

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

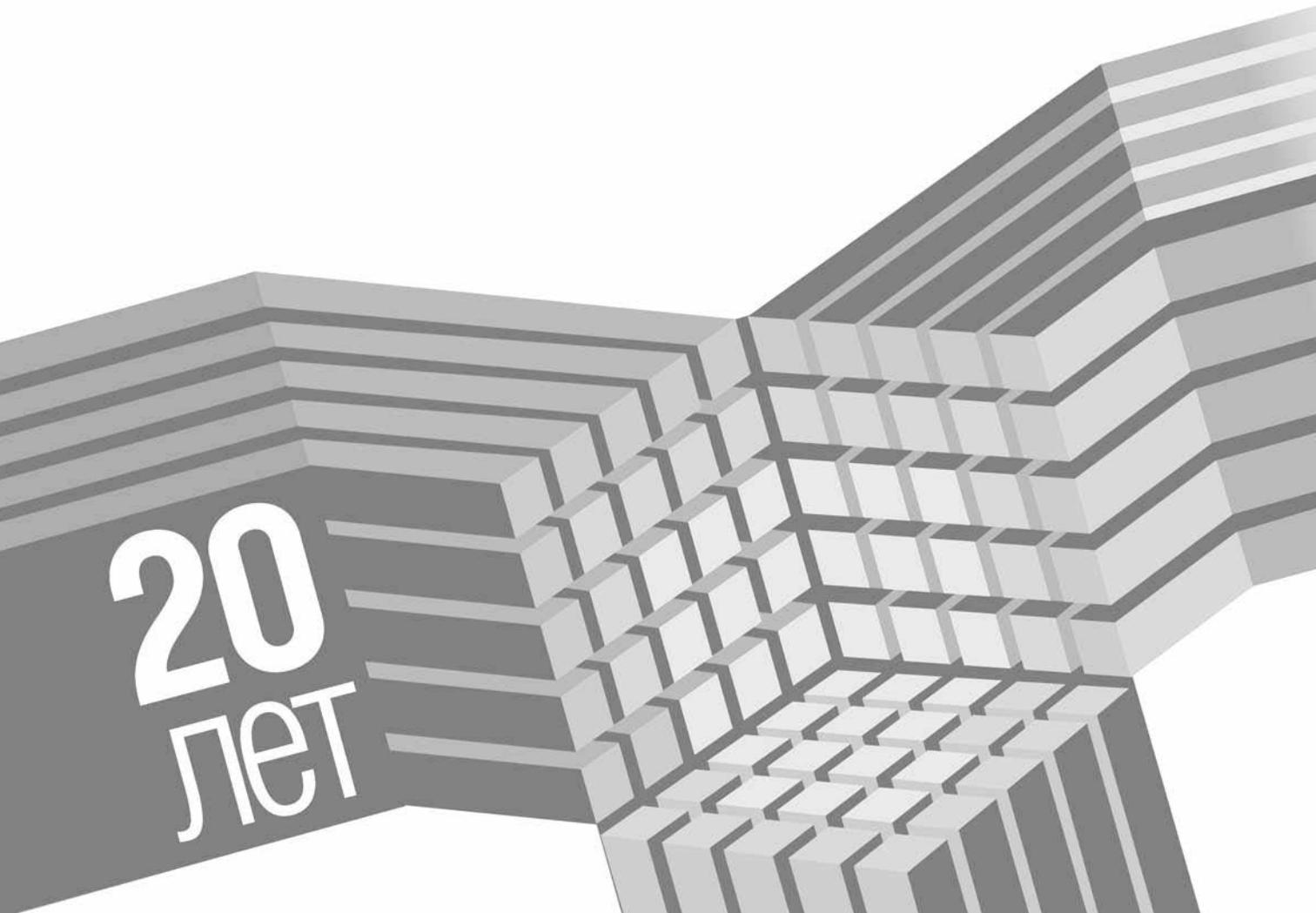
# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

2/2024

OBSERVATORY  
OF CULTURE

20  
ЛЕТ



**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

**Алексеева Галина Васильевна,**

доктор искусствоведения, профессор,  
Дальневосточный федеральный  
университет (Владивосток)

**Астафьева Ольга Николаевна,**

доктор философских наук, профессор,  
заслуженный работник высшей школы  
Российской Федерации, Российская  
академия народного хозяйства и госу-  
дарственной службы при Президенте  
Российской Федерации (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)

**Ерохина Татьяна Иосифовна,**

доктор культурологии, профессор,  
Ярославский государственный  
театральный институт, Ярославский  
государственный педагогический  
университет им. К.Д. Ушинского  
(Ярославль)

**Кириллова Наталья Борисовна,**

доктор культурологии, профессор, за-  
служенный деятель искусств Российской  
Федерации, Уральский федеральный уни-  
верситет им. Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

**Консон Григорий Рафаэльевич,**

доктор искусствоведения, профессор,  
Московский физико-технический инсти-  
тут, Институт кино и телевидения, Россий-  
ская академия музыки имени Гнесиных  
(Москва)

