-historical and socio-psychological approaches. The author refers to the numerous sources of the 18th–19th centuries stored in the National Library of France (Paris): treatises devoted to upbringing and art education in France in the 18th century, protocols of the Royal Academy of Painting and Sculpture, correspondence of the directors of the French Academy in Rome with the directors of royal buildings. Currently, the National Library of France is actively working on digitizing these and other materials, making them available to researchers around the world. Despite the fact that these sources are generally well known to the world scientific community, they have been extremely rarely referred by Russian researchers, and never in the context considered by the author.*

The School existed for only 28 years and was a unique pedagogical experiment aimed at preparing the most talented (selected) young artists (laureates of the Prix de Rome) to enter the French Academy in Rome and, in the long term, at forming the elite of the art world.

In order to review the School of Selected Students in the system of French academic art education, the author solves the following research tasks: consistently reconstructs all the circumstances of the School's foundation and organization, reveals its creators' intentions, and also explains the position of its opponents, who, with their constant attacks, created a tense discussion field around the existence of this educational institution. In addition, the article identifies the names of major artists who left the School of Se-

lected Students; examines its internal structure, charter, features of the educational process; defines the circle of people who were engaged in teaching; establishes which books were available to students. The author pays attention to the School's everyday life: the relationship between students and mentors, discipline, daily routine, financial difficulties. The results obtained allow us to conclude that this experiment was successful, and explain why the School of Selected Students was closed without having existed for 30 years, despite the obvious successes of its graduates.

Key words: art education, French art, culture of the 18th century, theory of art, Royal Academy of Painting and Sculpture.

Citation: Agratina E.E. The School of Selected Students in the System of French Academic Art Education of the 18th Century, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 66–76. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-66-76.

References

1. Lahalle A. *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes Publ., 2006, 360 p.
2. Zolotov Yu.K. *Frantsuzskii portret XVIII veka* [French Portrait of the 18th Century]. Moscow, Iskustvo Publ., 1968, 275 p.
3. Lapauze H. *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Vol. 1. 1666–1801. Paris, Plon-Nouttit Publ., 1924, 503 p. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/9177-histoire-de-lacadmie-de-france-rome-tome-1-1666-1801> (accessed 28.12.2021).
4. Nollac P. de. *Fragonard*. Paris, 1918, 225 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6477605d/f21.item> (accessed 28.12.2021).
5. Morvan-Becker F. *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIIIe siècle. Doctorat d'Histoire*. Rouen, 2010. Available at: <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf> (accessed 28.12.2021).
6. Montaiglon A. de. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648–1793, in 9 vol. Vol. 6. 1745–1555*. Paris, Charavay Frères Libraires de la Société Publ., 1885, 440 p. Available at: <https://archive.org/details/procsverbauxde06acaduoft> (accessed 28.12.2021).
7. Courajod L. *Histoire de l'école des beaux-arts au XVIIIe siècle. L'école royale des élèves protégés*. Paris, London, Gilbert Wood & Co Publ., 1850. 264 p. Available at: <https://>

- archive.org/details/histoiredolecole00cour/page/n1/mode/2up (accessed 28.12.2021).
8. Yakimovich A.K. *Novoe vremya. Iskusstvo i kul'tura XVII–XVIII vekov* [Modern Age. Art and Culture of the 17th–18th Centuries]. Saint Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2004, 445 p.
9. Pevsner N. *Les académies d'art*. Paris, Gérard Monfort Publ., 1999, 258 p.
10. Vitet L. *L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique*. Paris, Michel Lévy Frères Publ., 1861, vol. 1, 410 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58322551.texteImage> (accessed 28.12.2021).
11. Piles R. de. *L'idée de peintre parfait*. Paris, Gallimard Publ., 1993, 152 p.
12. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 12: Parl-Pol*. Paris, Neufchastel, Samuel Faulche Publ., 1765, 963 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505440.texteImage> (accessed 28.12.2021).
13. Dandré-Bardon M.-F. *Traité de peinture suivi d'un Essai sur la sculpture: pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à cet art*. Paris, 1765, vol. 1, 325 p., vol. 2, 260 p. Available at: https://archive.org/details/gri_33125010814024/page/n41/mode/2up?q=Genie (accessed 28.12.2021).
14. Locke J. *Collected works in 3 vol., vol. 3*. Moscow, Mysl' Publ., 1988, 668 p. (in Russ.).
15. Locke J. *De l'éducation des enfants*. Amsterdam, A. Schelte Publ., 1695, 412 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8622129j.r=John%20Locke?rk=193134;0> (accessed 28.12.2021) (in French).
16. Blondel J.-F. *Architecture françoise, ou, Recueil des plans, elevations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & edifices les plus considérables de Paris: ainsi que des châteaux & maisons de plaisance situés aux environs de cette ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes, & mesurés exactement sur les lieux: avec la description de ces edifices, & les differtations utiles & interessantes sur chaque espece de bâtiment*, vol. IV. Paris, 1752, 246 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080359> (accessed 28.12.2021).
17. André-Bardon M.-F., de. *Vie de Carle Vanloo*, Paris, Chez Desaint Publ., 1765, 69 p. Available at: <https://archive.org/details/viedecarlevanloo00dand/mode/2up> (accessed 28.12.2021).
18. Diderot D. *Les Salons*, in 2 vol. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 270 p. (in Russ.).
19. Montaiglon A. de, Guiffrey J. (eds.) *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec des surintendants des bâtiments*, vol. 11: 1754–1763. Paris, Noel Charavay Publ., 1889, 505 p. Available at: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/12737-correspondance-des-directeurs-de-l-academie-de-france-a-rome-tome-11-1754-1763> (accessed 21.12.2021).
20. Lépicié F.-B. *Catalogue raisonné des tableaux du Roy, avec un abrégé de la vie des peintres...*, in 2 vol. Paris, Impr. Royale Publ., 1752–1754, vol. 1, 245 p., available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626834h> (accessed 21.12.2021), vol. 2, 363 p., available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626835x.image> (accessed 21.12.2021).
21. André-Bardon M.-F., de. *Histoire universelle traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter ou tableaux de l'histoire enrichis de connaissances analogues à ces talens*, in 3 vol. Paris, Merlin Publ., 1769, vol. 1, 442 p., available at: <https://books.google.ru/books?id=sctAAAAAYAAJ> (accessed 21.12.2021), vol. 2, 516 p., available at: <https://books.google.ru/books?id=GqoDAAAAYAAJ> (accessed 21.12.2021), vol. 3, 524 p., available at: <https://books.google.ru/books?id=lghBAAAAYAAJ> (accessed 21.12.2021).
22. André-Bardon M.-F., de. *Costumes des anciens peuples*, in 2 parts. Paris, 1772–1774, part 1, 146 p., available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65341388.texteImage> (accessed 21.12.2021), part 2, 206 p., available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65290601> (accessed 21.12.2021).
23. Exposition des élèves protégés par le roi le 3. 8bre 1767, *Bibliothèque nationale de France*, RESERVE 8-YA3-27, Collection Deloynes, vol. 8, piece 116, 2 p. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442989n> (accessed 28.12.2021).

Я.П. ШОЛОХОВА

ХУДОЖНИК В ЗЕРКАЛЕ АВТОПОРТРЕТА: ИДЕЯ И ОБРАЗ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Яна Павловна Шолохова,

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
факультет иностранных языков и регионоведения,
кафедра сравнительного изучения национальных
литератур и культур,
преподаватель
Ленинские горы, д. 1, стр. 13, Москва, 119991, Россия

ORCID 0000-0002-3752-6482; SPIN 8009-9323

E-mail: yana.sholokhova@gmail.com

Реферат. С момента своего появления автопортрет является продуктом определенной культурной картины мира, отображением эстетических концепций эпохи, представлений о природе творчества и человеческой сущности. Всплеск интереса к автопортрету обычно наблюдается в нестабильные, кризисные эпохи, требующие от художника переосмысления фундаментальных принципов бытия и творчества. Одним из таких периодов в русской культуре становится начало XX в. — время перемен, радикальных по своему масштабу и глубине, которые послужили контекстом возникновения множества новых художественных систем, по-разному понимающих роль художника и его место в обществе. В условиях, когда субъективное восприятие становится определяющей стратегией творчества, автопортрет призван отразить многогранность бытия и свести на пространстве холста автора и его идеи.

В статье анализируются некоторые общие тенденции трансформации автопортретизма в русской живописи начала XX века. Для многих художников этого периода автопортрет остается пространством самопознания и придания смысла собственному жизненному опыту: З.Е. Серебрякова, М.З. Ша-

гал, К.С. Петров-Водкин и другие создают целые серии автопортретов, фиксируя свои состояния на разных этапах творческого пути. Нередко автопортрет становится для автора художественным выражением собственной философской и эстетической программы, и императив идеи преобладает над императивом физического сходства. Так, художники-авангардисты (например, К.С. Малевич, другие участники объединения «Бубновый валет») сводят свой визуальный образ к маске, неживому объекту, беспредметной композиции. Изменения претерпевает не только образ художника, но и преобразуемое им пространство: автопортрет приобретает мифологическое измерение, замыкающееся в фигуре автора как демиурга.

Ключевые слова: автопортрет, автопортретность, искусство начала XX века, русский авангард, личность художника, природа творчества, самопознание, миф, маска, изобразительное искусство.

Для цитирования: Шолохова Я.П. Художник в зеркале автопортрета: идея и образ в русском искусстве начала XX века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 77–86. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-77-86.

Оформление автопортрета в самостоятельный жанр традиционно связывается с ослаблением религиозного сознания и ростом интереса к человеческой личности в эпоху Возрождения. Ренессансный автопортрет развивается как форма образного познания общих закономерностей природы человека через соотнесение ее с нравственными идеалами и представлениями о личности того времени. Последующие культурно-исторические



Рис. 1. З.Е. Серебрякова. За туалетом.
1909. Холст на картоне, масло. 75 × 65. ГТГ, Москва
Источник: Ефремова Е.В. Зинаида Серебрякова. Москва :
Издательство Арт-Родник, 2006. С. 29.



Рис. 2. З.Е. Серебрякова. Автопортрет.
1922. Холст, масло. 69 × 57. ГРМ, Санкт-Петербург
Источник: Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея.
Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 64.

эпохи выражают характерное для них понимание человеческой сущности и природы творческого процесса в автопортрете. История развития практик автопортретирования подтверждает их неразрывную взаимосвязь с культурной и эстетической парадигмой, продуктом которой они являются.

В иерархии художественных жанров автопортрет занимает особое место, чаще всего определяемое через соотнесение с жанром портрета. По мнению Д.В. Сарабьянова, автопортрет «входит в то историко-художественное пространство, которое в жанровой структуре в целом занято портретом» [1, с. 6], с тем лишь различием, что автор определяет изображенный образ как свой собственный, либо совокупность косвенных признаков позволяет утверждать, что он таковым является. Советский искусствовед Л.С. Зингер, проводя границу между портретом и автопортретом, высказал предположение, что их основное различие находится в плоскости решаемых ими задач: в то время как портрет служит ряду утилитарных целей, у автопортрета остается одна сверхзадача: «раскрыть духовный мир изображаемого человека» [2, с. 275]. Кроме того, определяющая черта автопортрета, интуитивно трактуемого как изображение художником самого себя, относится к предмету полотна, а не к его сюжетно-стилистическим признакам, что также указывает на его коренное отличие от прочих разновидностей портретного жанра.

Исторически периоды внимания к человеческой личности и востребованности портретного жанра не всегда совпадают с периодами популярности автопортрета. Это позволяет говорить о дополнительных предпосылках, необходимых для формирования интереса к автопортретированию. Потребность в самоанализе и необходимость фиксации собственного опыта часто обостряется в условиях культурного кризиса, радикальных перемен в обществе, необходимости переосмысления фундаментальных принципов бытия. И.С. Кон, автор исследований индивидуального самосознания в историко-культурной перспективе, связывает распространение автопортрета с вызовами времени, утверждая, что «индивидуально-личностное начало обычно усиливается в переломные, кризисные эпохи, когда индивид вынужден в самом себе искать ответы на новые вопросы» [3, с. 141].

Русская культура переживала две волны повышенного интереса к автопортрету: в первой половине XIX в. и в начале XX в., когда автопортрет становился популярным пространством самопознания и творческого самовыражения [4]. В первой половине XIX в. под влиянием идей романтизма художник осознавал себя как уникальную личность, как творца, чья духовная жизнь, чувства и настроения достойны выражения на полотне. Появляются це-

лые циклы автопортретов, отражающие различные состояния и ипостаси автора; образ художника на них предстает в развитии, становясь более детальным и многомерным.

На рубеже XIX–XX вв. русское искусство стремилось освободиться от служения общественным идеям, ему внеположенным, приобретая более субъективный и созерцательный характер, а акцент с изображаемого образа переносился на способ его интерпретации. В бурном потоке истории росло разнообразие художественных форм, достигая своего апогея в торжестве субъективизма первых десятилетий XX века. В этот период русское искусство переживало переход от постро-мантических тенденций символизма к антиромантической направленности авангарда [5], декларативно объявляющего о разрыве с традицией. В начале XX в. «индивидуальная картина мира становится определяющей стратегией творчества» [6, с. 7], а автопортрет превращается в пространство художественной интерпретации. В своем движении «по оси, на одном полюсе которой находится безграничная свобода, доходящая до полного отрыва от внешнего образа изображаемого объекта, а на другом — предельная прикованность к объекту» [7, с. 374], автопортретизм достигает границы сознательного преодоления и разрушения портретного сходства.

АВТОПОРТРЕТ КАК ЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ И МИФ: З.Е. СЕРЕБРЯКОВА И М.З. ШАГАЛ

Для многих художников этого периода автопортрет оставался пространством самопознания и придания смысла собственному жизненному опыту. На протяжении всего своего творчества Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1884–1967) создала множество автопортретов, постоянно фиксируя свой образ на разных этапах жизни. Как современники, так и исследователи¹ творчества художницы отмечают подкупающую естественность и гармоничность ее индивидуального стиля, рожденного на стыке субъективного художественного сознания и общих стилистических устремлений изобразительного искусства первой половины XX века. Для автопортретов З.Е. Серебряковой также характерна простота и непосредственность, порой кажущаяся наивной в прямоте создаваемых ей образов.

¹ Среди прочих: А.Н. Бенуа (VII выставка «Союза». Речь. 1910. 13 (26) марта. № 70) и Д.В. Сарабьянов (З. Серебрякова: сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художника. Москва, 1986).



Рис. 3. З.Е. Серебрякова. Автопортрет с дочерьми. 1921. Холст, масло. 90 × 62.

Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
Источник: *Ефремова Е.В.* Зинаида Серебрякова.
Москва: Издательство Арт-Родник, 2006. С. 62.

На протяжении русского периода творчества художницы (до ее отъезда во Францию в 1924 году) автопортрет в основном служит З. Серебряковой пространством для изучения собственного лица, улыбающегося или спокойно вглядывающегося в зрителя как в зеркало: «Этюд девушки (Автопортрет)» (1909), «Автопортрет» (1900–1910-е). Она исследовала собственную мимику («Автопортрет», 1903), «Испуганная», 1917), как бы испытывая пределы своего тела; играя, примеряла маски: «Автопортрет в костюме Пьеро» (1911), «Автопортрет в шарфе». Один из таких автопортретов «За туалетом» (1909) (рис. 1), показанный на VII Выставке картин Союза русских художников в Санкт-Петербурге, стал программным для ее творчества. Созданный на нем открытый, женственный образ молодой девушки перед зеркалом, окруженной простыми и привычными предметами, производит впечатление гармонии духовного и физического, характерной для большинства полотен З.Е. Серебряковой.



Рис. 4. М.З. Шагал. Автопортрет с палитрой. 1917. Холст, масло. 88,9 × 58,4. Частное собрание
Источник: Marc Chagall : Vitebsk – Paris – New York /
Ed. by Guerman M., Forestier S., Wigal D.
New York, Paris : Parkstone International. P. 59.



Рис. 5. М.З. Шагал. Автопортрет с семью пальцами. 1913.
Холст, масло. 127 × 107. Городской музей Стеделек, Амстердам
Источник: Дантини М. Марк Шагал. Москва :
Издательство АСТ, 2020. С. 105.

В дальнейшем среди автопортретов художницы будет появляться все больше работ, представляющих ее в одной из двух важнейших для нее ипостасей: художницы («Автопортрет», 1922 (рис. 2), «Автопортрет с кистью», 1924) и матери («Автопортрет с дочерьми», 1921 (рис. 3), «Тата и Катя (У зеркала)», 1917), требовавших от нее постоянного выбора. Этот непрерывный акт художественного самопознания, вынесенный в публичную плоскость, остается для З.Е. Серебряковой очень интимным и смиренным. Автопортрет является для нее способом говорить на простые и понятные темы, «признаком собственного бытия в мире природы, людей, вещей» [8, с. 181].

В отличие от З.Е. Серебряковой Марк Захарович Шагал (1887–1985) не вписывал себя в вещный мир окружающей его повседневности, а творил новое мифологическое пространство, возводя собственную жизнь «в ранг события космического значения, в ранг мистерии» [9, с. 165] («Видение (автопортрет с музой)», 1917–1918). Его стиль формировался на пересечении еврейской культуры и модернистской эстетики, создавая художественный мир, в центре которого находилось индивидуальное Я художника-демиурга. События собственной жизни послужили для М.З. Шагала отправной точкой к созданию причудливого мифологизированного пространства, «в котором стерты границы между реальным, чувственно-воспринимаемым, и воображаемым» [10, с. 19]. Автопортреты становились для М.З. Шагала органичным способом перемещения себя в новое художественное измерение («Я и деревья», 1911), создаваемое его собственным усилием на холсте («Автопортрет с палитрой», 1917) (рис. 4).

Творчество М.З. Шагала в целом очень автобиографично: бесчисленное количество созданных им автопортретов дополняет роман «Моя жизнь», написанный в 1922 г. еще молодым художником. В нем М.З. Шагал, рассказывая о событиях своего детства, близких ему людях и своем пути в искусстве, демонстрирует то же мистическое отношение к реальности, «переставляет события своей жизни в нарочито анахроническом порядке, словно подчеркивая мифологическую вневременность излагаемого повествования» [10, с. 9]. Автобиография М.З. Шагала служит ключом к его творчеству; возможно, неслучайно ее первую редакцию художник посвятил «Рембрандту, Сезанну, маме, жене» [11, с. 11], отмечая влияние Рембрандта, признанного мастера автопортретов, на свое творчество.