**Кочеляева Нина Александровна,**

кандидат исторических наук, Всероссий-  
ский государственный институт кинемато-  
графии им. С.А. Герасимова, АНО «Новый  
институт культурологии» (Москва)

**Любимов Борис Николаевич,**

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

**Малинецкий Георгий Геннадьевич,**

доктор физико-математических наук,  
профессор, Институт прикладной  
математики им. М.В. Келдыша  
Российской академии наук (Москва)

**Мальгина Ирина Викторовна,**

доктор философских наук, профессор,  
Московский государственный  
лингвистический университет (Москва)

**Никонорова Екатерина Васильевна,**

главный редактор, доктор философских  
наук, профессор, Российская государ-  
ственная библиотека  
(Москва)

**Романова Екатерина Назаровна,**

доктор исторических наук, старший  
научный сотрудник, Институт  
гуманитарных исследований и проблем  
малочисленных народов Севера ЯНЦ СО  
РАН, Северо-Восточный федеральный  
университет им. М.К. Аммосова  
(Якутск)

**Рубинштейн Александр Яковлевич,**

доктор философских наук, канди-  
дат экономических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки Российской  
Федерации, Институт экономики РАН,  
Государственный институт искусствозна-  
ния (Москва)

**Самарин Александр Юрьевич,**

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

**Сиднева Татьяна Борисовна,**

доктор культурологии, профессор,  
Нижегородская государственная  
консерватория им. М.И. Глинки  
(Нижний Новгород)

**Синецкий Сергей Борисович,**

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

**Сиповская Наталия Владимировна,**

доктор искусствоведения, Государствен-  
ный институт искусствознания  
(Москва)

**Судакова Наталия Евгеньевна,**

доктор философских наук, кандидат  
педагогических наук, Российская  
академия народного хозяйства и  
государственной службы при Президенте  
Российской Федерации  
(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,  
почетный работник высшего профессио-  
нального образования Российской Феде-  
рации, Российская академия народного  
хозяйства и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации  
(Москва), Арктический государственный  
институт культуры и искусств (Якутск)

**Штейнер Евгений Семенович,**

доктор искусствоведения, Национальный  
исследовательский университет «Высшая  
школа экономики» (Москва)

**EDITORIAL COUNCIL**

Galina V. Alekseeva (Vladivostok)

Olga N. Astafieva (Moscow)

Vladimir K. Egorov (Moscow)

Tatiana I. Erokhina (Yaroslavl)

Natalia B. Kirillova (Ekaterinburg)

Grigoriy R. Konson (Moscow)

Nina A. Kochelyaeva (Moscow)

Boris N. Lyubimov (Moscow)

Georgiy G. Malinetsky (Moscow)

Irina V. Malygina (Moscow)

Ekaterina V. Nikonorova (Moscow)

Ekaterina N. Romanova (Yakutsk)

Alexander Ya. Rubinstein (Moscow)

Aleksandr Yu. Samarín (Moscow)

Tatiana B. Sidneva (Nizhny Novgorod)

Sergey B. Sineckii (Chelyabinsk)

Natalia V. Sipovskaya (Moscow)

Natalia E. Sudakova (Moscow)

Margaret Vörlinger (Göttingen, Germany)

Oleg R. Khromov (Serгиеv Posad)

Olga V. Shlykova (Moscow, Yakutsk)

Evgeny S. Steiner (Moscow)

**Certificate of the mass information media  
registration**

ПИ no. 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. 19-33

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

**АДРЕС РЕДАКЦИИ:**

Отдел периодических изданий

Воздвиженка ул., д. 3/5,

Москва, 119019, Россия

тел.: +7 (499) 557-04-70,

доб. 19-33

e-mail: observatoria@rsl.ru

<http://observatoria.rsl.ru>

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

# ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

2/2024

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). Публикует научные статьи по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- ◆ 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки);
- ◆ 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);
- ◆ 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология, искусствоведение);
- ◆ 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение);
- ◆ 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология).

На основании решения Президиума ВАК Минобрнауки России от 08.12.2023 № 31/1-разн «О категорировании перечня рецензируемых научных изданий...» журнал распределен в категорию **K1**.

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  
КУЛЬТУРЫ

ТОМ 21

2/2024

OBSERVATORY  
OF CULTURE

## КОНТЕКСТ

- Дробышева Е.Э., Русских А.В.** Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе ..... 116

## КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

- Шаронов В.И., Синецкий С.Б.** Актуальность идей Льва Карсавина о государственной культурной политике ..... 124

В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА  
И КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ

- Кочеляева Н.А., Якунин Д.М.** Модели развития региональных кинематографий в Российской Федерации: предварительные наблюдения ..... 138
- Гук А.А.** Культурно-эстетическая динамика фотографии как формы современного искусства ..... 149

## НАСЛЕДИЕ

- Власова Т.А., Обухов К.Н.** Структурирование музейной аудитории на примере Ижевска и Воткинска ..... 158

## ИМЕНА. ПОРТРЕТЫ

- Маслов К.И.** О взглядах Алексея Хомякова на церковную живопись ..... 170
- Путчева О.А.** Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши ..... 177

## КАФЕДРА

- Крысанков Т.Г.** Философский анализ хореографического языка: природа и специфика танцевальной выразительности ... 188
- Иконниковские культурологические чтения ..... 199

## ORBIS LITTERARUM

- К 100-летию писателя*
- Фомин Д.В.** Сказки Отфрида Пройслера и их русские иллюстраторы ..... 200

## СВЯЗЬ ВРЕМЕН

- Герасимова Н.В.** Выставки художественных произведений из частных собраний Казани во второй половине XIX — начале XX века ..... 214

*Информация**для авторов и рецензентов*

- Требования к информации и статьям, предоставляемым для публикации в журнале «Обсерватория культуры» ..... 224

OBSERVATORY  
of CULTURE

VOL 21

2/2024

ОБСЕРВАТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ

## CONTEXT

- Drobysheva E.E., Russkih A.V.** The Phenomenon of Creative Heritage in Socio-Humanitarian Discourse ..... 116

## CULTURAL REALITY

- Sharonov V.I., Sinetsky S.B.** Relevance of Lev Karsavin's Ideas on State Cultural Policy ..... 124

IN SPACE OF ART  
AND CULTURAL LIFE

- Kochelyaeva N.A., Yakunin D.M.** Models for the Development of Regional Cinematographies in the Russian Federation: Preliminary Observations ..... 138
- Guk A.A.** Cultural and Aesthetic Dynamics of Photography as a Form of Contemporary Art ..... 149

## HERITAGE

- Vlasova T.A., Obukhov K.N.** Structuring the Museum Audience on the Example of Izhevsk and Votkinsk ..... 158

## NAMES. PORTRAITS

- Maslov K.I.** About Alexey Khomyakov's Views on Church Painting ..... 170
- Putecheva O.A.** Peculiarities of Synthesizing Processes in the Musical and Theatrical Creativity of Alexander Bakshi ..... 177

## CURRICULUM

- Krysankov T.G.** Philosophical Analysis of Choreographic Language: The Nature and Specificity of Dance Expressiveness ..... 188
- Ikonnikov** Culturological Readings ..... 199

## ORBIS LITTERARUM

- To the 100th Anniversary of Writer*
- Fomin D.V.** Otfried Preussler's Fairy Tales and Their Russian Illustrators ..... 200

## JOINT OF TIME

- Gerasimova N.V.** Exhibitions of Art Works from Private Collections of Kazan in the Second Half of 19th – Beginning of 20th Century ..... 214

*Information  
for Authors and Reviewers*

- Requirements to Information and Articles Submitted for Publication in "Observatory of Culture" Journal ..... 224



выявления, изучения и сохранения творческого наследия как части культурного наследия приобретает в реалиях современного исторического этапа — «ранней цифровой эры», сопровождающейся стремительным развитием цифровых технологий, включающих деструктивные, типа дипфейка. Особо отмечается практический потенциал разработки данного концепта, позволяющий непротиворечиво сохранять традиции и новации в художественной деятельности, использовать как сформировавшийся массив культурного наследия различного уровня, так и потенциал креативных культурных индустрий.

**Ключевые слова:** архитектура культуры, современный социогуманитарный дискурс, культурная память, культурное наследие, художественное наследие, творческое наследие, танец, балет, Тамара Платоновна Карсавина.

**Для цитирования:** Дробышева Е.Э., Русских А.В. Феномен творческого наследия в социогуманитарном дискурсе // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 116–123. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-116-123.

Взявшись за разработку темы творческого наследия выдающейся русской балерины Тамары Платоновны Карсавиной (1885–1978), мы столкнулись с тем, что, несмотря на обилие текстов научного и научно-популярного характера, посвященных изучению и описанию творческого наследия того или иного деятеля культуры или группы творцов, сам феномен *творческого наследия* в отечественном социогуманитарном дискурсе в целом и в искусствоведении в частности пока концептуально не обозначен. Филологи, искусствоведы, историки культуры (искусства, науки, философии, религии) в равной мере обращаются к анализу наследия той или иной выдающейся личности, но сам концепт (а нам представляется, что здесь имеется потенциал такого рода) используется авторами по умолчанию, впроброс, как само собой разумеющееся, не требующее контекстуального определения инструментальное понятие.

Вслед за учеными такой же риторики ожидаемо придерживаются специалисты прикладных областей деятельности в сфере культуры и искусства. Ведь феномен творческого наследия не только значим в теоретическом плане, позволяющем проанализировать вклад той или иной личности/творческого коллектива в историю культуры в целом и искусства в частности, не менее важен он и для разработки различных проектов, связанных с сохранением культурной памяти и реализуемых в образовательной, музейно-выставочной, просветительской и художественной деятельности, а также в сфере

креативных/культурных индустрий — моде, дизайне, медиа. В текущей геополитической обстановке ситуация усугубляется разворачивающимися в «режиме стрима» стратегиями и практиками «культуры отмены», которая представляет собой достаточно разрушительную силу и требует совместных усилий для ее преодоления.