На автопортретах М.З. Шагал чаще всего предстает перед нами в одном из трех определяющих его образах: «как Художник, как Возлюбленный, как Витеблянин» [9, с. 168]. Он пишет себя за работой («Автопортрет с кистями», 1909–1910, «Автопортрет с мольбертом», 1914), приоткрывая завесу таинства собственного творчества. Его герой никогда



Рис. 6. М.З. Шагал. Над городом. 1918. Холст, масло. 141 × 197. ГТГ, Москва
Источник: *Дантини М.* Марк Шагал. Москва : Издательство АСТ, 2020. С. 117.

не теряет связи с родным Витебском («Автопортрет с семью пальцами», 1913 (рис. 5), «Автопортрет перед домом», 1914); пространство города и художник проникают друг в друга, становясь единым целым («Серый дом (возможный автопортрет)», 1917). Отдельного внимания заслуживают парные автопортреты М.З. Шагала с его женой Беллой; на них художник и его муза выступают как союз женского и мужского начала, преобразующий реальность («Двойной портрет с бокалом вина», 1917–1918, «Прогулка», 1918). Одна из таких картин «Над городом» (1918) (рис. 6), на которой изображен полет художника со своей возлюбленной над Витебском, остается наиболее известной из его произведений. Над героями полотна не властна гравитация: они парят в пространстве авторского мифа, дорациональной действительности, яркой карнавальной стихии.

Таким образом, автопортрет не только занимал важное место в творчестве З.Е. Серебряковой и М.З. Шагала, но и стал своеобразной визитной карточкой обоих мастеров. Личные переживания и уникальный жизненный опыт авторов играют центральную роль в создании образа художника-человека и художника-творца.

АВТОПОРТРЕТ КАК ИДЕЯ И МАНИФЕСТ: РУССКИЕ АВАНГАРДИСТЫ

Переход к новым творческим системам в начале XX в., характерный как для западно-европейского, так и для русского искусства, привел к принципиальной плюралистичности художественного мировосприятия и субъективизму в понимании и интерпретации действительности. Для художников-авангардистов автопортрет часто становился образным выражением своей философской и эстетической программы, а физическое сходство переходило в разряд второстепенных задач. В этом случае автор существовал в пространстве автопортрета как «чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ» [12, с. 287].

Авангардисты использовали жанр автопортрета как возможность запечатлеть именно творческую сторону себя как художника, очищенную от физического, личностного начала. Создавая свой кубистический «Автопортрет с палитрой» (1915) (рис. 7), Н.А. Удальцова обратилась к привычному



Рис. 7. Н.А. Удальцова. Автопортрет с палитрой.
1915. Холст, масло. 72 × 63. ГТГ, Москва
Источник: Пикассо сегодня. Коллективная монография /
отв. ред. М.А. Бусев. Москва : Прогресс-Традиция, 2016. С. 154.



Рис. 8. И.В. Ключ. Автопортрет с пилой.
1914. Холст, масло. 62 × 71. Астраханская государственная
картинная галерея им. П.М. Догадина
Источник: 500 шедевров русского искусства /
авт.-сост. М.В. Адамчик. Минск : Харвест, 2008. С. 175.

сюжету «художник за работой», но геометричное, раздробленное изображение, состоящее из множества граней, призвано скорее передать идею мультиперспективности пространства и simultaneity времени, чем телесную представленность автора в мире. И.В. Ключ на кубистическом «Автопортрете с пилой» (1914) (рис. 8) заменил кисть, привычный инструмент художника, пилой, заявляя об активной роли искусства в построении нового мира. В 1924 г. Эль Лисицкий (Л.М. Лисицкий) создал автопортретный фотоколлаж «Конструктор», буквально став лицом новой конструктивистской эстетики. Триада головы, руки и циркуля, как основного инструмента художника, вписывает автопортрет Эля Лисицкого в традицию романтического автопортрета, транслируя идею исключительности и особой миссии художника, взгляду которого доступно то, что пока еще скрыто от других.

Для того чтобы написать автопортрет, художник подвергает свой образ деконструкции, часто отказываясь не просто от физического сходства, а представляя себя в виде неодушевленного предмета или беспредметной композиции. «Автопортрет “Кристалл”» (1917) выражает идею М.В. Матюшина о взаимосвязи органических и неорганических структур [13] через преемственность между неживой природой и человеческим образом. Сам творец как импульс, преобразующий реальность, покидает пределы физического измерения и переходит в новую действительность.

В условиях отхода от миметической традиции, имя и авторский акт называния играют ключевую роль в определении того или иного образа как автопортрета: этюд «Сарайчик» (начало 1900-х) становится автопортретом, только когда М.Ф. Ларионов в рамках авангардистского жеста сам его таковым объявил. Главным здесь является не само изображение, а авторский акт классификации его как автопортрета, создающий игровое противоречие между визуальным образом и словом. По мнению Ю.М. Лотмана, автопортрет по определению выступает как символический дубликат имени: «Вся картина в своем единстве — отпечаток личности автора, и его изображение на ней, в сущности, избыточно — это автограф в автографе» [7, с. 365]. М.Ф. Ларионов подписал свой автопортрет 1910 г. прямо на холсте: «Собственный портрет Ларионова», тем самым дополнительно срачивая свое имя с визуальным образом. С одной стороны, этот прием создает игровые ассоциации со знаменитой подписью Альбрехта Дюрера, сделанной им на «Автопортрете в одежде, отделанной мехом» (1500). С другой — такая избыточность, возможно, призвана сфокусировать внимание зрителя на собственном Я художника как творческого начала. Еще одним автопортретом М.Ф. Ларионова может считаться несохранившаяся кинетическая композиция «Лучист», продемонстри-

стрированная на выставке «1915 год»: сооружение «из лучинок и палок с прикрепленными к ним веревками и мочалом» [14], приводимое в движение вентилятором. Само название «Лучист» указывает на связь с автором, являвшимся создателем и главным теоретиком лучизма как художественного направления.

Служа выражением идеи, автопортреты, созданные одним художником, зачастую наглядно отражают траекторию творческих поисков автора, испытывающего влияние различных художественных стилей. На одном из более ранних автопортретов К.С. Малевича («Эскиз фресковой живописи. Автопортрет», 1907) заметно погружение автора в философско-эстетическую систему изобразительного символизма, с его пониманием творца как пророка и проводника божественного. Цветовая гамма автопортретов 1910 и 1910–1911 гг. наглядно свидетельствует об увлечении художника фовизмом и сезаннизмом, а вот «Автопортрет в двух измерениях» (рис. 9) уже становится визуальным манифестом его собственной супрематической философии. Более поздний автопортрет К.С. Малевича «Художник» (1933) (рис. 10) свидетельствует о возвращении тяготения к фигуративности, которое, однако, не противоречит мироощущению автора. Подписывая работу, он заменил свое имя черным квадратом, тем самым говоря о полном совпадении себя как личности и себя как супрематиста. Воспроизводя на полотне эффект ренессансной фрески в сочетании с супрематическим цветовым решением, К.С. Малевич создал вневременной образ творца и учителя, вписывая себя и свою художественную систему в историю живописи.

С образом «знаменитого художника» заигрывают и другие авангардисты: А.В. Лентулов называет свой автопортрет *Le grand peintre* («Великий художник», 1915), примеряя на себя маску «великого живописца». Круг на узорчатом фоне за головой художника читается как нимб, но несоответствие техники изображения лица и остальной части полотна наводит на мысль, что А.В. Лентулов как будто фотографируется, просунув голову в ярмарочное сооружение [15]. Другие художники авангардного объединения «Бубновый валет» (1911–1917) также достаточно часто примеряют на автопортретах различные маски: В.Е. Татлин позирует в образе матроса («Матрос», 1911), И.И. Машков — промышленника («Автопортрет», 1911) и силача («Автопортрет и портрет Петра Кончаловского», 1910) (рис. 11). Маска на авангардном автопортрете несет в себе карнавальное начало. Карнавализация исключает серьезность творческого акта и становится для художников-авангардистов способом сращения жизни и искусства: если М.З. Шагал пытался переместить себя в воображаемое мифологическое пространство, то они, наоборот, пытаются преобразовать реаль-

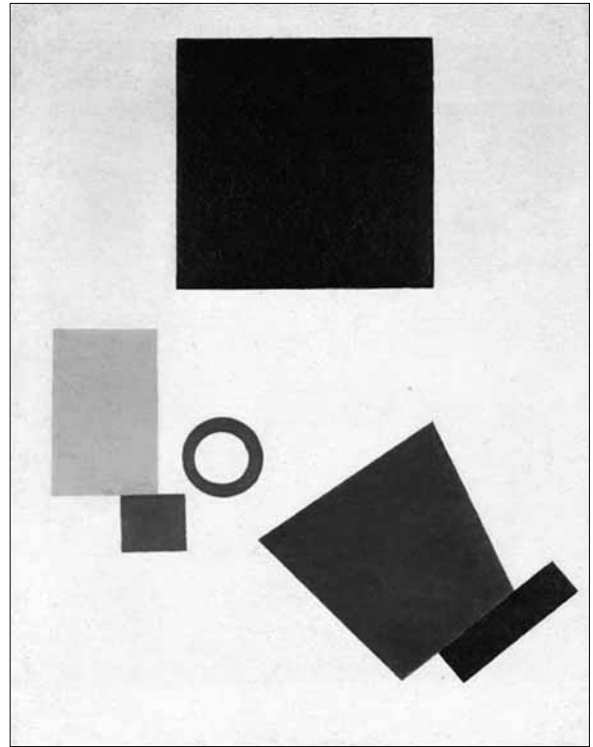


Рис. 9. К. Малевич. Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях. 1915. Холст, масло. 62 × 80. Городской музей Стеделек, Амстердам. Источник: Майкалар А. Малевич Казимир Северинович. Москва : Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2011. С. 19.

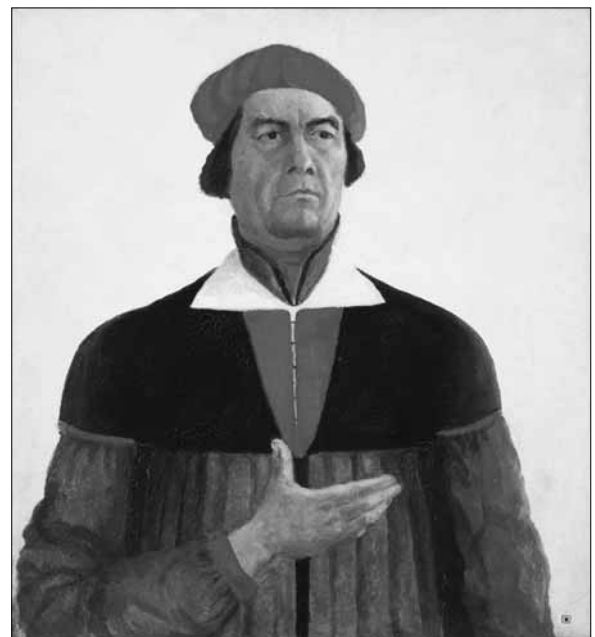


Рис. 10. К.С. Малевич. Художник. 1933. Холст, масло. 73 × 66. ГРМ, Санкт-Петербург. Источник: Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 80.



Рис. 11. И.И. Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910. Холст, масло. 208 × 270. ГРМ, Санкт-Петербург
Источник: Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 71.

ность, придав ей черты театрального действа. Рассуждая о природе маски, М.М. Бахтин указывал на ее связь «с переходами, метаморфозами, нарушением естественных границ» [16, с. 48]. Господство маски на автопортрете — это господство многоликого Другого, alter ego художника, в отличие от автопортретов, где сильно физическое сходство и центральным является личное Я.

Границы между «мужским» и «женским» в искусстве начала XX века также становятся более размытыми, и в живописи все чаще появляются андрогинные образы, интерпретируемые в русле русской философии как стремление к «преодолению смерти, к выходу из природного цикла, в котором рождение неизбежно ведет к кончине» [17, с. 77]. Художницы авангарда создают подчеркнуто неженственные автопортреты, отражающие их самодостаточность и творческую силу. Уверенный, устремленный на зрителя взгляд Н.С. Гончаровой на «Автопортрете с желтыми лилиями» (1907) и ее крупная рука создают образ признанного мастера. На «Автопортрете» (1920) лицо В.Ф. Степановой смоделировано по образцу африканской маски, гневное выражение которой в сочетании с грубыми линиями одежды создают достаточно маскулинный образ.

С установлением советской власти задачи искусства изменились: коллективное и масштабное оттеснили сферу личного на второй план, и к жан-

ру автопортрета обращались в основном зрелые художники. С автопортретов К.С. Петрова-Водкина на зрителя устремлен взгляд представителя новой действительности. Рубленые черты лица, пристальный взгляд художника на «Автопортрете» (1918) передают напряжение эпохи перемен, переживание ответственности за будущее. Ощущение «планетарности» происходящих изменений подчеркивает фон в виде голубого световоздушного креста, напоминающего одновременно небо и развевающееся знамя. На более личном уровне автопортрет сохраняет свое значение как лаборатория поисков и инструмент самопознания в условиях радикальных перемен. На «Автопортрете» (1926–1927) К.С. Петрова-Водкина голова дочери на заднем плане служит напоминанием о цикличности жизни и возвращении к ее истокам.

Таким образом, в начале XX в. расширились границы художественного языка, и с ними увеличилось поле задач автопортрета. С одной стороны, он по-прежнему служил способом выражения внутренних переживаний через внешний образ, выступая в роли инструмента самопознания художника. С другой — появились новые творческие системы, основанные на субъективном мировидении и уникальном самовосприятии. В условиях постоянных культурных изменений автопортрет отражал динамичное многоголосие индивидуальных стилей, слу-

жил пространством для художественных экспериментов и конструирования авторского образа.

Список источников

1. Сарабьянов Д.В. Некоторые проблемы автопортрета // Искусствознание. 2008. № 3. С. 5–42.
2. Зингер Л.С. Автопортрет в системе жанров // Очерки теории и истории портрета. Москва : Изобразительное искусство, 1986. С. 274–294.
3. Кон И.С. Открытие «Я». Москва : Политиздат, 1978. 367 с.
4. Гофман И.М. Автопортрет в русском и советском искусстве // Автопортрет в русском и советском искусстве : [каталог выставки]. Москва : Советский художник, 1977. С. I–VIII.
5. Потапова Е.Н. Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века: символизм и авангард // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3 (47). С. 230–234.
6. Могилевский Е.Б. От автопортрета к сэлфи // Моё я. Автопортрет в собрании Русского музея. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2016. С. 5–13.
7. Лотман Ю.М. Портрет // Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 349–375.
8. Сарабьянов Д.В. Об автопортретах Зинаиды Серебряковой // А.А. Русакова. Зинаида Серебрякова. Москва : Молодая гвардия, 2008. С. 180–182.
9. Шатских А.С. Автопортреты Марка Шагала // Шагалавский сборник. Вып. 3 : материалы X–XIV Шагалавских чтений в Витебске (2000–2004). Минск : Рифтур, 2008. С. 164–169.
10. Березанская М.Д. Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века : на примере творчества М.З. Шагала : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, 2016. 31 с.
11. Харшав Б. Мифология своей жизни // Мой мир: первая автобиография Шагала : воспоминания, интервью / Марк Шагал ; ред.-сост. Б. Харшав ; под науч. ред. Я. Брука ; пер. с англ. Д. Веденяпина. Москва : Текст, 2009. С. 8–29.
12. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества / [примеч. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова]. Москва : Искусство, 1979. С. 281–307.
13. Повелихина А.В. Мир как органическое целое // Великая утопия : Русский и советский авангард. 1915–1932. Каталог. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. С. 55–63.
14. Романович С.М. Дорогой художника: [о М.Ф. Ларионове] // Подъем : ежемесячный российский литературный журнал. 1992. № 2. С. 208–239. URL: <http://maakovets.narod.ru/dh.htm> (дата обращения: 01.09.2021).
15. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. 2-е изд. Москва : Аст-Пресс : Галарт, 2001. 301 с.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
17. Матич О. Гендерные проблемы в царстве амазонок: образы женщин в русской культуре рубежа веков // Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова : [каталог выставки] / под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта. Москва, 2000. С. 75–87.

Artist in the Mirror of a Self-Portrait: The Idea and Image in Russian Art of the Early 20th Century

Yana P. Sholokhova

Lomonosov Moscow State University, 1, Building 13,
Leninskie Gory Str, Moscow, 119991, Russia
ORCID 0000-0002-3752-6482; SPIN 8009-9323
E-mail: yana.sholokhova@gmail.com

Abstract. Throughout history, self-portraits have been a product of a certain cultural framework, reflecting the aesthetic notions of the era, the concepts of the nature of creativity and human essence. A surge of interest in self-portraiture is usually observed during unstable,

critical times, which require the artist to rethink the fundamental principles of existence and art. One of those periods was the beginning of the 20th century in Russia, when changes, radical in their degree and intensity, became the context for the emergence of numerous artistic systems that took different approaches to the purpose of an artist and his/her role in society. At a time when subjective perception becomes the defining strategy of art, self-portraits are intended to reflect the complexity of life and bring the author and the ideas together on the canvas.

This article analyzes some of the key trends in the transformation of self-portraiture in Russian art at the beginning of the 20th century. For many artists of that period, self-portraiture remained a sphere of self-exploration and giving meaning to one's personal experience: Z. Serbriakova, M. Chagall, K. Petrov-Vodkin and others created series of self-portraits, capturing their states at different stages of their artistic journey. Often, self-portraits became an artistic expression of the author's philosophi-

cal and aesthetic program, and the imperative of the idea prevailed over the imperative of physical resemblance. For instance, avant-garde artists (members of the Jack of Diamonds, K. Malevich) frequently reduced their visual image to a mask, an inanimate object, or an abstract composition. It is not only the artist's image that undergoes changes, but also the space around him/her: self-portraits acquire a mythological dimension, which is created by the author as a demiurge.

Key words: self-portrait, self-portraiture, art of the early 20th century, Russian avant-garde, artist's personality, nature of creativity, self-understanding, myth, mask, visual art.

Citation: Sholokhova Ya.P. Artist in the Mirror of a Self-Portrait: The Idea and Image in Russian Art of the Early 20th Century, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 77–86. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-77-86.