Современное гуманитарное знание в целом тесно связано с практической проектной деятельностью, искусствоведение — особенно. Изучение наследия конкретных создателей и исполнителей — художников, композиторов, литераторов, артистов, продюсеров, кураторов — позволяет внедрять в современные художественные процессы личные истории, используя технологии сторителлинга и добиваясь повышения «градуса эмпатии», ставшего незаменимым маркетинговым инструментом. Креативные культурные индустрии активно обращаются к теоретическим исследованиям для разработки более эффективных стратегий в выборе названия бренда или формирования целевой аудитории арт-проектов, фестивалей, выставок.

Обратившись к зарубежному опыту осмысления и реализации практик *memoir preservation*, мы обнаружили, что и там не делается различия между феноменами культурного и творческого наследия. Так, к примеру, долгосрочный проект *Creative Heritage* объединяет усилия урбанистов, архитекторов, художников, дизайнеров, модельеров и экспертов в области экономики и экологии, разрабатывающих актуальные форматы реактуализации творческого (здесь понимаемого все-таки как культурного) наследия совместно с учеными. Это «международная платформа для экспериментальных, новаторских проектов и новых концепций, в которых уже участвуют двадцать два университета в Европе и Латинской Америке» [1]. Участники проекта отмечают, что фактор творческого наследия может стать решающим в разрешении конфликта между инновациями и традициями, и оценивают его как «когнитивный ресурс, который может помочь маркетинговым и дизайнерским командам устранить деструктивные и творческие противоречия и, следовательно, обрести оригинальность, соответствующую традициям, и операционную эффективность» [2].

Выходя на уровень онтологии и анализируя «метаболизм наследия» применительно к проектам в сфере урбанистики, К. Рицци выделяет пять тематических областей: «Древнее будущее; Преемственность и разрушения; Утопии и антиутопии; Корни и маршруты; Воспоминания и связи» [3]. То есть внедрение актуальных арт-стратегий подразумевает не просто механическое обращение к истокам, зачастую реализующееся на фольклорном уровне, но глубокую культурфилософскую, в том числе аксиологическую, рефлексивную. Также в условиях вызовов

ранней цифровой эры и стремительно развивающихся технологий искусственного интеллекта проблемы сохранения культурного/творческого наследия очевидно должны обсуждаться и решаться коллегиальными усилиями «практиков, художников и ученых» для эффективного «симбиоза между искусством и информационными технологиями» [4].

Очевидно, что любой исследователь имеет дело с пластичной эмпирико-теоретической средой, сформированной фактами/аргументами/гипотезами/трактовами. Гуманитария это касается в первую очередь, даже если он занимается изучением древней истории и объектов/процессов, ее составляющих. Мы уже писали о постоянной «необходимости выработки актуального, кратного текущей культурно-исторической эпохе, методологического языка в пространстве гуманитарного знания» [5, с. 8]. Перманентно становящееся поле науки требует актуальных усилий как методологического, так и теоретического толка. В данной статье ставится задача концептуализации феномена «творческого наследия» применительно к задачам и алгоритмам социогуманитарного дискурса в целом и искусствоведения в частности.

## КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПАМЯТИ В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ

**П**роблема изучения и сохранения творческого наследия сопряжена с пониманием роли данного феномена в контексте коммеморативных практик — целого спектра феноменов культуры, связанных с памятью, являющейся «одним из инструментов присвоения мира. Данный модус истинно человеческого сознания обеспечивает полноту и целостность культуры как системы. Память выступает одним из ее регулятивных механизмов, инструментом воспроизводства смыслов» [6, с. 150]. Социогуманитарный дискурс использует такие концепты, связанные с функционированием памяти в системе культуры: *культурная память, культурное наследие, художественное наследие, творческое наследие*. Все эти инструменты культуры могут быть описаны и объяснены через механизмы их пересечений, многочисленных взаимодействий, поскольку имеют не только схожие алгоритмы функционирования, но и общий эмпирический материал — достижения, артефакты, произведения в сфере творческой человеческой деятельности. Поскольку объектом нашего исследования является именно творческое наследие и специальной задачи уделить равное внимание

всем понятиям из обозначенного ряда не ставилось, первые три опишем пунктирно.

Поскольку категория памяти является одной из наиболее востребованных категорий современной гуманитарной риторики, формируя пространство *memory studies*, **культурная память** среди прочих изводов занимает особое, весьма значимое и в теоретическом, и в практическом смысле место. При этом универсального определения данного феномена ни в отечественной, ни в зарубежной научной традиции нет, а в исследовательских текстах могут быть расставлены самые разные акценты, высвечивающие те или иные ее модусы и характеристики. Приведем лишь некоторые из них. Так, один из родоначальников данного дискурса немецкий философ Я. Ассман строит концепт культурной памяти на *«трех китах: воспоминании, идентичности и культурной преемственности»* [7, с. 13]. Французский историк П. Нора исследует специфику «мест памяти», формирующихся в ходе игры, соперничества между памятью и историей [8]. Французский социолог и философ М. Хальбвакс нюансирует различие между личным и социальным горизонтом культурной памяти, используя предложенное Э. Дюркгеймом понятие «рамка» или «граница» [9]. В исследовании, посвященном лексико-семантическому полю «память», филолог Э. Шоленташ трактует память как «культурное коллективное сознание», формирующееся определенной социальной группой под воздействием различных обстоятельств [10]. М.Л. Шуб подчеркивает ее дедуктивный характер, включающий внешний по отношению к группе-носителю контур в виде экспертов, институций, политик [11], а Е.Н. Костина делает акцент на диалектическом механизме взаимодействия памяти и забвения [12]. Мы предлагаем понимать под концептом культурной памяти «социальную систему формирования, хранения и передачи значимой информации и порождаемые ей структуры взаимодействия с самим контентом и его носителями, включая институции, технологии и специфические языки кодирования/декодирования» [2, с. 151].

Появление термина «**культурное наследие**», имеющего более официозное коннотативное поле, связано с принятием на XVII сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО Конвенции ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия» 16 ноября 1972 г., где впервые было определено, что входит в состав культурного наследия: «Культурное наследие включает предметы материальной культуры, памятники, группы зданий и территории, обладающие различной ценностью, включая символическую, историческую, художественную, эстетическую, этнографическую или археологическую, имеющие научное и общественное значение» [13, с. 191].

Исследователи — представители различных дисциплинарных дискурсов, давая определение понятию «культурное наследие», сходятся в том, что оно представляет собой сложную многоуровневую систему, что затрудняет выработку такого определения, которое устроило бы всех заинтересованных [14–17]. Чаще всего концепт «культурное наследие» определяется как часть материальной и духовной культуры, созданной прошлыми поколениями, и как «значимый для сохранения и развития локальных культур, имеющих универсальную ценность» для культуры в целом [14, с. 7]. Здесь налицо онтологическое противоречие между общим и частным (культура одновременно вмещает в себя глобальность и локальность) и корень перманентной борьбы соответствующих, репрезентирующих данную базовую дихотомию тенденций.

При этом зачастую исследователями подчеркивается коммуникативный потенциал культурного наследия, «неразрывной связи времен и поколений» [15]. Добавим: неразрывность этой связи постоянно подвергается разрушительному воздействию реальной истории (именно об этом противопоставлении памяти и истории писал П. Нора), а само культурное наследие может выступать камнем преткновения в культурно-исторических конфликтах и становиться триггером негативных, деструктивных векторов общественного развития. И декларативные утверждения некоторых коллег о том, что культурное наследие является «всемирным ресурсом устойчивого развития» современного общества [16], стоит отнести больше к идеологическому пафосному дискурсу, нежели к научно взвешенной аналитике.

Культурное наследие органично включено в систему самой культуры и является одновременно и способом ее функционирования, и инструментом ее изучения. Исходя из представления базовых процессов в архитектонике культуры, критически важно понимать диалектический характер всех протекающих в ней процессов и учитывать, что аксиологические основания той или иной эпохи не могут быть в полной мере восприняты последующими поколениями, поэтому некоторые аспекты как материального, так и метафизического толка исчезают безвозвратно, что затрудняет интерпретацию и оценку.

Под **художественным наследием**, как правило, понимается корпус произведений искусства прошлых эпох, изучение и критическое освоение которых служит исходным пунктом для дальнейшего творческого развития искусства современности. К художественному наследию как предмету исследования обращаются не только искусствоведы, культурологи, музееведы, социологи, но также педагоги и специалисты в области социокультурного проектирования. Это связано с необходимостью

перманентной реактуализации проблематики прошлого в части художественного производства, аналитической, экспертной, проектной деятельности в рамках задач текущей государственной культурной политики.

Исследователи описывают корпус художественного наследия либо через «образы академического, религиозного искусства, фольклора, современного искусства» [18, с. 218], либо через так называемые «вечные ценности, осваиваемые и переосмысливаемые современностью, образующие состав художественной традиции», с чем ожидаемо связаны «проблемы и трудности» [19]. Поскольку динамика присуща и самому художественному производству, и процессам неизбежного перекодирования его результатов в воспринимающих и репрезентирующих институциях и структурах, и способам его научной аналитики, данные проблемы и трудности неизбежны. Поэтому работа с концептом «художественное наследие», так же как с вышеупомянутыми коммеморативными понятиями, всегда требует контекстуальной «шлифовки», а также учета бурно развивающейся технологической базы и возникновения различных приемов искажения исторической реальности типа дипфейка.

## ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ: СПЕЦИФИКА КОНЦЕПТА

**П**роанализировав ближайшие в концептуальном плане понятия, подробнее обратимся к феномену творческого наследия. Наша гипотеза заключается в том, что данный концепт претендует на роль одного из базовых в пространстве социогуманитаристики и при этом обладает уникальным исследовательским потенциалом, поскольку позволяет непротиворечиво соединить два уровня культуротворческой деятельности — личный и коллективный. Культурная память и культурное наследие подразумевают максимально широкий охват привлекаемого материала как с точки зрения производства, так и в случае восприятия/интерпретации произведений, событий, феноменов культуры, «вход» со стороны социального контекста. Творческое же наследие формируется прежде всего творящей личностью (иногда — коллективом, созданным вокруг такой личности, или «коллективной личностью» в случае равновеликих участников творческого проекта), создающей вокруг себя соответствующий хронотоп, и анализируется впоследствии с учетом этой индивидуальности.