References

1. Sarabyanov D.V. Some Issues of Self-Portrait, *Iskusstvo-voznanie* [Art Studies Magazine], 2008, no. 3, pp. 5–42 (in Russ.).
2. Zinger L.S. Self-portrait in the System of Genres, *Ocherki teorii i istorii portreta* [Studies in the Theory and History of Self-portrait]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1986, pp. 274–294 (in Russ.).
3. Kon I.S. Otkrytie "Ya" [The Discovery of Myself]. Moscow, Politizdat Publ., 1978, 367 p.
4. Gofman I.M. Self-portrait in Russian and Soviet Art, *Avtoportret v russkom i sovetskom iskusstve* [Self-Portrait in Russian and Soviet Art, exhibition catalogue]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, pp. I–VIII (in Russ.).
5. Potapova E.N. The Art Synthesis Problem in the Aesthetics of the Silver Age: Symbolism and Avant-garde, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2012, no. 3 (47), pp. 230–234 (in Russ.).
6. Mogilevskii E.B. From Self-portrait to Selfie, *Moe ya. Avtoportret v sobranii Russkogo muzeya* [My Own Self. Self-Portrait in Russian Museum Collections]. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016, pp. 5–13 (in Russ.).
7. Lotman Yu.M. Portrait, *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on Semiotics of Culture and Art]. Saint Petersburg, Akademicheskii Proekt Publ., 2002, pp. 349–375 (in Russ.).
8. Sarabyanov D.V. On Zinaida Serebryakova's Self-Portraits, A.A. *Rusakova. Zinaida Serebryakova*. Moscow, Molodaya Gvardiya Publ., 2008, p. 180–182 (in Russ.).
9. Shatskikh A.S. Mark Chagall's Self-Portraits, *Shagalovskii sbornik. Vyp. 3: materialy X–XIV Shagalovskikh chtenii v Vitebske (2000–2004)* [Collected Papers on Chagall. Proc. of 10th–14th Chagall Readings in Vitebsk (2000–2004)]. Minsk, Rifting Publ., 2008, pp. 164–169 (in Russ.).
10. Berezanskaya M.D. *Mif i epos v zapadnoevropeiskoi kul'ture XX veka: na primere tvorchestva M.Z. Shagala* [Myth and Epos in the European Culture of the 20th Century (A Case Study of M.Z. Chagall)], Cand. philos. sci. diss. abstr. Moscow, 2016, 31 p.
11. Harshav B. The Mythology of Your Own Life, *Moi mir: pervaya avtobiografiya Shagala: vospominaniya, interv'yu* [My World: Chagall's First Self-Biography: Memoirs, Interviews]. Moscow, Tekst Publ., 2009, p. 8–29 (in Russ.).
12. Bakhtin M.M. The Problem of The Text (An Essay in Philosophical Analysis), *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 281–307 (in Russ.).
13. Povelikhina A.V. World as an Organic Whole, *Velikaya utopiya: Russkii i sovetskii avangard. 1915–1932, Katalog* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. Exhibition Catalogue]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, pp. 55–63 (in Russ.).
14. Romanovich S.M. The Artist's Road (about M.F. Larionov), *Pod'em: ezhe mesyachnyi rossiiskii literaturnyi zhurnal* [Rise. Monthly Russian Literary Journal], 1992, no. 2, pp. 208–239. Available at: <http://maakovets.narod.ru/dh.htm> (accessed 01.09.2021) (in Russ.).
15. Sarabyanov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka* [A History of Russian Art of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Moscow, Ast-Press Publ., Galart Publ., 2001, 301 p.
16. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1990, 541 p.
17. Matich O. Gender Trouble in the Amazonian Kingdom: Turn-of-the-Century Representations of Women in Russia, *Amazonki avangarda: Aleksandra Ekster, Natalya Goncharova, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udal'tsova* [Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udal'tsov]. Moscow, 2000, p. 75–87 (in Russ.).

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУМЯНЦЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2022»

19—21 апреля 2022 г.

Организаторы: Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии.

Цель конференции — привлечение внимания к вопросам сохранения и изучения мирового культурного наследия, а также к проблемам функционирования библиотек на современном историческом этапе, поиск перспективных путей развития, расширение межкультурного взаимодействия и сотрудничества между учреждениями культуры, образования, науки.

Тематика конференции охватывает широкий спектр вопросов по теории и практике библиотечного дела, библиографоведения и книговедения. Среди основных направлений: история библиотечного дела, раскрытие универсальных и специализированных фондов книгохранилищ, приоритеты и перспективы развития библиотечной науки, многоаспектная деятельности современных библиотек.

Особое внимание в 2022 г. планируется уделить темам:

- ◆ Первый общедоступный музей Москвы: на службе науке и просвещению. К 160-летию открытия Московского публичного музеума и Румянцевского музеума
- ◆ Н.А. Рубакин: личность, идеи, собрания. К 160-летию со дня рождения классика библиопсихологии, теоретика и практика библиотечного дела
- ◆ Межрегиональный комитет по каталогизации (МКК): 100 лет на службе российской и международной каталогизации
- ◆ Научные журналы по библиотечному делу, библиографоведению и книговедению: история, реалии, перспективы
- ◆ Дискуссионные вопросы археографического описания рукописных книг
- ◆ Библиотечные кадры: вопросы подготовки и непрерывного библиотечно-информационного образования

Планируется издание сборника материалов «Румянцевские чтения — 2022» с последующим размещением его в Российском индексе научного цитирования.

К участию приглашаются специалисты библиотек, архивов, музеев, вузов, научно-исследовательских институтов, издательств, представители государственных структур и общественных организаций. Конференция будет проходить в офлайн и онлайн режиме.

Рабочий язык конференции — русский.

Регистрационный взнос не взимается.

Командировочные расходы — за счет направляющей стороны.

*Дополнительная информация и регистрация участников на сайте РГБ:
<http://www.rumchteniya2022.rsl.ru>*

тельного анализа статей рассматривается чествование на страницах журнала архитектора Н. Никитина в связи с его юбилеем. Ставится вопрос о том, как следует оценивать выпуски «Свободного искусства» в конце 1903 года. Анализируются причины загадочного закрытия обоих журналов в 1904–1905 гг., которое не было оформлено в соответствии с законом.

Ключевые слова: «Искусство строительное и декоративное», «Русское обозрение», «Мир искусства», стиль модерн, В.М. Борин, Л.П. Бетелев, А.Ф. Филиппов, Н.В. Никитин, В.А. Серов, искусствоведение, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура.

Для цитирования: Медоваров М.В. Журнал «Искусство строительное и декоративное»: забытое слово в русской художественной критике начала XX века // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 88–99. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-88-99.

Весной 1903 г. в руки московских читателей попал новый, полный черно-белых иллюстраций и коммерческих объявлений журнал «Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры и прикладных искусств». Его своеобразная история, проигнорированная историками искусства и русской художественной критики начала XX в., заслуживает внимания исследователей и восстанавливается на основе цензурных архивных материалов, а также содержательного анализа статей.

БОРЬБА ЗА ИЗДАНИЕ НОВОГО ЖУРНАЛА ОБ ИСКУССТВЕ

Василий Михеевич Борин (1863 — после 1926), крестьянин по сословной принадлежности, окончил в 1884 г. Московское училище живописи, ваяния и зодчества, стал профессиональным архитектором, знатоком и ценителем древностей, имел награды. Сохранились построенная им колокольня Николо-Берлюковской пустыни (вторая по высоте в Московской области, освящена в 1900 г.), а также более поздний Казанский храм этой обители.

20 января 1900 г. В.М. Борин ходатайствовал в Главном управлении по делам печати (ГУДП)¹

¹ В 1865–1917 гг. являлось высшей российской цензурной инстанцией при Министерстве внутренних дел (МВД) Российской империи.

о разрешении издавать в Москве журнал «Архитектура и декоративное искусство» с подписной ценой 12 рублей за год. Департамент полиции² подтвердил, что «Борин образ жизни ведет скромный, к своим обязанностям относится добросовестно, сношения поддерживает преимущественно с подрядчиками, архитекторами и некоторыми домовладельцами г. Москвы» [1, л. 6]. 16 мая 1900 г. Василий Михеевич получил свидетельства издателя и редактора журнала [1, л. 12], однако ни одного номера этого издания фактически так и не вышло в свет.

К началу 1902 г. В.М. Борин решил скооперироваться с Алексеем Фроловичем Филипповым (1869–1936) — неудачливым издателем и редактором «Русского обозрения», к тому времени сумевшим выпустить лишь один номер своего журнала за три года (в июне 1901 г.), но все же имевшим практический опыт реальной издательской деятельности. В.М. Борин подал ему идею издавать в Москве еще один журнал искусствоведческой направленности.

12 февраля 1902 г. А.Ф. Филипповым и архитектором Леонидом Павловичем Бетелевым (1869 — после 1914) было подано прошение в ГУДП об издании журнала «Искусство строительное и декоративное». Имя В.М. Борина в прошении не упоминалось, но текст программы этого журнала [2, л. 1–2] почти дословно совпадал с текстом программы «Архитектуры и декоративного искусства» [1, л. 1–2], утвержденной министром внутренних дел 16 мая 1900 г., даже подписные и розничные цены изданий были одинаковы.

Программа обещала, что новый журнал будет знакомить читателей с обзорами и фотографиями выставок, статьями о художественном образовании, трудами по строительству и декоративной промышленности, критическими статьями обо всех видах искусства. В нем предполагалось размещать чертежи и рисунки, сообщения о конкурсах и рефератах архитектурных и художественных обществ, библиографию и справки о строительстве новых зданий. К ежемесячному журналу планировалось прилагать еженедельные информационные бюллетени. В последний момент А.Ф. Филиппов внес от руки небольшие изменения в перечень рубрик [2, л. 1–2].

Товарищ министра внутренних дел П.Н. Дурново 19 апреля 1902 г. отправил запрос в Департамент полиции, «являются ли просители по своим нравственным качествам и общественному положению лицами, заслуживающими предоставления им права на издание и редактирование проектируемого журнала» [2, л. 7 об]. Оказалось, что о Л.П. Бетелеве ничего известно не было, но вскоре выяс-

² Образован в 1880 г., принял дела упраздненного Третьего отделения Собственной Е. И. В. канцелярии, Департамента полиции исполнительной МВД, а с 1883 г. — и Судебного отдела МВД.

нилось, что 34-летний архитектор женат, работает в Катковском лицее³, занимается частной архитектурной практикой и является более обеспеченным, чем одинокий В.М. Борин (финансово может участвовать в издании).

Что касается А.Ф. Филиппова, который к тому моменту уже успел побывать в центре громкого публичного скандала, связанного с выплатой алиментов [3], то полицейские констатировали, что он «недвижимого имущества не имеет, и как Л.П. Бетелев, так и он ни в чем предосудительном в политическом и нравственном отношениях замечены не были» [2, л. 10]. Московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович также подтвердил «благоприятные сведения о нравственных качествах и общественном положении» А.Ф. Филиппова и Л.П. Бетелева, и 17 августа 1902 г. они получили свидетельство на издание нового журнала согласно программе [2, л. 13–15].

Причиной подобного благоволения генерал-губернатора и ГУДП наверняка стало их прежнее знакомство с публицистической деятельностью А.Ф. Филиппова, редактировавшего «Русское обозрение» (консервативного органа печати) и неоднократно хлопотавшего о новых изданиях в 1899–1901 гг. [4; 5].

Таким образом, в Москве формально оказалось два журнала с одинаковым составом редакции, тематикой, внешним оформлением и почти идентичным названием: «Искусство строительное и декоративное» Л.П. Бетелева и А.Ф. Филиппова и де-факто никогда не выходившая «Архитектура и декоративное искусство» В.М. Борина. Сам В.М. Борин перешел работать в филипповский журнал, но при этом 29 апреля 1903 г. он просил разрешения переименовать свое (несуществующее) издание в «Свободное искусство. Обзор декоративной, строительной и противопожарной техники» (с какой целью подавалось ходатайство, станет ясно в дальнейшем), что не вызвало возражений генерал-губернатора и было осуществлено 4 августа 1903 г. [1, л. 14–23].

Всего за 1903 год в типографии А.И. Мамонтова вышло три выпуска «Искусства строительного и декоративного»: № 1–2 (цензурное разрешение от 12 февраля 1903 г.), № 3 (разрешение от 24 мая) и № 4 (разрешение от 16 сентября, хотя номер был заявлен как июльский). Было также шесть выпусков приложения к журналу (хроники событий). Свое имя в первых выпусках А.Ф. Филиппов скрывал (например, под инициалами); лишь в четвертом номере он был назван как редактор наряду с Л.П. Бетелевым.

Редакция «Искусства строительного и декоративного» располагалась сначала на улице Куд-

ринской-Садовой⁴ (в доме Н.С. Переселенкова), но, начиная с третьего номера журнала, переехала в пассаж Дзамгарова (К.С. Попова — братьев Дзамгаровых) на Кузнецком мосту, где тогда проживал сам А.Ф. Филиппов.

Финансировался журнал, полный крупноформатных черно-белых иллюстраций с изображением памятников архитектуры и портретов, за счет платных объявлений, занимавших по 12 страниц в первых номерах и 14 страниц в последнем выпуске. Предполагалось, что их публикация обеспечит рентабельность издания. Цена размещения объявлений составляла 10 рублей за ¼ страницы до первой страницы номера или 7 рублей после последней страницы. Стоимость годовой подписки на журнал составляла 12 рублей, что для 24-страничных (формата А4) номеров, даже иллюстрированных и с приложениями, было невероятно дорого (например, подписка на 400-страничные выпуски «Русского обозрения» стоила 10 рублей в год). По этой причине, несмотря на доходы от объявлений, «Искусство строительное и декоративное» не окупилось и прекратило свое существование. Однако полгода его издания не прошло бесследно.

СОДЕРЖАНИЕ И ИДЕЙНАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ

Целью журнала в предисловии к первому номеру было названо повышение художественного вкуса москвичей. Более того, отмечая увлечение русским национальным стилем в искусстве, по достоинству оцененным к началу XX в. и в Европе, А.Ф. Филиппов отмечал: «Наблюдение последних пяти-шести лет приводит нас к выводу, что мы присутствуем при зарождении новых форм искусства, являющихся выражением могучего движения, которое знаменует собой перевероты в жизни народов. Нам кажется, что в такое время журнал, взявший на себя задачу отмечать победоносное шествие русского искусства, может явиться серьезным выразителем заветных дум и лучших стремлений всего общества» [6, с. 6]. Надеясь на «большой контингент публики, воспитавшей в себе национальное чувство и уже далекой от исключительного поклонения формам, созданным другими народами», А.Ф. Филиппов полагал, что «если изданию суждено иметь успех и успех не мимолетный, не случайный, то мы будем обязаны этим только тому, что в основах нашей работы лежит глубокая вера в Русь и ее будущее» [6, с. 6].

В духе программы «Русского обозрения» редактор повторял в новом журнале также цель

³ Официальное название — Императорский лицей в память цесаревича Николая (до 1893 г. — Лицей цесаревича Николая).

⁴ Более известна (позднее и в наше время) как Садовая-Кудринская. Интересно, что на разных планах Москвы 1903 г. присутствуют оба варианта названия.

«способствовать развитию национального и самобытного в архитектуре, живописи, скульптуре и искусствах, к ним примыкающих, отмечая успехи нового движения, определяя сущность новых форм, которыми увлекается за последнее время значительная часть молодежи, и указывая на органическую связь нового течения со стремлением эпохи к созданию и разработке искусства самобытного и самодовлеющего» [6, с. 6]. По сути, А.Ф. Филиппов возвращался к программе построения национального стиля модерн в издательском деле, заявленной им впервые еще применительно к первому номеру «Русского обозрения» за 1901 г. [7, л. 8–19 об]. Теперь он отражал это даже внешне: экспериментировал с разными шрифтами в тексте, немецкое заглавие одной из статей набрал готическими буквами, а цитаты из русских летописей печатал на древнерусском языке кириллическим уставом (рис. 1–2).

При этом А.Ф. Филиппов провозглашал принцип терпимости и широкой программы, не привязанной к какому-либо одному направлению в искусстве или общественной жизни: «Мы не позволим себе спуститься до проповеди чего-либо исключительного, узкого». Он декларировал уважительное отношение к искусству и культуре всех народов при продвижении русского национального стиля: «Чтобы праздновать победу русского духа и искать торжества его, нет надобности презрительно или полуграмотно относиться ко всему остальному. <...> Каждая народность, существуя как целое, хранит в себе элементы высшей и своеобразной красоты» [6, с. 6].

Развивая эту мысль, А.Ф. Филиппов возвращался к излюбленной теме империи: «Россия, как одно из величайших политических явлений всемирной истории, заключая в себе удивительное разнообразие элементов как духовной жизни нескольких сотен народностей, входящих в состав ее, так и внешней природы, включающей необъятность пространства, бесспорно явится в недалеком будущем источником могущественного расцвета своеобразного и самобытного искусства, очагом высших и лучших проявлений человеческого духа» [6, с. 6–7].

А.Ф. Филиппов признавал, что качество черно-белых репродукций произведений искусства в его журнале является достаточно низким: «Нам приходилось мириться с такими воспроизведениями, появление которых за границей в журнале, посвященном искусству, немыслимо. Для того чтобы достигнуть некоторого изящества, мы обратились к лучшей автотипии Вильборга в Петербурге, к фототипиям Павлова в Москве и цинкографии Шерер и Набогольца» [6, с. 7]. Правда, редактор решил публиковать в новом журнале даже слабые чертежи, в помощь начинающим архитекторам.

Что касается художественной критики, то ее А.Ф. Филиппов желал видеть «органической», ис-



Рис. 1. Образец страницы с использованием древнерусского языка. Искусство строительное и декоративное. 1903. № 1—2. С. 38



Рис. 2. Иронический заголовок, направленный против архитектуры модерна. 1903 [12, с. 12]

ключающей субъективные похвалы или порицание, обоснованной философски и эстетически.

Первый, сдвоенный выпуск «Искусства строительного и декоративного» объемом 44 страницы включал более десятка текстовых материалов, не считая рисунков, фотографий и чертежей. Почти все статьи были либо анонимными (без указания авторства или с подписями вроде И.Б., N.), либо написанными В.М. Бориным. Их тематический диапазон был широк — от древнерусской архитектуры до зодчего середины XIX столетия В. Гартмана.