Уточним нашу позицию относительно роли индивидуальности, субъектности в рамках данного концепта: зачастую исследователи используют «культурное наследие» и «творческое наследие»

как синонимы. Например, один из отцов-основателей отечественной культурологии А.И. Арнольдов полагает, что «творческое наследие каждого народа является фундаментальной основой общественного развития, одним из продуктивных средств формирования и становления человека» [20, с. 3] (курсив наш. — Е. Д., А. Р.). Но даже говоря о корпусе художественных текстов — литературных, музыкальных, хореографических и/или синтетических, например балетных, созданных в рамках определенного исторического периода, мы прежде всего всегда имеем в виду роль личной истории, биографии их создателей. Масштаб «наследия народа» все-таки предполагает больший акцент на общий историко-культурный контекст с отсылками к политическим, экономическим, технологическим влияниям, архетипические основания тех или иных художественных практик, масштабную глубину и ширину исторического цитирования. Специфика современного понимания творческого наследия, как нам представляется, заключается в признании его неотъемлемой составляющей наследия культурного, имеющего при этом более глубокую проработку нюансов личной истории его непосредственных агентов, в обращении к уровню индивидуальной рефлексии, биографическому, экзистенциальному горизонту.

Проблематика творческого наследия выводит нас на несколько горизонтов его осмысления: онтологический, исторический, аксиологический, искусствоведческий, технологический — в случае с анализом современного художественного контента, а также прогностический в качестве основания актуального проектного мышления. В любом случае при определении сути интересующего нас феномена мы должны обратиться к максимально масштабному вопросу об «источке художественного творения», природе творчества как такового. Данная философская традиция имеет длинную историю и вариативность концептуальных подходов. Чаще всего по умолчанию творчество рассматривается как реализуемое в пространстве и времени общественно значимое действие субъекта, а творческое наследие — как результат этого действия. «Смысл творчества» позволяет в итоге прикоснуться к «тайне о человеке» и, значит, «разгадать тайну бытия», полагал Н.А. Бердяев [21, с. 293]. Творчество — процесс, который трансформирует личность творящего, воздействует на личность воспринимающего и в конечном итоге в той или иной степени меняет реальность. Творческое наследие — своего рода концентрат этого воздействия, имеющий в своем основании мощнейший потенциал пассионарного влияния на конкретный культурно-исторический хронотоп, выражающийся, в свою очередь, в аксиологическом, антропологическом, психологическом векторах.

Говоря о творческом наследии, следует обратить внимание еще на одну важную особенность его бытования: творчество и, соответственно, его результаты чаще всего трудно уложить в какие-либо четкие границы, оно не замыкается в рамках одного вида искусства, одной формы культуры. Например, под влиянием танца художник создает картину. В свою очередь на хореографа свое воздействие оказало литературное и/или музыкальное произведение и т. д. При этом оказать влияние на творца и создание художественного творения могут и внутренние, глубоко личные, интимные переживания художника. То есть источники вдохновения для творца могут быть как внутренние, так и внешние, их соотношение всегда максимально непредсказуемо и с трудом поддается беспристрастной аналитике. По словам М. Хайдеггера, «в художнике исток творения. В творении исток художника. <...> Художник и творение искони суть внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое, — через посредство того, от чего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества» [22].

Творческое наследие того или иного деятеля культуры (искусства), какой-либо творческой группы имеет огромное значение для понимания специфики всей художественной культуры исторического периода в целом. Поэтому в данном дискурсе используются привычные для исследователей типологический, структурный, функциональный методы, кроме этого мы предлагаем выделять отдельно метод *гуманитарного блокчейна* и концепт «художественный код эпохи» [1]. Но ведущим методом исследования выступает биографический, поскольку именно биография творческой личности становится средством для реконструкции максимально релевантной картины прошедшего времени. В артефактах художественной культуры отражаются социальные и эстетические ценности ушедших эпох. Все это репрезентируется в творчестве отдельных личностей, становясь частью творческого и культурного наследия.

В искусствоведении эта роль творящей личности гиперболизируется априори, исходя из сути самого творчества как проявления индивидуального видения мира, субъективных ценностных устремлений. Литература, искусство театра и музыки, живописи, скульптуры и архитектуры непротиворечиво соединяют пласты народного и авторского творчества в той или иной мере. Но, например, изучая историю балета, мы имеем дело всегда и только с конкретными творческими биографиями — хореографа, композитора, сценографа, постановщика, художника по костюмам и, безусловно, исполнителя. В силу своего элитарного происхождения история балета имеет максимальный биографический градус, это история имен, событий и этапов творческой реализации.

Таким образом, по итогам проведенного исследования можно сделать вывод о том, что феномен **творческого наследия** пока не получил своего концептуального обоснования, что является перспективной исследовательской задачей. Интерес к наследию того или иного деятеля культуры (искусства), какой-либо творческой группы является достаточно актуальным и явным. Но при этом, как уже отмечалось выше, в диссертационных работах и публикациях российских исследователей [17; 18; 23–28] мы не нашли определения самого концепта. Более того, словосочетание «творческое наследие» практически не употребляется в самом массиве текста, используется разве что в названиях работы или отдельных глав.

В качестве вывода полагаем, что для научных исследований в сфере искусствознания обращение к данному концепту является необходимой процедурой, позволяющей максимально полно оценить вклад творческой единицы (личной или коллективной) в художественный процесс, обозначить или уточнить границы того или иного явления в истории культуры, выявить его потенциал, приблизиться к раскрытию «глубины дополнительных смыслов искусства» [29].

Мы предлагаем понимать под творческим наследием *комплекс результатов творческой деятельности отдельной личности или коллектива в сфере художественного производства, признанных значимыми в обществе и порождающих, в свою очередь, систему обеспечения их сохранности с помощью механизмов изучения, хранения, передачи, практического применения и дальнейшего развития.*

### Список источников

1. Schröder J., Carta M., Hartmann S. Creative Heritage. JOVIS. 2019. 128 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/366621523\\_Creative\\_Heritage](https://www.researchgate.net/publication/366621523_Creative_Heritage) (дата обращения: 25.03.2024).
2. ArtsIT, Interactivity and Game Creation: Creative Heritage: New Perspectives from Media Arts and Artificial Intelligence : 10th EAI International Conference, ArtsIT 2021 Virtual Event, December 2–3, 2021, Proceedings / ed. by J. Bernhardt, M. Wölfel, S. Thiel. Springer Publ., 2022, vol. 422. 470 p. DOI: 10.1007/978-3-030-95531-1.
3. Rizzi C. Heritage Metabolism: Matera as a Cultural Capital. URL: [https://www.academia.edu/36869364/Heritage\\_Metabolism\\_Matera\\_as\\_Cultural\\_Capital](https://www.academia.edu/36869364/Heritage_Metabolism_Matera_as_Cultural_Capital) (дата обращения: 25.03.2024).
4. Carvajal Pérez D., Le Masson P., Weil B., Araud A., Charperon V. Creative heritage: Overcoming tensions between innovation and tradition in the luxury industry // Creativity and Innovation Management. 2020. Vol.29, is. S1. P. 140–151. DOI: 10.1111/caim.12378.
5. Дробышева Е.Э. К методологии гуманитарных наук: трансформации подходов в исследованиях архитектуры культуры // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 6–19. DOI: 10.52173/2079-1100\_2023\_2\_6.
6. Дробышева Е.Э. Культурная память как аксиологический регулятор // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2022. Вып. 7 (862). С. 150–157. DOI: 10.52070/2542-2197\_2022\_7\_862\_150.
7. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 363 с.
8. Нора П. Франция — память / пер. с фр. Д. Хапаевой. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. 325 с.
9. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / [пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина]. Москва : Новое издательство, 2007. 346 с.
10. Шоленташ Э. Лексико-семантическое поле «память» в поэтическом языке Н.А. Некрасова и А.А. Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Москва, 2019. 24 с.
11. Шуб М.Л. Социальная, коллективная и культурная память: новый подход к определению смысловых границ понятий // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 4–11. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-1-4-11.
12. Костина Е.Н. Память и забвение: диалектика феноменов: социально-философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Казанский (Приволжский) федеральный университет. Казань, 2013. 21 с.
13. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия от 16 ноября 1972 г. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1900837> (дата обращения: 25.03.2024).
14. Рыбак К.Е. Музей в нормативной системе: историко-культурологический анализ : автореф. дис. ... д-ра культурологии / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2006. 35 с.
15. Копсергенова А.А. Культурное наследие: философские аспекты анализа : дис. ... канд. филос. наук / Ставропольский государственный университет. Ставрополь, 2008. 184 с.
16. Лисицкий А.В. Культурное наследие как ресурс устойчивого развития : автореф. дис. ... канд. культурологии / Российская академия государственной службы при Президенте РФ. Москва, 2004. 20 с.
17. Малкина Л.Н. Творчество иркутских художников как феномен культурного наследия: вторая половина XX века : дис. ... канд. культурологии / Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств. Улан-Удэ, 2011. 167 с.
18. Соловьева С.В. Художественный образ и наследие // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Философия. 2015. Т. 17, № 1. С. 218–221.
19. Наследие художественное // Эстетика : словарь / под общ. ред. А.А. Беляева. Москва : Политиздат. 1989. С. 225.