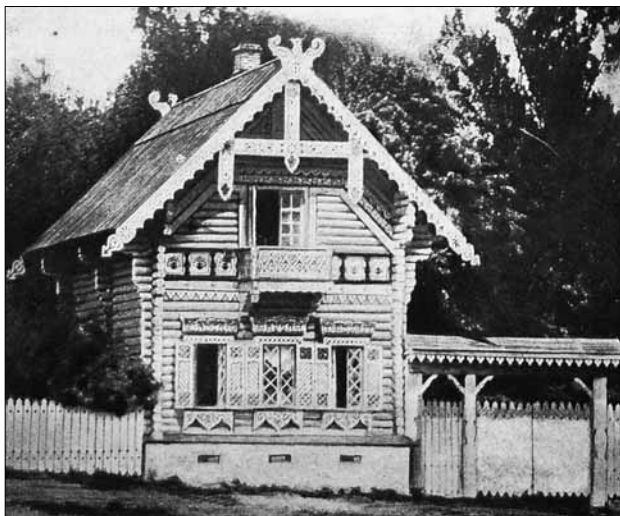


Рис. 3. Погодинская изба. 1856.
Фото из журнала «Искусство строительное и декоративное»
[13, с. 4]

Перу А.Ф. Филиппова принадлежала статья о выставке «Мир искусства» в Москве, состоявшейся в январе 1903 года [8]. Отмечая новизну работ Л.С. Бакста, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибина, М.А. Врубеля, И.Э. Грабаря, Е.Е. Лансере и их сподвижников, Алексей Фролович высоко оценил их выставку, примирившую, по его словам, «староверов» от искусства с новым поколением мнимых «декадентов». Правда, он замечал, что наиболее радикальные продукты своего творчества «мирискусники» выставить в консервативной Москве все-таки не рискнули, а также критиковал устроителей выставки за ее непродуманную композицию: экспонаты были расставлены в случайном порядке, «как на аукционе».

Особенно А.Ф. Филиппову понравились портреты кисти В.А. Серова: «Я не знаю другого портретиста из русских, который бы передавал с такою свободою и умением не только внешнюю сторону природы человека, но и захватывал бы глубину его психики» [8, с. 17]. Однако эта похвала нивелировалась замечанием, будто герои портретов В.А. Серова — известные композиторы, художники и даже аристократы — выглядят как дельцы и ростовщики. Двойственным выглядел и вывод критика о деградации творчества художника: «Назвать Серова блестящим нельзя. Он выше того, что принято характеризовать этим словом, — он великолепен с отсутствием погони за внешностью красок, умением выдержать целое полотно в гамме смелой, но не кричащей, наконец, с кистью уверенной и не грубой. Однако в последние годы замечается ослабление таланта Серова и именно с этой стороны. Быть может, виною является большое количество заказов и неизбежная при этом спешность работы. Но жаль предполагать, что художник, вознесшись на высоту,

уже не видит этого, не считает нужным совершенствовать свой талант, бесспорно гибкий и способный к дальнейшему развитию» [8, с. 18].

О реакции В.А. Серова на эти слова ничего не известно; скорее всего, художник не нуждался в рекомендациях А.Ф. Филиппова насчет развития собственного таланта.

К сожалению, обещанное продолжение статьи о «Мире искусства» так и не увидело свет. Правда, в заметке в том же номере журнала, видимо, написанной самим А.Ф. Филипповым и к тому же сопровождаемой его редакторскими примечаниями, выставка объединения и особенно картины Ф.А. Малявина, М.А. Врубеля и Н.К. Рериха решительно защищались от грубых нападок со стороны «Русских ведомостей» [9]. Любопытно, что уже в 1899 г. начальник ГУДП и «неприятель» А.Ф. Филиппова М.П. Соловьев обрушивался с критикой на молодого Н.К. Рериха [10, л. 217 об].

Во втором выпуске (№ 3) «Искусства строительного и декоративного» были помещены лишь две статьи В.М. Борина и по одной — М. Михайлова и В.А. Кожевникова. Последний, друживший с А.Ф. Филипповым со времен их общего ученичества у Н.Ф. Федорова (родоначальника направления русского космизма), публиковался в «Русском обозрении» двумя годами ранее. Характерно, что его статья «Непонятый храм» (о Ново-Иерусалимском монастыре) в «Искусстве строительном и декоративном» исподволь продвигала идею А.Ф. Федорова об «истинном» воскрешении мертвых отцов [11].

Статьи В.М. Борина были посвящены Московскому товариществу художников и разгромной критике выставки Строгановского училища, а работа Михайлова — деятелям бывшего Абрамцевского кружка (В.Д. Поленов, К.А. Коровин и др.), причем С.И. Мамонтов, А.И. Фомин, Л.Н. Кекушев подвергались его суровой критике за приверженность модерну как поверхностные западники, подражавшие стилю австрийского сецессиона под видом мнимого «новорусского стиля» [12].

Последний выпуск (№ 4) «Искусства строительного и декоративного» включал пять статей и открывался работой А.Ф. Филиппова об «общественном подвижнике» архитекторе, исследователе и реставраторе Н.В. Никитине (1828–1913), отмечавшем тогда свои юбилеи: полувековой — архитектурной и четвертьвековой — археологической деятельности [13]. В статье приводились замечательные репродукции зданий Н.В. Никитина, в том числе «Погодинской избы»⁵ (рис. 3).

⁵ С 2019 г. находится на реставрации. Подробнее о памятнике см.: [14], репортаж о его текущем состоянии доступен с 4 по 8 минуту по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=QJQjN7f8gkU> («Новости культуры». Эфир от 23.11.2020. Дата обращения: 08.12.2021).

Рассказывая о своих беседах с этим «подвижником искусства», иронично высмеивавшим стиль модерн и настойчиво творившим в русском стиле, А.Ф. Филиппов осмысливал идею культурной миссии поколений: «Мне все кажется, что наше поколение призвано сделать что-то заметное, если не великое. И в ожидании этого славного будущего, все не осуществляющегося и едва ли осуществимого, летят годы» [13, с. 2]. Оставаясь верным своему пафосному стилю изложения, А.Ф. Филиппов прибегал к метафорическому сравнению старого человека, угасающего и утратившего интерес к жизни, с «покосившимся сараем с множеством запыленного хлама, куда заходят только иногда, только по необходимости и вновь спешат на приволье, на свежий воздух» [13, с. 1]. В гоголевском духе он рассуждал: «Тяжела русская старость. Она дрожащими руками хватается за ходули авторитетности и ни за что не хочет, потому что не может, ввести вас в поэзию прошлого, той эпохи, когда она была молодостью, была способна вдохновляться ее прелестями, восторгами и надеждами. Мы сходим в гроб ожесточенные, больше проклинающие, чем умиляясь и благословляя судьбу, точно все ваше существование всегда полно отравы и ужасов. Что-то мрачное и тоскливое! Но этого не замечаешь при встрече с Н.В. Никитиным...» [13, с. 1] (рис. 4).

А.Ф. Филиппов, размышляя о жизни и наследии архитектора, противопоставлял его творческую мощь угасанию и стагнации, считая себя его духовным внуком. «Милый старик! Когда говоришь с ним или о нем — забываешь о времени и не чувствуешь границы человеческих сил! А между тем и то, и другое существует и даже дает себя знать мне, по годам его внуку», — грустно заключал публицист [13, с. 10].

Удивляет широта познаний в истории русской архитектуры и строительного образования XIX в., которую продемонстрировал в данной статье А.Ф. Филиппов. Он упоминал такие детали обучения в кремлевской дворцовой школе, споров архитекторов о стилях, а также трудов Ф.Ф. Рихтера, которые известны только специалистам. Критик горячо защищал осуществимость русского стиля в зодчестве, резко критиковал скептиков, не веривших в него и предпочитавших «безграмотные ренессансы».

Высоко оценивая деятельность Н.В. Никитина, А.Ф. Филиппов не избежал едкого выпада против культурной пассивности русского общества в целом: «Это столь привлекательное свойство характера необычно у нас, русских, считающих ученость и старость привилегированным положением для того, чтобы уходить подальше от кипучих интересов, создаваемых жизнью групповой или общественной. Оттого у нас, при наличии множества отдельных выдающихся по своим умственным и душевным качествам лиц, сплошь и рядом во главе це-

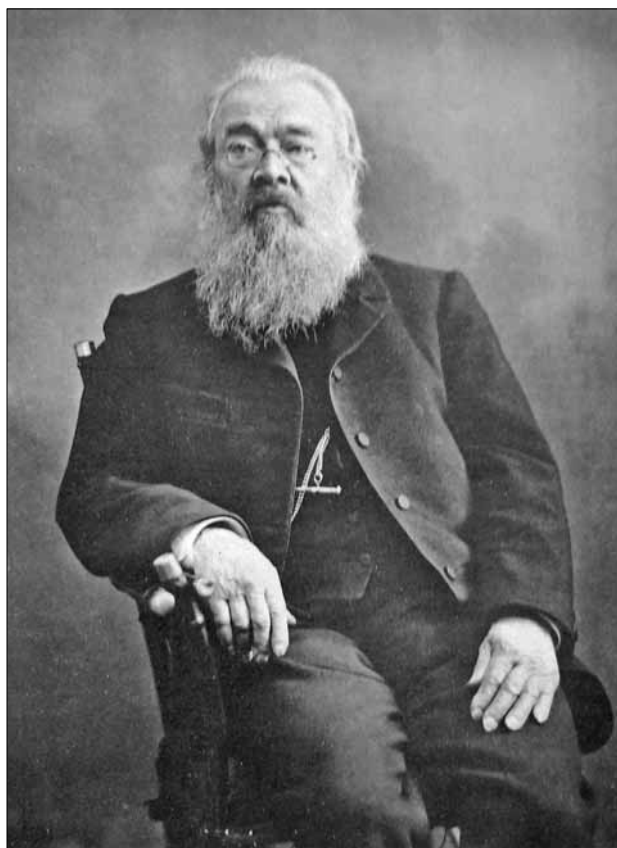


Рис. 4. Н.В. Никитин.
Фото из журнала «Искусство строительное и декоративное». 1903 [13, с. 3]

лых движений оказываются бездарности или сомнительного рода дельцы» [13, с. 5].

Критик поражался тому, сколь многое Н.В. Никитин совершил в области строительства и реставрации архитектурных памятников, в организации архитектурного общества и выставок. «Если бы у нас было побольше таких отзывчивых, знающих и патриотично настроенных людей, подобно Никитину, Россия давно зажила бы прочной национальной жизнью — некрикливой, но и неодолимой и достойной того, чтобы вызывать у соседей не одну только злобу и страх, а интерес и уважение. Правда, рано или поздно, они за нами будут!» — надеялся Алексей Фролович [13, с. 9]. В то же время он с горечью констатировал, что «преемники у него (Никитина. — М. М.) есть, но заместителей нет и, думаю, не будет еще долго».

Остальные статьи четвертого номера «Искусства строительного и декоративного» продолжали развивать тему «нового стиля» (модерна) в русской архитектуре. Один читатель написал открытое письмо в редакцию, в котором призывал обратить внимание на положительные черты русского ампира, не по духу, но хотя бы по форме сочетающегося с национальными традициями [15]. Он одобрял смелость и дерзость московской



Рис. 5. Русская резьба по дереву.
Фото из журнала «Искусство строительное и декоративное».
1903. № 4. С. 24

выставки «нового стиля», и А.Ф. Филиппов опубликовал это письмо, хотя и не согласился с ним.

Что касается «Мира искусства», о роспуске которого тогда было объявлено (как оказалось, преждевременно), то М. Михайлов теперь воздавал должное художникам этого объединения, отмечая их заслуги «в смысле возрождения *национальных* мотивов, возвращения творческой мысли на путь *художественного изучения* памятников прошлого, наконец, *углубления в сущность* воспроизводимой эпохи и ее бытовых особенностей *не этнографического или описательного только характера*⁶ (как прежде или недавно), а в их государственном и идейном содержании» [16, с. 12]. Подробно анализируя портреты кисти В.А. Серова, Ф.А. Малявина, Н.К. Рериха, критик оценивал их весьма высоко, ставя на один уровень с И.Е. Репиным, В.И. Суриковым, И.И. Левитаном и А.М. Васнецовым, подчеркивая «объективность» их творчества, основанную на познании истории и природы, а не на субъективном настроении художника.

Зато М. Михайлов сурово нападал на архитектурный стиль ампир в трактире Колупаева или на готику «в виде часовни над прахом дворянина, скончавшегося в родовом имении после перезалога, или в виде замка для купчихи Синебрюховой» [16, с. 18]. Обращает на себя внимание следующий пассаж М. Михайлова о неисторичности и уродливости стиля модерн, находящийся в определенном противоречии с взглядами А.Ф. Филиппова: «И у нас в России он получает обширное применение: быстрый рост жизни создал в ней множество групп, ничего между собой не имеющих, не знающих, как опре-

делить свою родословную, не в смысле занесения в книги, а в смысле своей преемственности в отношении к *народу*. Вчерашний босяк сегодня с триумфом избирается в академики; публицист, еще недавно третируемый, в один прекрасный день становится во главе руководящей прессы, и на наших глазах люди, ни во что не верующие, превращаются в истолкователей православия⁷. В каком же стиле может быть охарактеризована эта неустойчивость эпохи, случайность ее идейного содержания? Только в Modern'e! Освобожденный, кастрированный от традиций, героической идейности и идейного экстаза, нервно-сухой, почти лишенный украшений, он удивительным образом включил в себя поклонение низшим инстинктам нашей природы, создал культ низших организмов мира, стилизуя их и тем уравнивая с че-

ловеком и его жизнью <...> вплоть до стилизации туберкулезных палочек, экскрементов» [16, с. 19].

«Уродству» модерна М. Михайлов противопоставлял новые европейские и русские тенденции, направленные в сторону «философии движения и развития» и новой описательности, «верности природе»: «Новая школа... стала следить лишь за тем, чтобы в *отдельных, почти незаметных, кажущихся на первый взгляд случайными* явлениях отразилась глубина человеческой души и психология человека в его *групповом или историческом* значении. В этом поворотном пункте *новой школы* стала понятна *древность* с ее символикой, внесением художественной философии в бездушную материю и массы. После этого стало ясным, как содержательны развалины дворцов, пагод, храмов, заключающие в себе останки осмысленно-опоэтизированной жизни, отражение божественного в нас» [16, с. 19–20].

Поэтому, по словам критика, на Западе стиль модерн уже перерос в национально-исторический стиль, и лишь в России «он еще переживает полосу заимствований, пошлого кривлянья и полной обособленности от народного и характерно русского». По мнению критика, И.И. Левитан, братья Васнецовы, К.А. Коровин, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, М.А. Врубель и «Мир искусства» проложили пути к «объективному, положительному и содержательному» стилю будущего, помогли избавиться «от публицистики и морали в живописи и ходульности в скульптуре, классицизма и омертвелости в архитектуре» [16, с. 20–21] (рис. 5).

Противоречивые оценки, которые А.Ф. Филиппов и М. Михайлов давали художникам «Мира ис-

⁶ Здесь и далее курсивное выделение приводится в соответствии с источником.

⁷ Под «босяком» имеется в виду М. Горький, под «публицистом» — скорее всего, В.А. Грингмут.

куства» и архитекторам модерна, напрямую не нашли отражения в историографии. Следует отметить, что русская художественная критика начала XX в. изучена недостаточно, и комплексные работы в данной области малочисленны. Если литературной критике Серебряного века посвящена обобщающая монография В.Н. Крылова [17], то художественная критика этого периода рассмотрена в одной из глав труда С.М. Грачевой, уделившей внимание взглядам А.Н. Бенуа, М. Волошина, Н.Н. Врангеля, С.К. Маковского [18, с. 16–42] и рассмотревшей идейные линии журналов «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «Старые годы», «Аполлон», в меньшей степени — «Искусство» и «Искусство и художественная промышленность» [18, с. 42–85].

Журналы А.Ф. Филиппова, В.М. Борина и Л.П. Бетелева, таким образом, незаслуженно обойдены вниманием историков, хотя статья Н.В. Хазовой [19] дает основания полагать, что «западническая» ориентация архитектурных пристрастий А.Н. Бенуа просто не могла не вызвать острой реакции такого «славянофильского» журнала, как «Искусство строительное и декоративное».

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА УГАСАНИЯ И ЗАКРЫТИЯ ЖУРНАЛА

К моменту выхода четвертого номера «Искусства строительного и декоративного» наметился поворот в его судьбе: 12 сентября 1903 г. А.Ф. Филиппов и Л.П. Бетелев подписали с В.М. Бориним договор о передаче ему прав на издание журнала. Согласно договору (сохранившемуся как в рукописном оригинале, так и в машинописной копии), В.М. Борин получал всю базу подписки и объявлений, с условием, чтобы он «удовлетворил в размерах и форме, какой он выбрать пожелает, всех подписчиков и объявителей в течение срока, на какой они сдали объявления и подписались» [2, л. 18, 22]. Также к В.М. Борину перешел офис редакции в пассаже Джамгаровых с арендной платой 600 рублей в год. При этом он обязался в течение месяца не увольнять служащего Никифора Муштакова и выплатить ему 15 рублей (что подчеркивает серьезность обязательств по сохранению преемственности в организации работы редакции). В.М. Борин, кроме того, обещал погасить долги редакции перед типографиями Мамонтова и Пашкова за печать четвертого номера и трех приложений.

В случае, если В.М. Борин пожелал бы сам отказаться от журнала в силу его убыточности, он обязался в первую очередь предложить выкупить его обратно Л.П. Бетелеву и А.Ф. Филиппову. В заявле-

нии, поданном в ГУДП всеми троими, подчеркивалось, что с самого начала журнал был совместным предприятием, «задуманным и основанным вместе нами не с целью наживы, а ввиду поддержания и развития национального элемента в искусстве» [2, л. 18 об., 22 об.].

В ответ ГУДП поинтересовалось, кто будет редактором при издателе В.М. Борине. А.Ф. Филиппов и Л.П. Бетелев отказались отвечать и переадресовали запрос В.М. Борину, который промолчал и, не дожидаясь официального разрешения на выпуск пятого номера «Искусства строительного и декоративного», уже в октябре 1903 г. подготовил первый номер своего нового (уже переименованного) журнала «Свободное искусство. Обзор декоративной, строительной и противопожарной техники». Напомним, что разрешение на издание (от 16 мая 1900 г.) у него имелось заранее (тогда речь шла об «Архитектуре и декоративном искусстве», фактически не выходявшей).

Однако программа «Свободного искусства», оформление первого номера, объявления, рубрики — все это было полностью тождественно предыдущим номерам «Искусства строительного и декоративного», если не считать отсутствия иллюстраций [2, л. 23–28 об.]. На первой странице было размещено объявление «От издателя», в котором В.М. Борин называл себя продолжателем «Искусства строительного и декоративного», что было неверным с юридической точки зрения, хотя и верным с фактической. Это запутало и чиновников, и историков. Даже авторы известного библиографического справочника периодических изданий России 1901–1916 гг. прибегли к странной обтекаемой формулировке, будто «Свободное искусство» стало «выходить взамен» «Искусства строительного и декоративного» [20, с. 107; 21, с. 159].

Первый номер «Свободного искусства» объемом 8 страниц состоял из фрагмента работы Э. Бутми «Эстетика зодчества Древней Греции» с радикальной переоценкой представлений Витрувия об эллинской архитектуре в свете новых открытий; статьи В.М. Борина о ежегодных убытках России от пожаров; резкой критической заметки М. Михайлова в адрес бездействия и вялости Архитектурного общества; а также раздела «Мелочи и заметки» и объявлений. Всего В.М. Борин издал пять выпусков «Свободного искусства» (с 11 октября по 20 декабря 1903 г.), но все они вышли в формате 8-страничной еженедельной хроники без иллюстраций. Формально эти выпуски можно считать приложениями к несуществующему «основному» журналу.

В январе 1904 г. В.М. Борин ходатайствовал о назначении вторым редактором «Свободного искусства» библиотекаря А.П. Новицкого — человека, известного лично великому князю Сергею Александровичу. Однако Новицкий вскоре ввязался в судеб-



Рис. 6. Проект храма Никиты Мученика в Дубовом Овраге.
Л.П. Бетелев. 1903. [16, с. 20]

ную тягбу и не выпустил ни одного номера. Чтобы исправить ситуацию, В.М. Борин 11 августа 1904 г., спустя почти год после вышеупомянутого запроса из ГУДП, заявил, что он сам будет редактором «Искусства строительного и декоративного» (т. е. второго числившегося за ним журнала). Наконец, в октябре 1904 г. ГУДП выдало ему долгожданное свидетельство издателя [2, л. 36] — оказалось, что авторский экземпляр прежнего свидетельства на Л.П. Бетелева и А.Ф. Филиппова утерян [2, л. 17–20, 29–36].

В марте 1905 г. журнал «Свободное искусство» был официально объявлен «прекратившимся» [1, л. 24–32]. Что же касается «Искусства строительного и декоративного» как его дублера (юридически он появился на год позже), то оно с момента передачи В.М. Борину также не вышло ни разу, хотя и продолжало числиться за ним до января 1905 года [2, л. 37]. Формального акта о закрытии издания не было составлено (или он не отложился в архивах), вероятно, потому что ГУДП наконец-то стало воспринимать два журнала (с одинаковым оформлением и программой, де-факто выходивших попеременно, но никогда — одновременно) в качестве одного издания. Для читателей же вся эта многолетняя эпопея с проектами журналов-дублеров, их переименованиями и сменами владельцев осталась неизвестной.

Жизненные пути коллектива издателей после 1903 г. разошлись навсегда. А.Ф. Филиппова ждало насыщенное будущее редактора и издателя новых периодических изданий, общественно-политического деятеля, не раз менявшего свои взгляды и вызывавшего недовольство властей и даже негласного сотрудника ВЧК. В.М. Борин завершил строительство архитектурного комплекса Николо-Берлюковской пустыни в Подмоскowie (во многом разрушенного в советское время) и ряда храмов в Москве (к сожалению, не сохранившихся), открыл собственную архитектурную контору. Л.П. Бетелев состоял архитектором московских духовных учебных заведений и занимался переустройством церковных зданий в Москве, перестроил библиотечный корпус в Троице-Сергиевой лавре, спроектировал сохранившуюся до наших дней церковь Никиты Мученика в с. Дубовый Овраг (ныне Волгоградская область) (рис. 6–7).

Бессмертным свидетельством сотрудничества троих деятелей и их команды остались выпуски

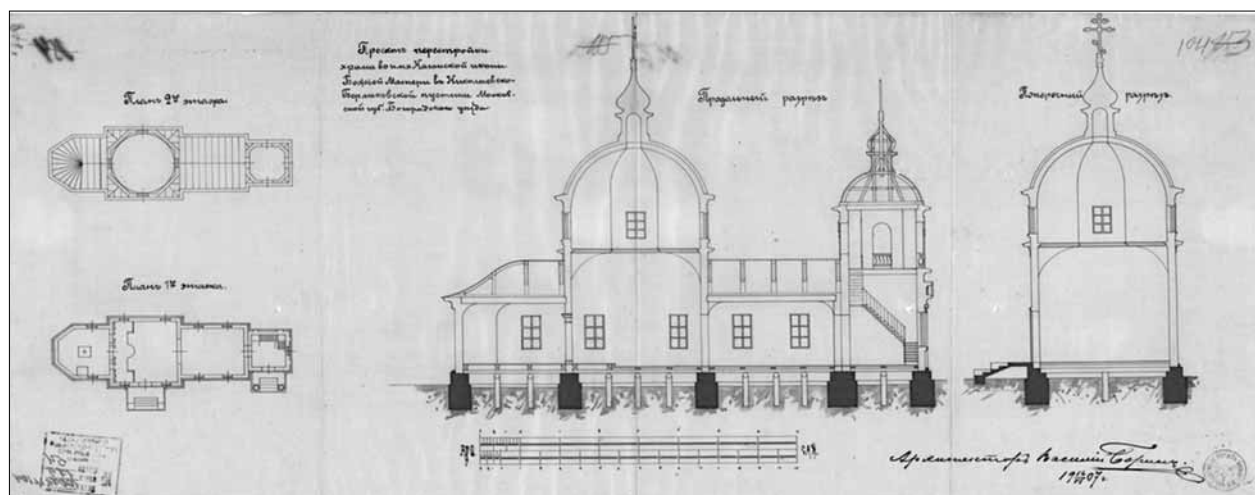


Рис. 7. Казанская церковь Николо-Берлюковской пустыни.
Чертеж В.М. Борина. 1907 г. Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 54. Оп. 179. Д. 1007. Л. 104.
Источник: Николо-Берлюковская пустынь: официальный сайт. <https://www.berluki.ru/>

«Искусства строительного и декоративного» — одного из инновационных журналов того времени, значимость которого определяется не столько его влиятельностью (до сих пор откликов на его издание не обнаружено), сколько оригинальностью и смелостью своей архитектурной и изобразительной критики, относительно последовательно проводимой линией на защиту формирования самобытного русского стиля и новаторским графическим оформлением.

Список источников

1. Дело об издании в Москве журнала «Архитектура и декоративное искусство» // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 776. Оп. 8. Д. 1323. 32 л.
2. Дело об издании в Москве журнала «Искусство строительное и декоративное» // Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 776. Оп. 8. Д. 1560. 37 л.
3. Медоваров М.В. Попытки возобновления издания журнала «Русское обозрение» глазами Льва Тихомирова и «дело Пирамидовой» // Вестник Пермского университета. История. 2016. № 3 (34). С. 42–51.
4. Медоваров М.В. Неизвестная страница из истории православной прессы: проект основания газеты «Колокол духовный» (1898–1899 гг.) // Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. 2021. Т. 100. № 5–6. С. 47–65.
5. Медоваров М.В. Исчезнувший учебник Алексея Филиппова по истории России // Вестник Марийского государственного университета. Серия «Исторические науки. Юридические науки». 2020. Т. 6. № 4. С. 365–373.
6. [Филиппов А.Ф.] Вместо предисловия // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 1–2. С. 6–7.
7. Письма А.Ф. Филиппова В.Я. Брюсову // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 386. К. 106. Д. 29. 25 л.
8. А. Ф-въ [Филиппов А.Ф.] «Мир Искусства» // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 1–2. С. 16–18.
9. Н. Протокольная критика // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 1–2. С. 25–28.
10. Письма разных лиц С.А. Рачинскому. Июль — август 1899 г. // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 349. Оп. 1. Д. 109. 151 л.
11. Кожевников В.А. Непонятый храм // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 3. С. 1–8.
12. Михайлов М. Ist zu wienerisch // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 3. С. 11–24.
13. Филиппов А.Ф. Общественный подвижник (К портрету Николая Васильевича Никитина) // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 4. С. 1–10.
14. Четверикова А. Помещик Плюшкин — профессор Погодин. Пародия по-гоголевски // Родина. 2019. № 9. С. 32–35.
15. В.К. Из письма в редакцию // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 4. С. 11.
16. Михайлов М. Поминки // Искусство строительное и декоративное. Журнал архитектуры, живописи, скульптуры, прикладных искусств. 1903. № 4 — июль. С. 12–21.
17. Крылов В.Н. Критика и критики в зеркале Серебряного века : монография. Москва : Флинта : Наука, 2014. 342 с.
18. Грачева С.М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный академический университет живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 2010. 379 с.
19. Хазова Н.В. Формирование взглядов Александра Бенуа на архитектуру Санкт-Петербурга XVIII — начала XIX века // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 72–78. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-5-72-78.
20. Библиография периодических изданий России. 1901–1916 = Bibliographie der Zeitschriften und Zeitungen russlands. 1901–1916 = Bibliographie des périodiques de la Russie. 1901–1916. В 4 т. Т. 2. И — П / Л.Н. Беляева, М.К. Зиновьева, М.М. Никифоров. Ленинград : Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, 1959. 714 с.
21. Библиография периодических изданий России. 1901–1916 = Bibliography of periodicals of Russia. 1901–1916 = Bibliographie der Zeitschriften und Zeitungen russlands. 1901–1916 = Bibliographie des périodiques de la Russie. 1901–1916. В 4 т. Т. 3. Р — Я / Л.Н. Беляева, М.К. Зиновьева, М.М. Никифоров. Ленинград : Государственная публичная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, 1960. 686 с.

"Construction and Decorative Art" Magazine: A Forgotten Word in the Russian Artistic Criticism of the Early 20th Century

Maksim V. Medovarov

N.I. Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,
23, Gagarina Av., Nizhny Novgorod, 603950, Russia
ORCID 0000-0002-9921-2219; SPIN 5743-0409
E-mail: mmedovarov@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the history of the Moscow magazine "Construction and Decorative Art", which played a significant role in Russian art criticism in 1903, despite its short (within six months) existence. This topic needs to be addressed due to the small number of comprehensive studies in the field of Russian art criticism of the early 20th century. On the basis of archival materials of censorship, the article reconstructs the creation circumstances of two homogeneous magazines ("Architecture and Decorative Art", renamed "Free Art", and "Construction and Decorative Art") and their actual transformation into one press organ. There is examined the rapprochement of the architects Vasily Borin and Leonid Betelev with the scandalous journalist Alexey Filippov, their struggle for the permission to publish a new Moscow magazine about art in 1900–1902, the patronizing attitude of the Main Directorate for Press Affairs and the Moscow Governor-General to the new initiative of Filippov. The author introduces into scientific circulation important recorded sources related to the transfer of the rights to publish the magazine to Vasily Borin, and his attempt to pass off the former magazine of Filippov and Betelev as his own (hitherto non-existent) magazine "Free Art". The article analyzes three issues of the illustrated magazine "Construction and Decorative Art" published in 1903. Basing on the data on the magazine's format and prices, the author concludes that the publication turned out to be expensive and, therefore, unprofitable. The article pays particular attention to the views of Borin and Filippov on the development of contemporary art, Art Nouveau, and the activities of the artists of the group "Mir Iskusstva" ("World of Art"). In the context of a meaningful analysis of the magazine's articles, there is discussed the honoring of the architect Nikolai Nikitin in connection with his anniversary. The author poses the question of how the issues of "Free Art" at the end of 1903 should be assessed. There are analyzed the causes for the mysterious closure of both the magazines in 1904–1905, which was not formalized in accordance with the law.

Key words: "Construction and Decorative Art", "Russian Review", "Mir Iskusstva", Art Nouveau, Vasily

Borin, Leonid Betelev, Alexey Filippov, Nikolai Nikitin, Valentin Serov, art studies, fine and decorative arts, architecture.

Citation: Medovarov M.V. "Construction and Decorative Art" Magazine: A Forgotten Word in the Russian Artistic Criticism of the Early 20th Century, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 88–99. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-88-99.

References

1. The Case of the Publication of the Magazine "Architecture and Decorative Art" in Moscow, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [Russian State Historical Archive], coll. 776, aids 8, fol. 1323, 32 p. (in Russ.).
2. The Case of the Publication of the Magazine "Construction and Decorative Art" in Moscow, *Rossiiskii gosudarstvennyi istoricheskii arkhiv (RGIA)* [Russian State Historical Archive], coll. 776, aids 8, fol. 1560, 37 p. (in Russ.).
3. Medovarov M.V. The Attempt of the Renewal of the "Russkoe Obozrenie" Journal as Viewed by Lev Tikhomirov and the Miss Piramidova Affair, *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriya* [Perm University Herald. History], 2016, no. 3 (34), pp. 42–51 (in Russ.).
4. Medovarov M.V. An Unknown Page From the History of the Orthodox Press: The Project of Founding the Newspaper Kolokol Dukhovny (1898–1899), *Vestnik PSTGU. Seriya II: Istoriya. Istoriya Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi* [St. Tikhon's University Review. Series II: History; History of Russian Orthodox Church], 2021, vol. 100, no. 5–6, pp. 47–65 (in Russ.).
5. Medovarov M.V. Aleksey Filippov's Disappeared Textbook on Russian History, *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Istoricheskie nauki. Yuridicheskie nauki"* [Bulletin of the Mari State University. Chapter "History. Law"], 2020, vol. 6, no. 4, pp. 365–373 (in Russ.).
6. Instead of a Preface, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 1–2, pp. 6–7 (in Russ.).
7. Letters from A.F. Filippov to V.Ya. Bryusov, *Otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (OR RGB)* [Manuscripts Department of the State Library Russian], coll. 386, c. 106, fol. 29, 25 p. (in Russ.).
8. A. F-v "The World of Art", *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 1–2, pp. 16–18 (in Russ.).
9. N. Protocol Criticism, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 1–2, pp. 25–28 (in Russ.).

10. Letters from Different Persons to S.A. Rachinsky. July – August 1899, *Otdel rukopisei Rossiiskoi natsional'noi biblioteki (OR RNB)* [Manuscripts Department of the National Library of Russia], coll. 349, aids 1, fol. 109, 151 p. (in Russ.).
11. Kozhevnikov V.A. Misunderstood Temple, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 3, pp. 1–8 (in Russ.).
12. Mikhailov M. Ist zu wienerisch, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 3, pp. 11–24 (in Russ.).
13. Filippov A.F. Public Ascetic (To the Portrait of Nikolay Vasilyevich Nikitin), *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 4, pp. 1–10 (in Russ.).
14. Chetverikova A. The Landowner Plyushkin Is Professor Pogodin. A Parody in Gogol Style, *Rodina* [Homeland], 2019, no. 9, pp. 32–35 (in Russ.).
15. V.K. From a Letter to the Editorial Board, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 4, p. 11 (in Russ.).
16. Mikhailov M. The Wake, *Iskusstvo stroitel'noe i dekorativnoe. Zhurnal arkhitektury, zhivopisi, skul'ptury, prikladnykh iskusstv* [Construction and Decorative Art. A Magazine of Architecture, Painting, Sculpture, Applied Arts], 1903, no. 4 – July, pp. 12–21 (in Russ.).
17. Krylov V.N. *Kritika i kritiki v zerkale Serebryanogo veka: monografiya* [Criticism and Critics in the Mirror of the Silver Age: monograph]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2014, 342 p.
18. Gracheva S.M. *Otechestvennaya khudozhestvennaya kritika XX veka: voprosy teorii, istorii, obrazovaniya* [Russian Art Criticism of the 20th century: Issues of Theory, History, Education]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Akademicheskii Universitet Zhivopisi, Skul'ptury i Arkhitektury im. I.E. Repina Publ., 2010, 379 p.
19. Khazova N.V. Formation of Alexandre Benois's Views on Saint Petersburg Architecture of the 18th and the Early 19th Centuries, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 5, pp. 72–78. DOI: 10.25281/2072-3156-2014-0-5-72-78 (in Russ.).
20. Belyaeva L.N., Zinovyeva M.K., Nikiforov M.M. (eds.) *Bibliografiya periodicheskikh izdanii Rossii. 1901–1916 = Bibliographie der Zeitschriften und Zeitungen russlands. 1901–1916 = Bibliographie des périodiques de la Russie. 1901–1916. V 4 t. T. 2. I – P* [Bibliography of Periodicals of Russia. 1901–1916. In 4 volumes. Volume 2. I – P]. Leningrad, Gosudarstvennaya Publichnaya Biblioteka im. M.E. Saltykova-Shchedrina Publ., 1959, 714 p.
21. Belyaeva L.N., Zinovyeva M.K., Nikiforov M.M. (eds.) *Bibliografiya periodicheskikh izdanii Rossii. 1901–1916 = Bibliographie der Zeitschriften und Zeitungen russlands. 1901–1916 = Bibliographie des périodiques de la Russie. 1901–1916. V 4 t. T. 3. R – Ya* [Bibliography of Periodicals of Russia. 1901–1916. In 4 volumes. Volume 3. R – Ya]. Leningrad, Gosudarstvennaya Publichnaya Biblioteka im. M.E. Saltykova-Shchedrina Publ., 1960, 686 p.

НОВИНКА

Юргенсоновские чтения : материалы Всероссийской науч.-практ. конф. Вып. 2 / Рос. гос. б-ка, отд. нотных изданий и звукозаписей ; [сост. А.А. Семенюк]. Москва : Пашков дом, 2021. 182, [1] с. : ил.

Второй выпуск сборника «Юргенсоновские чтения» включает материалы Всероссийских научно-практических конференций, проходивших в Российской государственной библиотеке в 2019 и 2020 гг. В статьях раскрывается широкий круг вопросов, связанных с деятельностью известных отечественных издателей последней трети XIX — начала XX в., рассматриваются взаимоотношения между издателями и композиторами, анализируются торгово-издательские каталоги разных периодов, выявляются традиции книгоиздания и новые тенденции в художественном оформлении нотных изданий; демонстрируются образцы книжных (нотных) памятников; определяются проблемы воссоздания певческих библиотек русского зарубежья; представляются темы меценатства и благотворительности, авторского права и другие. Часть статей сопровождается иллюстрациями.

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека, Издательство «Пашков дом». 119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5.
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46. E-mail: Pashkov_dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд. Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

УДК 7.067.3.03(47)"191"
ББК 85.156.53(2)61
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-100-110

Е.А. ЕСЮНИН

СОВЕТСКИЙ ЛУБОК ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГГ. КАК ФОРМА ПРОПАГАНДЫ СРЕДИ КРЕСТЬЯНСТВА

Егор Алексеевич Есюнин,
Московский государственный академический
художественный институт им. В.И. Сурикова
при Российской академии художеств,
аспирант
Товарищеский пер., д. 30, Москва, 109004, Россия
ORCID 0000-0001-8655-3295; SPIN 4680-9393
E-mail: Yuegor27@gmail.com

Реферат. Лубок 1920-х гг. — малоизученная страница советского искусства. Использование лубка, фольклора в целях революционной пропаганды уходит корнями в XIX век. В первой части статьи приведены примеры применения лубка в революционном движении. Народники первые использовали форму лубочных книжечек для революционной пропаганды среди крестьян. «Ряженая» литература народников облекалась в лубочные «одежды» как в целях конспирации, так и в целях привлекательности для крестьян. До Октябрьской революции лубок использовали в основном народники и эсеры, которые позиционировали себя в качестве крестьянской партии. После революции большевики также применили форму лубка, когда появилась необходимость транслировать марксистские идеи в деревню. Для этого

использовались советские лубочные картинки (советские лубки) и лубочные книжки (агитлубки). Советским лубочным картинкам посвящена вторая часть статьи. На первых порах со стороны изобразительной формы они ориентировались на старинный народный лубок, со стороны литературной формы — на фольклор. Советские лубки имитировали простонародную речь и использовали частушки из нового советского фольклора. На основе архивных документов удалось установить авторов некоторых ранее безымянных лубков. Со второй половины 1920-х гг. советский лубок постепенно меняет форму, превращаясь в репродукцию с реалистических станковых картин. В третьей части статьи речь идет о лубочных книжках и агросказках для крестьян. Советские лубочные книжки и со стороны формы ориентировались на дореволюционные.