20. Арнольдов А.И. Национальные культуры: современное видение : лекция. Москва : Московский государственный институт культуры, 1992. 29 с.
21. Бердяев Н.А. Философия свободы; Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 607 с.
22. Хайдеггер М. Исток художественного творения : избранные работы разных лет / [пер. с нем. А.В. Михайлова]. Москва : Академический проект, 2008. 527 с. (Философские технологии).
23. Ваганова И.Б. Творческое наследие Н.М. Дудинской и К.М. Сергеева в контексте развития советского балетного искусства: на материалах личного архива артистов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2010. 18 с.
24. Васильева Н.В. Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2004. 23 с.
25. Виницкая Н.В. Анализ творческого наследия композитора в контексте теории социально-исторической обусловленности развития искусства : на примере произведений А.В. Анохина : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Алтайский государственный университет. Барнаул, 2004. 23 с.
26. Дубровин А.А. Творческая личность и духовное наследие Н.А. Львова : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. Москва, 2004. 57 с.
27. Комлик Н.Н. Творческое наследие Е.И. Замятина в контексте традиций русской народной культуры : дис. ... д-ра филос. наук. Тамбов, 2001. 457 с.
28. Мазур М.М. Композитор Юлия Вейсберг: личность и творческое наследие : по материалам архивов Санкт-Петербурга : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2002. 23 с.
29. Афанасьева И.А. Лабиринты «поворотов» в современном искусстве: лингвистический, иконический, визуальный // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196.

---

---

## The Phenomenon of Creative Heritage in Socio-Humanitarian Discourse

Elena E. Drobysheva <sup>1 a</sup>, Anna V. Russkih <sup>1, 2 b</sup>

<sup>1</sup> Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia

<sup>2</sup> State Academic Bolshoi Theatre of Russia, 1 Teatralnaya Sq., Moscow, 125009, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0002-5713-6756; SPIN 3988-3860; pestelena@yandex.ru

<sup>b</sup> ORCID 0000-0003-3469-2685; SPIN 7231-7701; balerina-s@yandex.ru

**Abstract.** *The main idea of the article is to address the phenomenon of creative heritage as an independent basic concept of modern socio-humanitarian research. Having analyzed a certain corpus of works in the field of memorial cultural practices, the authors came to the conclusion that there is no instrumental distinction of the concepts “cultural memory”, “artistic heritage”, “creative heritage” in this discursive field. The novelty of the study lies in analyzing the specificity of the concept “creative heritage”, as well as its role in contemporary socio-humanitarianism in general and art history in particular. Since the field of applied interest of the authors lies in the sphere of a specific art form – dance, practical conclusions are drawn in relation to it. It is emphasized that along with the generally accepted methods of research in a given discursive space – typological,*

*structural, functional, biographical – the method of humanitarian blockchain and the concept of “artistic code of the epoch” proposed earlier by one of the co-authors can be used to study the creative heritage of a person (creative group) in the history of art. Emphasis is placed on the relevance of this research policy in connection with the current geopolitical agenda, the practices of “culture of cancellation” being implemented before our eyes, and, accordingly, the need to develop effective projects in the sphere of state cultural policy, forming the working contours of cultural memory and national identity. The problem of identifying, studying and preserving the creative heritage as part of the cultural heritage acquires special relevance in the realities of the modern historical stage – the “early digital era”, accompanied by the rapid development of digital technologies, including destructive ones such as deepfake. The practical potential of the development of this concept is particularly noted, which allows for the consistent preservation of traditions and innovations in artistic activities, to use both the formed array of cultural heritage of different levels and the potential of creative cultural industries.*

**Key words:** architectonics of culture, modern socio-humanitarian discourse, cultural memory, cultural heritage, artistic heritage, creative heritage, dance, ballet, Tamara Platonovna Karsavina.

**Citation:** Drobysheva E.E., Russkih A.V. The Phenomenon of Creative Heritage in Socio-Humanitarian Discourse, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 116–123. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-116-123.

## References

1. Schröder J., Carta M., Hartmann S. *Creative Heritage*. JOVIS Publ., 2019, 128 p. Available at: [https://www.researchgate.net/publication/366621523\\_Creative\\_Heritage](https://www.researchgate.net/publication/366621523_Creative_Heritage) (accessed 25.03.2024).
2. Bernhardt J., Wölfel M., Thiel S. (eds.) *ArtsIT, Interactivity and Game Creation: Creative Heritage: New Perspectives from Media Arts and Artificial Intelligence: 10th EAI International Conference, ArtsIT 2021 Virtual Event, December 2–3, 2021, Proceedings*. Springer Publ., 2022, vol. 422, 470 p. DOI: 10.1007/978-3-030-95531-1.
3. Rizzi C. *Heritage Metabolism: Matera as a Cultural Capital*. Available at: [https://www.academia.edu/36869364/Heritage\\_Metabolism\\_Matera\\_as\\_Cultural\\_Capital](https://www.academia.edu/36869364/Heritage_Metabolism_Matera_as_Cultural_Capital) (accessed 25.03.2024).
4. Carvajal Pérez D., Le Masson P., Weil B., Araud A., Chaperon V. Creative Heritage: Overcoming Tensions Between Innovation and Tradition in the Luxury Industry, *Creativity and Innovation Management*, 2020, vol. 29, issue S1, pp. 140–151. DOI: 10.1111/caim.12378.
5. Drobysheva E.E. Toward the Methodology of the Humanities: Transformation of Research Approaches in the Architectonics of Culture, *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Research], 2023, no. 2 (51), pp. 6–19. DOI: 10.52173/2079-1100\_2023\_2\_6 (in