Ключевые слова: советский лубок, народная графика, фольклор, ряженая литература, агитлубок, советская пропаганда, народники, изобразительное искусство.

Для цитирования: Есюнин Е.А. Советский лубок первой половины 1920-х гг. как форма пропаганды среди крестьянства // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 100—110. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-100-110.

Октябрьская революция 1917 г. в России была только первым шагом к социализму. В 1920-х гг. большевикам нужно было провести социалистические преобразования в консервативной деревне. Поэтому для них было особенно важно установить контакт с крестьянством, преподнести коммунистические идеи в популярной и привычной для него форме. Именно такой формой и стал лубок. Советская лубочная картинка 1920-х гг. (далее — советский лубок) имела две разновидности. Для стилизованной (фольклорной) формы советского лубка было характерно использование старой народной картинки и фольклора. Репродукционная форма ориентировалась на станковую живопись. Тенденция развития советского лубка состояла в вытеснении стилизованного лубка репродукционным лубком. Нас интересует стилизованный советский лубок. Помимо лубочной картинки, мы коснемся лубочной книжки (агитлубка). В статье лубочная картинка и лубочная книжка рассматриваются как родственные явления в свете изучения фольклорного направления в советском агитационном искусстве.

Народники первые использовали лубочные книжки в целях революционной пропаганды: призывали население к свержению самодержавия и видели в крестьянах движущую силу будущей революции. Во время «хождения в народ» в 1870-х гг. они распространяли специально написанную «ряженую» литературу. «Внешне эти книги маскировались — «рядились» — то под народные «забавные», то под церковные книги. Так, например, антиправительственная брошюра В.Е. Варзара «Хитрая механика», разоблачающая одну из форм эксплуатации народа — косвенные налоги, часто издавалась под заглавием «Чудесная сказка о семи Семюнах, родных братьях»...» [1, с. 76–77]. В ближайшей перспективе литература не выполнила задачу пробуждения революционных настроений у крестьян. Понимая свою неудачу в деревне, народники стали вести пропаганду среди рабочих, вышедших из крестьянства, видя в них будущих пропагандистов в деревне. В рабочей среде распространялись главным образом те же «ряженные» книги, что и для крестьян: «История французского крестьянина», «Бунт Стеньки Разина», «Емелька Пугачев», «Сказка о копейке», «Сказка о четырех братьях» [1, с. 153–155]. Власть боролась с революционной пропагандой: конфисковывали подпольную литературу, сажали революционеров в тюрьмы. Таким образом, «ряженная» литература служила двум целям: обойти цензурные запреты и донести крестьянам и рабочим в популярной форме социалистические идеи (крестьянского социализма).

В период Первой русской революции 1905–1907 гг. разные политические партии прибегали

к традиции «ряженой» литературы в своих нелегальных изданиях: социал-демократы («Сон под первое мая, сказка-правда», 1902; революционные сказки для рабочих Е.Д. Кусковой «Стачка лжи: волшебная сказка», 1905); эсеры и анархисты. Любопытна сказка анархиста под псевдонимом Стенька Заяц «Как мужики остались без начальства» (1906). Черт попал к крестьянину Ивану от черносотенцев и вынужден был служить ему, отправляя в ад притесняющих его управляющих. В сказке кадеты и эсеры, чье полное название «натошак не выговоришь», обманывали крестьянина, и только анархисты научили мужиков уму-разуму: жить без начальства. Остановимся подробнее на крамольной поэме-сказке «Конек-Скакунок» (1906), которая мимикрировалась под «Конька-Горбунка» П.П. Ершова (рис. 1). Ее автора — эсера-народника С.А. Басова-Верхоянцева — называли «одним из основателей особого литературного жанра — революционно-художественного лубка» [2, с. 262]. Сказка, повествуя о Кровавом воскресеньи 9 января 1905 г., рассеивает иллюзии народа о хорошем царе и плохих боярах. В конце народ с эсеровским лозунгом «Земля и воля» сбрасывает царя Берендея (Николая II). «Конек-Скакунок» имел большую популярность в народе, зачитывался до дыр и неоднократно переиздавался. Из воспоминаний В.Д. Бонч-Бруевича мы знаем об интересе В.И. Ленина к «Коньку-Скакунку». Вождь революции считал эту книгу весьма полезной для крестьян, «так как в легкой, занимательной форме она дает первое представление о современном политическом устройстве и очень зло высмеивает царский дом, самодержавное правительство, чиновничество и весь бюрократический строй царской России» [3, с. 699]¹. Обложка к «Коньку-Скакунку» имитирует обложку лубочных книжек. С.А. Басов-Верхоянцев в 1906–1908 гг. создает и другие сказочные поэмы: «Черная сотня. Сказка», «Сказ — отколь пошли цари у нас».

После Февральской революции антивоенное издательство «Парус», возглавляемое М. Горьким, весной 1917 г. выпустило сатирические лубки, высмеивающие самодержавие. Идея их создания принадлежит М. Горькому. Художник А.А. Радаков вспоминает, что «вскоре после Февральской революции Маяковский и меня пригласил к себе Горький. <...> Он сказал, что народ сейчас нуждается в новом слове, в живой иллюстрации, яркой картинке. Он предложил Маяковскому и мне писать лубки на революционные темы о свержении самодержавия, о революционных настроениях рабочих

¹ В.И. Ленин положительно отзывался о художественной литературе народников, их умении изучать народную жизнь. Но отмечал, что иногда они перебарщивали, вводя местные наречия (а не литературный язык) и увлекаясь этнографическими описаниями.

и солдат. <...> [цит. по: 4, с. 17]. В.В. Маяковский применил свой опыт работы в издательстве «Сегодняшний лубок» для революционной сатиры на Николая II. Его лубки высмеивают дореволюционную водочную монополию. В лубке «Царь-репка» А.А. Радаков трактует по-новому известную сказку. В одиночку интеллигенту, крестьянину, рабочему и солдату не под силу свергнуть монархию. Только объединившись, им удастся вырвать репу в виде головы Николая II. Лубок А.А. Радакова «Самодержавный строй» видоизменяет известную карикатуру Н.Н. Лохова «Пирамида», актуализировав ее событиями Кровавого воскресенья и слухами о связи императрицы Александры Федоровны с Германией².

Следует отметить также антивоенные революционные лубки Афанасия Ефремовича Куликова. Он, будучи солдатом, с июня 1917 г. делал лубки для Художественной секции Московского Совета солдатских депутатов. Например, лубок «Авось и небось» — притча, в которой в иносказательной форме повествуется о превращении младенца в топор, веревку и розу. Благословление Февральской революции состоит в том, что крестили розу, а не топор (гражданская война) или веревку (рабство), и, таким образом, удалось обрести свободу и избежать кровавого сценария революции. О.Р. Хромов отмечает, что литературная основа лубка «Пришествие антихриста» (1918) «напоминает духовный стих, отражающий народные утопии XX в. о счастливом граде» [5, с. 26]. Действительно, для А.Е. Куликова идеальным «градом» была старая патриархальная деревня³. Любопытно, что антиурбанистические взгляды А.Е. Куликова созвучны взглядам неопримитивиста А.В. Шевченко: «Земли-природы в ее собственном значении нет. Она превращена в фундамент зданий и асфальт тротуаров и мостовых. Земля-природа осталась лишь в воспоминании, как сказка о чем-то давно минувшем, прекрасном. Над всем властвует фабрика-город... Мир превратился в одну чудовищно-сказочную, вечно-движущуюся машину; в один громадный, не животный, автоматический организм» [6]. В лубках А.Е. Куликова антииндустриальные темы были соединены с критикой войны и социального неравенства.

² Плакат «Пирамида» был нарисован членом РСДРП Н.Н. Лоховым для Союза русских социал-демократов и издан в 1901 г. в Женеве. Вероятно, Н.Н. Лохов заимствовал композицию с карикатуры *Rugamide a renverser* («Пирамида, которую нужно снести») из бельгийской газеты *La presse socialiste* (1900), когда находился в эмиграции в Швейцарии с 1900 года. Во время Первой русской революции 1905–1907 гг. «Пирамида» переиздавалась большевистским издательством «Вперед» в виде открыток.

³ См. лубки А.Е. Куликова «Чем черт не шутит, когда бог спит», «Горе земли-матери». Если в большевистских плакатах Гражданской войны образ дымящихся труб имеет положительное значение восстановления промышленности и благополучия, то у А.Е. Куликова дымящиеся трубы загрязняют среду. Небоскребы — продукт разрушительной цивилизации.

СОВЕТСКИЕ ЛУБКИ

Большевики обратились к форме лубка в плакатах Гражданской войны. Собственно лубков было немного. В основном издавались плакаты, использующие те или иные черты лубка. Кстати, потребность крестьян в украшении своего жилища, которую плакаты не могли удовлетворить ввиду своего большого размера, была одной из причин создания советских лубков. Государственное издательство предложило распространять лубки «исключительно для продажи, с той целью, чтобы они попадали в избы крестьян» [7, с. 187].

Связь советских лубков с традицией «ряженой» литературы революционных демократов и народников впервые проследил О.Р. Хромов [8, с. 29]. В критике 1920-х гг. обсуждалась проблема советского лубка как особой формы пропаганды в деревне. В марксистском искусствознании тогда господствовал взгляд на лубок как на исконное искусство деревни [8, с. 60]. Впервые в советской критике идею использования лубка в целях пропаганды в деревне мы встречаем у В.П. Полонского. В 1922 г. он писал, что в «плакате нуждается город, а в лубке — деревня» [9, с. 72]. Исходя из принятого тогда различия пропаганды и агитации⁴, В.П. Полонский делает вывод, что в условиях мирного восстановительного периода более углубленная пропаганда приходит на смену «экстренной» агитации, и, следовательно, плакат должен уступить позицию лубку, который займет «центральное место в художественной агитации» [9, с. 75]. Н.М. Тарабукин признавал, что старый лубок как самобытное искусство умер вместе с исчезновением прежних общественно-бытовых условий. Но предлагал восстановить форму лубка как средство воздействия в деревне. Нарядный советский лубок с его «цветистым оперением» должен прийти на смену старому лубку в деревенской избе. «А с этого листа будет смотреть на него (крестьянина. — Е. Е.) ежедневно лицо нового мира, новой мысли, будет входить и разъедать косный уклад старого быта» [10, с. 65].

Первые советские лубочные картинки издавались Государственным издательством РСФСР (далее — Госиздат, ГИЗ) в 1923 году. Редактором серии лубков был искусствовед Н.С. Моргунов, работавший в Госиздате с 1922 г.⁵ Лубки делались в развлекательной форме и часто использовали частуш-

⁴ Г.В. Плеханов определял различие между агитацией и пропагандой: «...пропагандист дает много идей одному лицу или нескольким лицам, а агитатор дает только одну или только несколько идей, зато он дает их целой массе лиц...» (Плеханов Г.В. Сочинения : в 24 т. Т. 3. Москва ; Петроград : Госиздат, 1923. С. 397).

⁵ Лазаревский И.И. Народные картинки-лубки. Три варианта. 1927 г. // РГАЛИ. Ф. 1932. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 1.

ки, которые мог сочинять сам художник (например, А.Е. Куликов). Но в большинстве случаев создатели брали частушки из современного фольклора, исследования которого помогают выяснить их происхождение. Так, лубок А.А. Суворова «Не пойдем во храм венчаться» (рис. 1), изданный в 1923 г., использует строки революционной частушки, записанной фольклористами в 1917–1919 гг., «Ты, Маланья, демократка: целоваться с тобой сладко...»:

*Не пойдем во храм венчаться
С милым ласковым дружкой
А поедим к комиссару —
Там запишемся вдвоем* [11, с. 59].

В лубке В.И. Иконникова используется частушка о Февральской революции (!) применительно к Октябрьской революции (рис. 2):

*Так не светит в перстечке
Самоцветный камешок,
Как среди столетий светит
Наш семнадцатый годок* [11, с. 55].

В этом случае оригинальная частушка совпадает с темой плаката:

*Словно свечка ярко светит:
Знаменитый наш март месяц.
Светит солнышко светлее,
Наш октябрик веселее* [11, с. 56].

Частушка к лубку В.В. Хвостенко «Я теперь не твоя, я теперь Сенина» (Ассоциация художников революционной России, АХРР, Москва, 1928; рис. 3) также была заимствована «снизу»: записана в Оренбургском крае в 1922 г. еще при жизни В.И. Ленина:

*Я теперь не твоя,
Я теперь Сенина:
Он меня в совет водил
Слушать речи Ленина* [12, с. 454].

Примеры можно было бы продолжить. Таким образом, создатели лубков заимствовали частушки из фольклора, возможно, из работ по фольклористике или популярных в то время сборников частушек (например, «Красная Тальянка», сост. А. Жаров, 1923).

После Октябрьской революции перед большевиками встала задача революционизировать консервативный быт, особенно в деревне. Многие стороны жизни человека — рождение, свадьба, похороны — оставались еще связанными с церковью и ее обрядами. Л.Д. Троцкий писал о необходимости «противопоставить старой обрядности новые формы, новую символику не только в области государственного



Рис. 1. А.А. Суворов. Лубок «Не пойдем во храм венчаться». 1923. Бумага, печать. 53 × 34,5. Источник: goskatalog.ru, № 981636

быта, где это уже имеется в широкой степени, но и в сфере семьи» [13, с. 49]. Например, лубки призывали заменить церковный обряд венчания регистрацией в ЗАГСе («Не пойдем во храм венчаться», «Красная свадьба»), обряд крещения — октябринами.

Многие ранние лубки с частушками обращались к женщинам. Этим объясняется преобладание в них таких личных и бытовых тем, как любовь, брак, молодость, конфликт поколений, семейная жизнь [14]. Лубки рисовали перед женщиной идеал избранника — комсомольца, красноармейца. «Девки влопались в него, это комсомолец»!⁶ В многокадровом стилизованном лубке предположительно А.Е. Куликова «Девки, девки, выходите» (1923)⁷ рассказы-

⁶ Строчка из неизданного лубка «Есть парнишка на селе». Эскиз к лубку хранится в Государственном центральном музее современной истории России (ГЦМСИР. Инв. № 38774/11). Лубок предложен Госиздату Пролеткультом, но был отклонен (Заседание художественной редколлегии Госиздата (15 февраля 1923 г.). ГА РФ. Ф. Р 395. Оп. 9. Д. 281. Л. 4.). На лубке написана фамилия «Волнухин», а также инициалы «Г.В.».

⁷ В протоколе заседания художественной редколлегии Госиздата от 10 марта 1923 г. есть упоминание об этом лубке: «О лубке И.Г. Тихонова «Девки, девки выходите»: Лубок принять и поручить Моргунову переговорить с художником относительно переработки рисунка» (ГА РФ. Ф. Р 395. Оп. 9. Д. 282. Л. 2). Однако такого художника мы не нашли. Возможно, автором является А.Е. Куликов, так как он упоминает в своей авто-



Рис. 2. В.С. Иконников.
Лубок «Так не светит в перстечке». 1923.
Бумага, литография. 35 x 53.
Источник: goskatalog.ru, № 21041209



Рис. 3. В.В. Хвостенко.
Лубок «Я теперча не твоя, я теперча Сенина». 1928.
Бумага, литография. 27 x 35



Рис. 4. А.Е. Куликов. Эскиз к литографированному лубку
«Надулся Тит на новый быт».
1927—1928. Бумага, акварель, белила. 31,5 x 22,4.
ГЦМСИР, Москва

вается в частушечной форме история девушки-крестьянки, которая вначале влюбилась в эсера, но, убедившись в его шкурничестве и трусости, выбрала коммуниста. Ее символически красная рубашка отпугивает кулака — потенциального жениха. В упомянутом выше лубке В.В. Хвостенко девушка выбирает рабочего, отказывая кулаку. На лубке А.А. Суворова девушка говорит рабочему: «Ты не думай, милый мой, что я так рисуюся, — я движением рабочим очень интересуюся» (ГИЗ, 1923). Известны три лубка на песню Д. Бедного «Проводы», в которой выведен образ красноармейца, защищающего родину от помещиков и кулаков.

Лубок «Настя» (ГИЗ, 1923) показывает новую женщину, верящую в коммунизм и свободный труд, участвующую в политической жизни. В лубке «Девушки голубушки» (ГИЗ, 1923) активистка в сапогах и красном платке призывает молодых босоногих крестьянок вступать в Союз молодежи, быть политически активными, а не «мазать рожи». Этой же теме посвящен лубок А.Е. Куликова «Надулся Тит на новый быт» (рис. 4).

Первые советские лубки были, как правило, стилизованы под старинный народный лубок. Лубки В.И. Иконникова (ГИЗ, 1923) для деревни имитировали штрих ксилографического лубка XVIII века. В ГЦМСИР хранится также акварельный эскиз В.И. Иконникова к лубку «Богатая невеста» (инв. № 38774/10). Неподписанные лубки «Не пойдем во храм венчаться» и «Ты не думай, что я рисуюся», которые иногда приписывают В.И. Иконникову, сделал, скорее всего, А.А. Суворов. По стилю эти лубки идентичны эскизу к лубку «Прежде был я смазчик» из собрания ГЦМСИР. В каталоге «Русский советский лубок» на лубке «Прежде был я смазчик» указана монограмма художника «С.А.» [15, с. 74]. Сам напечатанный лубок не удалось увидеть: он хранится в Российской национальной библиотеке. Монограмма «С.А.», мы полагаем, расшифровывается как Суворов Анатолий. Из протокола заседания художественной редколлегии Госиздата от 13 января 1923 г. известно, что лубок «Смазчик» был сделан А.А. Суворовым и принят к изданию вместе с лубками В.И. Иконникова «Октябрь» и «17 годок»⁸.

А.Е. Куликов был самым известным из художников 1920-х гг., которые использовали традиционный лубок. Он еще в 1906–1908 гг. собирал и записывал фольклор и делал первые попытки создать народные картинки, иллюстрирующие фольклор [16, с. 75]. Народный лубок стал для А.Е. Куликова

биографии лубок, который подходит по описанию: «С 1921 по 1923 год Госиздатом приобретены у меня лубки... "Частушки" (несколько картинок на одном листе)» (Афанасий Ефремович Куликов. 1884–1949: русский советский лубок : каталог. Москва : Советский художник, 1978. 34 с.).

⁸ ГА РФ. Ф. Р 395. Оп. 9. Д. 281. Л. 2.

еще и формой самовыражения художника, поскольку он представлял эти лубки на выставках.

Иконописная традиция в советском лубке косвенно идет от русских народных промыслов. А.Е. Куликов использовал *палехскую миниатюру*, которая переживала в середине 1920-х гг. подъем. Он работал также над развитием кустарных промыслов, а в 1924 г. изготовил подносы для Музея кустарных изделий. В 1925 г. художник получил медали за эскизы кустарных работ на Всемирной выставке в Париже. В 1926–1928 гг. он создал в палехском стиле юмористические бытовые лубки для Музея революции: «Ах ты да ох ты, все пошили кофты», «Милка куря дым пущая, меня дымом угощая». В.В. Хвостенко в большей степени соединил палех со станковой живописью в лубке «Я теперча не твоя, я теперча Сенина» (1925). П.П. Соколов-Скаля стилизовал под народное искусство лубок «Парад на Красной площади». Эту работу обвиняли в схожести с иконой: «Белый конь под командиром в широкой шинели напоминает в этом случае въезд ветхозаветного Мессии или Георгия Победоносца, а ряд горнистов — архангелов» [цит. по: 17, с. 2]. А. Курелла считал, что лубок нужно осовременить, и неприемлемо «простое заимствование стиля “народных” картин XVIII–XIX вв.» [18, с. 47]. И приводит в качестве примера неудачного решения стилизованный лубок на песню «Красная армия всех сильней», присланный на конкурс лубка, проведенный Госиздатом в 1929 году. На лубке С.М. Буденный скачет на лошади в яблоках на фоне советских танков.

Насколько нам известно, стилизованные советские лубки не имели большого успеха. Редактор Госиздата И.И. Лазаревский писал, что стилизованная формалистическая трактовка лубков из народной серии 1923 г. под редакцией Н.С. Моргунова «не была принята зрителем-покупателем, и Госиздат приостановил их дальнейший выпуск»⁹. Ф.С. Рогинская в 1929 г. отмечала отсутствие интереса крестьян к стилизованным лубкам: «...показательно также, что совершенно не идут лубки Куликова и те из лубков Хвостенко, в которых есть стилизация под старый лубок. Лубки эти почти не вышли со склада. Потребитель не принимает нарочитой подделки под крестьянский вкус, псевдонародного сюсюканья. Он не хочет, чтобы с ним говорили, подделываясь под предполагаемую наивность его восприятия» [19, с. 71]. В настоящее время лубки А.Е. Куликова стали библиографической редкостью. Это, по авторитетному мнению О.Р. Хромова, говорит о том, что лубки в 1920-е гг. были в широком ходу, поэтому мало сохранились. Как бы то ни было, советский лубок с конца 1920-х гг. теряет свой «народный» облик и переориентируется на станковую реалистическую живопись, сбра-

сывает свое традиционное «оперение», но в то же время сохраняет некоторые важные черты и функцию традиционной лубочной картинки: мелкий пояснительный текст, ориентацию на народ. Некоторые советские лубки Госиздата и Центросоюза второй половины 1920-х гг. соединяли многокадровую композицию традиционного лубка и реалистическое живописное изображение.

Плакаты для крестьян этого же периода также использовали язык лубка. После Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в 1923 г. издательство Наркомата земледелия «Новая деревня» начало выпускать литературу для крестьян, популяризовавшую сельскохозяйственные знания в *фольклорной форме* в виде агропозем, агросказок, агробасен, агрозаповедей, агролубков и т. д. Плакаты-агролубки просвещали крестьян в области агрономии. Их можно было тогда увидеть в любой избе-читальне. Стихи для них писал новокрестьянский поэт Петр Васильевич Орешин. Сюжет строился на том, что крестьяне встречаются с агрономом, после чего их дела идут в гору. Плакаты стимулировали крестьян развивать свое индивидуальное хозяйство. Это должно было дать средства государству для развития промышленности. Так, многокадровый лубок «Золотые яблоки» (1924) детально рассказывает историю о бедняке, который разбогател после того, как советский агроном научил его правильно выращивать овощи. В лубке «Как за пятак мужик купил четвертак» (1924) показана схожая история. Лубок «Как мужик Пантелей стал жить веселей» пропагандирует рациональное использование почвы путем шестипольного севооборота с последующим обогащением крестьянина. Пантелей отстроил «дворец», развел скотину, купил вместе с односельчанами сельскохозяйственную технику. И вообще: «Клевер там и клевер тут, свиньи песенки поют». Другие плакаты этой серии: «Чудо-травка» (1924), «Мужицкая сила» (1925).

СОВЕТСКИЕ ЛУБОЧНЫЕ КНИЖКИ (ИЛИ АГИТЛУБКИ)

Произведения С.А. Басова-Верхоянцева определяли как «литературный лубок», В.В. Маяковский сам называл свои агитационные поэмы 1923 г. «агитками-лубками» [20, с. 63]¹⁰. Понятие «лубок» здесь означает (упрощенную) литературу для народа, которая использует фольклор и разговорный язык. «Стихотворения (иногда по объему — маленькие поэмы), написанные в стиле русского народного лубка, частушки, басни, короткой стихотворной “сказки” или “рассказа”» [21, с. 236]. Наша цель — показать, что советские

⁹ Лазаревский И.И. Народные картинки-лубки. Три варианта. 1927 г. // РГАЛИ. Ф. 1932. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 1.

¹⁰ Подробнее об агитлубках В.В. Маяковского см.: [21].



Рис. 5. Обложка «Сказки о батраке Балде и о страшном суде» Д. Бедного. 1919. 22 см (Харьковская государственная научная библиотека им. В.Г. Короленко)

издания с такими литературными лубками-агитками зачастую являлись также лубочными книжками и в отношении изобразительной формы.

Лубочные книги ко времени Октябрьской революции были уже «исчезающей литературой». В 1921 г. фольклорист Н.П. Андреев писал, что уходили в прошлое еще недавно пестревшие в городских книжных лавочках «маленькие лубочные книжки с заманчивыми названиями и яркими картинками на обложках... Теперь их уже нет, или они скромно прячутся по темным углам и под полкой продавца» [22, с. 11]. В постановлениях Совета народных комиссаров от 23 апреля и 19 мая 1919 г. приказывалось изъять из продажи все издания лубочной литературы как не отвечающие «потребностям и задачам современной социалистической пролетарской культуры» [23]¹¹. Тем не менее форма лубочной книги вскоре стала востребованной для агитации в деревне, но уже с новым содержанием.

Н.П. Андреев писал о характерной внешности дореволюционных лубочных книжек: «...они имеют определенный формат (in-16), определенное число страниц (16–32–48–96) и определен-

¹¹ В лубочную литературу, изъятую из издательств Сытина, Морозова, Сизякова, входили, среди прочего, сонники, оракулы, песенники, письмовники.

ную внешность (пестрые обложки с картинками)» [22, с. 7]. Новые советские агитлубки выпускались небольшим форматом (in-16 или in-8), с малым количеством страниц и имели красочные иллюстрации на обложках, которые решались или орнаментально (на основе мотивов народного искусства, например обложка к «Мужицкому сказу» Л. Сейфуллиной), или стилизовались под народный лубок, или же украшались реалистическими изображениями (антирелигиозные книги Д. Бедного). И главное, они ориентировались на крестьянского читателя. «Советские издательства выдвинули требование создать новый тип художественно-лубочной обложки, обновленной и по форме, и по содержанию» [24, с. 19]. Б. Виппер считал, что народ более восприимчив к изображенному, чем к написанному содержанию, поэтому народная книга, как и детская книга, — это прежде всего книга с картинками.

Издательства «Красная Новь» и Госиздат (серия «Изба-читальня») «остановились на книге, внешний вид которой напоминает прежний лубок, с его яркой красочной обложкой. Но содержание этого *советского лубка* нимало не напоминает изделия Никольской¹²: идеологически книги для деревни, выпускаемые «Красной Новью», Госиздатом и «Кругом», соответствуют тем задачам просвещения, которые поставлены перед ними партией» [25, с. 313]. Известно, что на совещании редакции Госиздата по вопросу выпуска народной литературы в январе 1923 г. было решено выпускать лубки [26, с. 333]. Любопытно, что в редколлегия Госиздата в качестве консультанта входил бывший «издатель-магнат» лубочной литературы И.Д. Сытин.

Агитлубки стали появляться уже во время Гражданской войны. Вышла сказка Д. Бедного «Сказка о батраке Балде и о страшном суде...» (Москва, 1919 г.), продолжающая сказку А.С. Пушкина (рис. 5). Балда воскресает при советской власти, видит Комитет бедноты, новые порядки и считает, что «все мужики очутились в раю». Иллюстрации В.В. Спасского к обложке и заставки, концовки стилизованы под старый лубок. В 1921 г. в отделе печати Реввоенсовета вышла первая агитлубочная книжка В.В. Маяковского «Сказка о дезертире, устроившемся недурненько, и о том, какая участь постигла его самого и семью шкурника». «По типу издания она очень напоминала книжку-картинку, по манере стиха, по его связи с рисунками, наконец, по хорошо знакомым нам рифмованным заголовкам она тесно приближалась к книжке-лубку» [4, с. 70].

¹² Имеется в виду Никольская улица, на которой торговали лубочной литературой. Название «Никольский рынок» стало нарицательным для обозначения низкокачественной дешевой массовой литературы.

Внутри иллюстрации были сделаны В.В. Маяковским по типу динамичных «Окон РОСТА». Другая книжка на тему дезертирства — «Софрон на фронте» Н.Н. Асеева (Высший военный редакционный совет, 1922). С весны 1923 г. В.В. Маяковский сочиняет агитлубочные поэмы, подключая затем к работе С.М. Третьякова и Н.Н. Асеева.

Основными темами агитлубков были пропаганда кооперации, борьба с религией и пьянством. По вопросу кооперации В.В. Маяковский и Н.Н. Асеев написали агитлубки в 1924–1925 гг.: «Рассказ о Климе, купившем крестьянский заем», «Одна голова всегда бедна» и др.

Некоторые детские книжки 1920-х гг. тоже можно отнести к агитлубкам, так как в них использовались лубочные приемы и они служили средством пропаганды. В книжке Михаила Ивановича Андреева «Брат и сестра» (Центросоюз, 1923) рассказывается бойким частушечным стихом о «сестренке-смычке» и ее «брате-кооперативе», которые укрощают волка, олицетворяющего частную торговлю. Иллюстрации выполнены А.А. Радаковым в стиле народной картинки. В другой книге с иллюстрациями В.С. Сварога М.И. Андреев использует известный сюжет лубочных книжек про Анику-воина (Ленинград, 1925). Но вместо бахвалящегося своей силой Аники-воина мы видим Анику-революционера, закованного в цепи двуглавым орлом-монархом. Несомненная аллюзия на миф о Прометее.

Продолжает писать лубочные поэмы С.А. Басов-Верхоянцев. В 1920 г. в госиздатовской серии «Красная книжка» (массовая дешевая малоформатная книга) выходит сказка «Жадный мужик» с красочной обложкой, где доказывается, почему крестьянин-середняк должен кормить рабочих. Поэма-лубок «Расея» (1923) сатирически показывает историю страны и ее правителей. В рецензии на книгу искусствовед А.А. Федоров-Давыдов относит ее к «литературе для деревни» [27].

На место дореволюционных лубочных книжек на духовные темы пришли антирелигиозные. «Многие советские идеи, — скажем антирелигиозные, — входят в души отсталых слоев народа ершом. А попробуйте-ка преподнести ему те же идеи на языке его искусства...» [28]. Выходят антирелигиозные лубочные книжки В.В. Маяковского «Обряды», «Ни знахарь, ни бог» (1923). Оформление, сделанное поэтом, упрощенное, внутри много рисунков. Лубочные книжки в более красочной, реалистической обложке выпускаются с текстами Д. Бедного. Цветная обложка его лубочной книжки «Бесы игривые» (1923) изображает флиртующего с крестьянкой попа на фоне церковных куполов (рис. 6). Внутри — черно-белые карикатурные иллюстрации с простым орнаментом вверху каждой страницы. В конце книги Д. Бедного «Про многотрудное житие отца Ипата» (1923) рекламиру-



Рис. 6. Обложка агитлубка Д. Бедного «Бесы игривые». 1923. 17 см (Харьковская государственная научная библиотека им. В.Г. Короленко)

ются другие издания «Красной нови»: «Все книги в художественных обложках с рисунками в тексте».

Еще одной темой лубочных книжек была борьба с пьянством. В.В. Маяковский пишет агитку «Вон самогон». Обложка к агитлубку сделана поэтом в лубочной стилистике, с орнаментальными цветочками, и изображает зеленого змия, обвинившего своим телом деревню. Вместо зубов у него ряд бутылок.

Сказки часто использовались в агитлубках в расчете на тягу крестьянина к удивительному, необычному, контрастирующему с его однообразной жизнью. Например, поэма В.И. Лебедева-Кумача «Как мужик у всех в долгу остался и как потом со всеми расквитался» (1923) или агитлубок А.А. Ильинского-Блюменау «Сказка-быль о Марье Храброй, Незаморском Добром Химе и заморской саранче» (1924). Отметим серию сказочных лубочных открыток, созданных в 1923 г. Н.Н. Поманским для Общества друзей воздушного флота и призывающих вносить средства на создание авиации. Идея заключалась в том, чтобы представить авиацию и новую советскую реальность как более чудесную, чем могло быть рассказано в сказке. «Краслет» (красный летчик) сильнее Черномора, он сражает Змея Горыныча, поднимается выше ковра-самолета в небеса и т. д. Любопытна открытка «Политический шабаш», в которой западные

политики Р. Пуанкаре, Б. Муссолини изображены в виде ведьм, летающих на метлах. Центральная группа персонажей пародирует картину Ф. Гойи «Шабаш ведьм». Только вместо сатаны изображен Д. Керзон, а группу ведьм заменяют представители буржуазии.

«Фольклорный» вид пропаганды подвергался критике. В 1925 г. С.И. Сырцов, анализируя литературу для крестьянина¹³, отмечал, что в деревне есть категория крестьян, которые рассматривали лубочные книжки как нестоящие, написанные специально для народа, а поэтому, наверное, с обманом, с подвохом, и стремились к городской книге. «Такие крестьяне презрительно отвертываются от книжки небольшого формата с пестрыми яркими обложками» [29, с. 4]. С.И. Сырцов признавал необходимость популярной книги для малограмотных крестьян, однако считал неудачными агросказки издательства «Новая деревня», поскольку крестьянин привык смотреть на сказку как на удел для детей или для развлечения. «Та серьезная мысль или идея, которая приводится в сказке, будет дискредитирована сказочной формой, и поэтому есть большая вероятность, что и к самой теме, и к выводу крестьянин отнесется как к брехне... Очень часто это требование популярности изложения для крестьян понималось неправильно, как необходимость подлаживаться под язык крестьян» [29, с. 4]. Тексты писались на псевдонародном языке, слова коверкались. Редактор Госиздата Н.Л. Мещеряков назвал манеру подобных театральных агиток «сюсюканьем под мужика» [30, с. 1].

Во второй половине 1920-х гг. В.В. Маяковский стал чувствовать ограниченность лубка. Для него лубок стал пройденным этапом. В стихотворении «Послание пролетарским поэтам» (1926) В.В. Маяковский писал:

*Одного боюсь —
за вас и сам, —
Чтоб не обмелели
наши души,
Чтоб мы
не возвели
в коммунистический сан
Плоскость раешников
и ерунду частушек* [20, с. 151].

К форме лубка обращались различные демократические движения от народников до большевиков, когда нужно было установить контакт с крестьянством. В «ряженной» литературе в привычной

для народа форме скрывалось революционное содержание. Занимательная сказка, лежащая в основе сюжета многих «ряженных» книг и агитлубков, привлекала крестьянина. В советских агитлубках также использовалось оформление дореволюционных лубочных книжек.

После Октябрьской революции культурный уровень деревни постепенно рос, а вместе с тем изменялись ее вкусы. Поэтому репродукции с реалистических картин оказались более востребованными, чем стилизованные лубки, несмотря на все художественные достоинства последних. Когда в 1925 г. встала задача героизировать участников революции 1905 г. и битв Гражданской войны, а затем и ударников, героев коллективизации, вождей, то народный лубок в его традиционной форме, должно быть, показался легковесным для раскрытия таких тем. Содержание и форма связаны: в старых лубочных картинках оставались частицы прежнего религиозного мировоззрения, которые диссонировали с новой действительностью.

Список источников

1. Соколов О.Д. На заре рабочего движения в России. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Мысль, 1978. 270 с.
2. Резник О. Основатель жанра // Новый мир. 1975. № 1. С. 259–262.
3. В.И. Ленин о литературе и искусстве. Москва : Художественная литература, 1976. 822 с.
4. Эвентов И.С. Маяковский-плакатист. Ленинград ; Москва : Искусство, 1940. 74 с.
5. Хромов О.Р. Лубочный мир Афанасия Куликова // Живая старина. 2000. № 4. С. 23–27.
6. Шевченко А.В. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. Москва : Тип. 1 Моск. труд. артели, 1913. 34 с.
7. Агитмассовое искусство Советской России. Материалы и документы : агитпоезда и агитпароходы, передвижной театр, политический плакат, 1918–1932 : в 2 т. Т. 1 / под ред. В.П. Толстого. Москва : Искусство, 2002. 246 с.
8. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX веков. Москва : Памятники исторической мысли, 1998. 219 с.
9. Полонский В. Русский революционный плакат // Печать и революция. 1922. № 2 (5). С. 56–77.
10. Тарабукин Н. Лубочный плакат // Советское искусство. 1925. № 3. С. 63–66.
11. Семеновский Д. Современная частушка // Красная Новь. 1921. № 1. С. 53–61.
12. Андреев Н.П. Русский фольклор. Москва ; Ленинград : Учпедгиз, 1936. 496 с.
13. Троцкий Л.Д. Вопросы быта. Москва : Красная новь, 1923. 115 с.
14. Феноменов М.Я. Современная деревня: опыт краеведческого обследования одной деревни (д. Гадыши Валдайского у. Новгородская г.). Ленинград ; Москва :

¹³ Сырцов Сергей Иванович (1893–1937) — партийный и государственный деятель. С 1924 г. — заведующий Агитпропотделом ЦК. Член президиума Комакадемии, редактор журнала «Коммунистическая революция».

- Гос. изд-во, 1925. Ч. 2: Старый и новый быт : (Социальные навыки). 211 с.
15. Русский советский лубок (печатная массовая картина) в собрании Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1921–1945 : каталог. Ленинград : [Б. и.], 1962. 164 л.
16. Хромов О.Р. Афанасий Куликов: книга о художнике : (Книга-альбом). Москва : Белый берег, 2000. 182 с.
17. Гутман Л. Проторенной дорожкой. Экскурс в прошлое // Жизнь искусства. 1928. № 50. С. 2–3.
18. Курелла А. Советского лубка нет // Тридцать дней. 1929. С. 42–47.
19. Рогинская Ф. Советский лубок. Москва : Изд-во Ассоциации художников революции, 1929. 98 с.
20. Маяковский В.В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 12. Москва : Гослитиздат, 1959. 715 с.
21. Дядичев В.Н. Агитлубли Маяковского: особенности жанра и поэтики // Пятнами красок, звоном лозунгов : книжно-плакатное творчество Маяковского. Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2016. С. 236–243.
22. Андреев Н. Исчезающая литература : (Из заметок о лубочной литературе) // Казанский библиофил. 1921. № 2. С. 3–15.
23. Декреты советской власти : в 18 т. Т. 5. Москва : Политиздат, 1971. 720 с.
24. Голлербах Э.Ф. Советская графика. [Москва] : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1938. 54 с.
25. Соболев Ю. Возрожденный лубок // Красная Новь. 1924. № 2. С. 313–316.
26. Издание художественной литературы в РСФСР в 1919–1924 гг. : путеводитель по Фонду Госиздата / [сост. Л.М. Кресина, Е.А. Динерштейн ; науч. ред. Е.А. Динерштейн]. Москва : РОССПЭН, 2009. 462 с.
27. Федоров-Давыдов. С. Басов-Верхоянецев. Расея // Печать и революция. 1925. № 3. С. 282–283.
28. Вешнев В. Художественный лубок // Известия. 1923. 23 декабря. № 294. С. 6.
29. Сырцов С. Книгу в деревню // Коммунистическая революция. 1925. № 6. С. 3–12.
30. Театр и кино в деревне // Жизнь искусства. 1925. № 48. С. 1.

The Soviet Lubok of the First Half of the 1920s as a Form of Propaganda among the Peasantry

Egor A. Esyunin

V.I Surikov Moscow State Academy Art Institute, 30, Tovarishchesky Lane, Moscow, 109004, Russia
ORCID 0000-0001-8655-3295; SPIN 4680-9393
E-mail: Yyegor27@gmail.com

Abstract. *The lubok of the 1920s is a little-studied page of Soviet art. The tradition of using lubki (popular prints) and folklore for revolutionary propaganda goes back to the 19th century. The first part of the article examines the cases of using the lubki in the revolutionary movement. The Narodniks were the first who used the lubok literature form for revolutionary propaganda among peasants. The Narodniks' "ryazhenaya" ("mummer") literature masked in lubok clothing both for the purposes of conspiracy and for attractiveness for the peasantry. Before the October Revolution, the lubok had been mainly used by the Narodniks and Socialist-Revolutionaries who positioned themselves as a peasant party. After the revolution, the Bolsheviks also used the lubok form when it was necessary to broadcast Marxist ideas to the countryside. For this purpose, they used Soviet popular prints (Soviet lubki) and lubok books (propaganda prints). The second part of the article is dedicated to Soviet popular prints. At first, the So-*

viet lubki were oriented in their pictorial form on old traditional folk prints, and in their texts — on folklore. They imitated folk speech and took over ditties (chastushki) from the new Soviet folklore. From the second half of the 1920s, the Soviet lubok started changing its form, transforming into a reproduction from realistic easel paintings. The third part of the article considers the lubok books and agro tales for peasants. There is shown that the Soviet lubok books in their form also resembled pre-revolutionary ones.

Key words: Soviet lubok, popular print, folklore, mummer literature, propaganda prints, Soviet propaganda, Narodniks, graphic art.

Citation: Esyunin E.A. The Soviet Lubok of the First Half of the 1920s as a Form of Propaganda among the Peasantry, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 1, pp. 100–110. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-1-100-110.

References

1. Sokolov O.D. *Na zare rabochego dvizheniya v Rossii* [At the Beginning of the Labour Movement in Russia]. Moscow, Mysl' Publ., 1978, 270 p.
2. Reznik O. The Genre Founder, *Novyi mir* [New World], 1975, no. 1, pp. 259–262 (in Russ.).
3. V.I. Lenin o literature i iskusstve [V.I. Lenin on Literature and Art]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1976, 822 p.
4. Eventov I.S. *Mayakovskii-plakatist* [Mayakovsky as a Poster Artist]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1940, 74 p.

5. Khromov O.R. Afanasy Kulikov's Lubok World, *Zhivaya starina* [Live Antiquity], 2000, no. 4, pp. 23–27 (in Russ.).
6. Shevchenko A.V. *Neo-primitivizm. Ego teoriya. Ego vozmozhnosti. Ego dostizheniya* [Neo-Primitivism. Its Theory. Its Capabilities. Its Achievements]. Moscow, 1 Mosk. Trud. Arteli Publ., 1913, 34 p.
7. Tolstoy V.P. (ed.) *Agitmassovoe iskusstvo Sovetskoi Rossii. Materialy i dokumenty: agitpoezda i agitparokhody, peredvizhnoi teatr, politicheskii plakat, 1918–1932: v 2 t. T. 1* [Mass-Propaganda Art of Soviet Russia. Materials and Documents: Propaganda Trains and Propaganda Steamers, Mobile Theater, Political Poster, 1918–1932: in 2 volumes. Volume 1]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2002, 246 p.
8. Khromov O.R. *Russkaya lubochnaya kniga XVII–XIX vekov* [Russian Lubok Book of the 17th–19th Centuries]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 1998, 219 p.
9. Polonsky V. Russian Revolutionary Poster, *Pechat' i revolyutsiya* [The Press and the Revolution], 1922, no. 2 (5), pp. 56–77 (in Russ.).
10. Tarabukin N. Lubok Poster, *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1925, no. 3, pp. 63–66 (in Russ.).
11. Semenovskiy D. Modern Ditty, *Krasnaya Nov'* [Red Virgin Soil], 1921, no. 1, pp. 53–61 (in Russ.).
12. Andreev N.P. *Russkii fol'klor* [Russian Folklore]. Moscow, Leningrad, Uchpedgiz Publ., 1936, 496 p.
13. Trotsky L.D. *Voprosy byta* [Problems of Life]. Moscow, Krasnaya Nov' Publ., 1923, 115 p.
14. Fenomenov M.Ya. *Sovremennaya derevnya: opyt kraevedcheskogo obsledovaniya odnoi derevni (d. Gadyshi Valdaiskogo u. Novgorodskaya g.)* [Modern Village: An Experience of One Village Local History Investigation (Gadyshi Village of the Valdai Uezd, Novgorod Governorate)]. Leningrad, Moscow, Gosudarstvennoe Publ., 1925, part 2: *Staryi i novyi byt: (Sotsial'nye navyki)* [Old and New Way of Life: (Social Skills)], 211 p.
15. *Russkii sovetskii lubok (pechatnaya massovaya kartina) v sobranii Gosudarstvennoi publichnoi biblioteki im. M.E. Saltykova-Shchedrina. 1921–1945: katalog* [Russian Soviet Lubok (Printed Mass Picture) in the State Public Library named after M.E. Saltykov-Shchedrin. 1921–1945: catalogue]. Leningrad, 1962, 164 p.
16. Khromov O.R. *Afanasii Kulikov: kniga o khudozhnike: (Kniga-al'bom)* [Afanasy Kulikov: A Book about the Artist: (Book-Album)]. Moscow, Belyi Bereg Publ., 2000, 182 p.
17. Gutman L. By the Beaten Path. An Excursion into the Past, *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], 1928, no. 50, pp. 2–3 (in Russ.).
18. Kurella A. There Is No Soviet Lubok, *Tridtsat' dnei* [Thirty Days], 1929, pp. 42–47 (in Russ.).
19. Roginskaya F. *Sovetskii lubok* [Soviet Lubok]. Moscow, Assotsiatsii Khudozhnikov Revolyutsii Publ., 1929, 98 p.
20. Mayakovsky V.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t. T. 12* [Complete Works: in 13 volumes. Volume 12]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, 715 p.
21. Dyadichev V.N. Mayakovsky's Propaganda Lubki: Features of the Genre and Poetics, *Pyatnami krasok, zvonom lozungov: knizhno-plakatnoe tvorchestvo Mayakovskogo* [By Stains of Paint, by Ringing of Slogans: Mayakovsky's Book and Poster Creative Works]. Moscow, St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2016, pp. 236–243 (in Russ.).
22. Andreev N. Vanishing Literature: (From Notes on Lubok Literature), *Kazanskii bibliofil* [Kazan Bibliophile], 1921, no. 2, pp. 3–15 (in Russ.).
23. *Dekrety sovetskoi vlasti: v 18 t. T. 5* [Decrees of the Soviet Government: in 18 volumes. Volume 5]. Moscow, Politizdat Publ., 1971, 720 p.
24. Gollerbakh E.F. *Sovetskaya grafika* [Soviet Graphics], OGIZ-IZOGIZ Publ., 1938, 54 p.
25. Sobolev Yu. Revived Lubok, *Krasnaya Nov'* [Red Virgin Soil], 1924, no. 2, pp. 313–316 (in Russ.).
26. Dinershtein E.A. (ed.) *Izdanie khudozhestvennoi literatury v RSFSR v 1919–1924 gg.: putevoditel' po Fondu Gosizdata* [Fiction Publishing in the RSFSR in 1919–1924: A Guide to the State Publishing House Collection]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2009, 462 p.
27. Fedorov-Davydov. S. Basov-Verkhoyantsev. Raseya, *Pechat' i revolyutsiya* [The Press and the Revolution], 1925, no. 3, pp. 282–283 (in Russ.).
28. Veshnev V. Artistic Lubok, *Izvestiya* [The News], 1923, December 23, no. 294, pp. 6 (in Russ.).
29. Syrtsov S. A Book to the Village, *Kommunisticheskaya revolyutsiya* [Communist Revolution], 1925, no. 6, pp. 3–12 (in Russ.).
30. Theater and Cinema in the Village, *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], 1925, no. 48, p. 1 (in Russ.).

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕРЕПОДГОТОВКА РАБОТНИКОВ БИБЛИОТЕЧНО-ИНФОРМАЦИОННОЙ СФЕРЫ

Научно-образовательный отдел Российской государственной библиотеки приглашает на обучение в 2022 г. по дополнительным профессиональным программам работников библиотечно-информационной сферы Российской Федерации, имеющих высшее или среднее профессиональное образование.

- ◆ **Высшие библиотечные курсы** — очная форма обучения с использованием дистанционных образовательных технологий. Объем образовательной программы — 720 академических часов.
- ◆ **Высшие библиотечные курсы** — дистант — заочная форма обучения с использованием дистанционных образовательных технологий. Объем образовательной программы — 500 академических часов.
- ◆ **Высшие библиографические курсы** — заочная форма обучения с использованием дистанционных образовательных технологий. Объем образовательной программы — 260 академических часов.

Успешно окончившим обучение (форма итоговой аттестации — защита итоговой аттестационной работы) выдается документ о квалификации — **диплом о профессиональной переподготовке** установленного образца, предоставляющий право на ведение профессиональной деятельности в библиотечно-информационной сфере.

Ознакомиться с образовательными программами можно на официальном сайте Российской государственной библиотеки <https://www.rsl.ru> в разделе ПРОФЕССИОНАЛАМ на странице ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ



Дополнительное профессиональное образование осуществляется на основании лицензии Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки от 29.05.2012 № 0010, серия 90Л01, номер бланка 0000010, срок действия — бессрочно.

*Адрес: Москва, ул. Воздвиженка, д. 1 (4 этаж)
Тел.: +7 (495) 695-98-89, +7 (499) 557-04-62
E-mail: noo@rsl.ru*

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, ORCID, SPIN, 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 (не менее 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 указываются 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 РФНФ (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 с 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 подписанием «Авторской оферты» на условиях «Приглашения делать оферты».

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.

XXVI ВСЕРОССИЙСКИЙ БИБЛИОТЕЧНЫЙ КОНГРЕСС

БИБЛИОТЕКИ
И КУЛЬТУРНОЕ
МНОГООБРАЗИЕ

15–20
МАЯ



Штаб-Квартира РБА
+7 (812) 718-85-36
www.rba.ru

Нижний Новгород
Библиотечная столица
России 2022

Конгресс приурочен к двум значимым событиям предшествующего года: 800-летию Нижнего Новгорода и 160-летию Нижегородской государственной областной универсальной научной библиотеки им. В.И. Ленина

При поддержке:



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ПРАВИТЕЛЬСТВО
НИЖЕГОРОДСКОЙ
ОБЛАСТИ



Нижний Новгород
Библиотечная
столица России
2022



НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Российская
государственная
библиотека
представляет

Т.В. Анисимова

**КАТАЛОГ
СЛАВЯНО-
РУССКИХ
РУКОПИСНЫХ
КНИГ
ИЗ СОБРАНИЯ
Е.Е. ЕГОРОВА**

Том 3

КОЛЛЕКЦИИ
РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Т.В. Анисимова

**КАТАЛОГ
СЛАВЯНО-РУССКИХ РУКОПИСНЫХ КНИГ
ИЗ СОБРАНИЯ Е.Е. ЕГОРОВА**



Третий том каталога продолжает описание рукописей из собрания Е.Е. Егорова (РГБ. Ф. 98), имеющего общероссийское значение. Среди них — лицевые рукописи, хронографы, переводная византийская книжность, памятники канонического права, книжные вклады патриарха Никона, именитых людей Строгановых и др. Научные описания включают подробную информацию о каждой рукописи: содержание, водяные знаки, художественные особенности, переплет, записи на книгах, сохранность. Многие описания сопровождаются иллюстрациями.

Справки и приобретение:

119019, Москва,
ул. Воздвиженка, д. 3/5
Российская государственная
библиотека,
издательство «Пашков дом»
Тел.: +7 (495) 695-59-53,
+7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru,
sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ:
главное здание, 3-й подъезд
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom

Т.В. Гребенюк
**ВЛАДЕЛЬЧЕСКИЕ
КНИЖНЫЕ ЗНАКИ
В ОТДЕЛЕ РЕДКИХ
КНИГ РОССИЙСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
БИБЛИОТЕКИ**

КНИГА 5

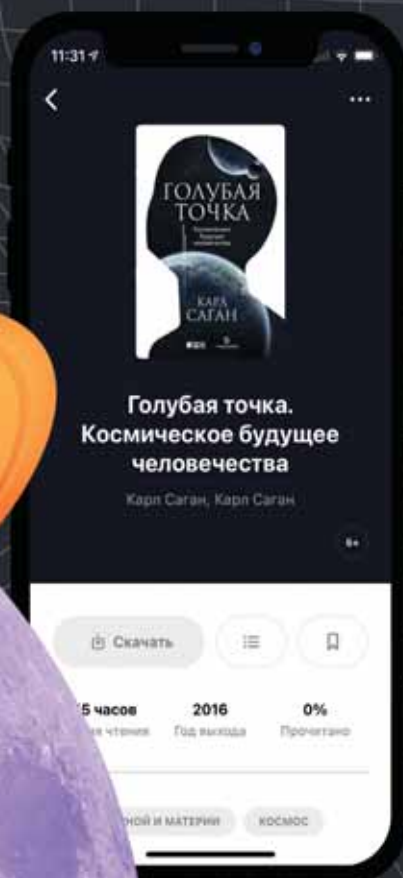
В многотомном издании подробно представлены личные, фамильные и родовые российские и иностранные книжные знаки, а также знаки владельцев библиотек для чтения. Описание каждого книжного знака сопровождается его изображением, сведениями о владельце и списком использованной литературы. Записи в каталоге располагаются по алфавиту имен владельцев книжных знаков. Хронологические рамки — с XVI по XX век

Справки и приобретение:

Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»
119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5
Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70*26-46
E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru
Книжный магазин РГБ: главное здание, 3-й подъезд
Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



**Хотите разобраться
в загадках Вселенной?**

Будьте в курсе современных
открытий вместе с самыми
влиятельными учёными мира!

НЭБ НАЦИОНАЛЬНАЯ
ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА



НЭБ Свет

Скачай приложение «НЭБ Свет»
и читай бесплатно.



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, 3-й 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

◆ Подписной индекс по Интернет-каталогу «Пресса России» — 12141 (<http://pressa-rf.ru>).

◆ 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,
директор Департамента —
Издательство «Пашков дом»**

Никонорова Екатерина Васильевна,
доктор философских наук, профессор
Заместитель главного редактора — ответственный секретарь
Шибяева Екатерина Александровна
**Заместитель заведующего отделом
периодических изданий — заместитель
главного редактора**
Гаджиева Анна Аркадьевна



Чтобы перейти на сайт журнала, снимите этот QR-код с помощью смартфона или планшета, предварительно установив приложение типа QR Code Reader.

Редакторы: Баранчук Е.П.,
Волхонская Е.Н., Михайлова Т.М.,
Солдаткина О.П.

Электронная версия Баранчук Ю.Н.
Индексирование Иванова О.А.

Перевод Зуев А.Е.
Маркетинг и реклама
Кувшинова А.О.

**Начальник отдела предпечатной
подготовки** Медведева Т.Т.

Верстка Епифанова Н.В.

Дизайн макета Морозова Е.С.

Технический редактор Соловьева Н.В.

Корректоры: Доломанова Н.Н., Щеглова И.Б.

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>

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», Издательство «Пашков дом»
Подписано в печать 03.03.2022
Формат 60×90/8. Офсетная печать.
Печ. л. 14. Тираж 250 экз.
Гарнитура: Octava, HeliosCond, Spectral, Open Sans.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ИП Копыльцов Павел Иванович
Маршала Неделина ул., д. 27, кв. 56,
Воронеж, 394052, Россия
Тел.: +7 (950) 765-69-59
E-mail: Kopyltsov_Pavel@mail.ru
Заказ № 25222

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 19

1/2022

OBSERVATORY
OF CULTURE

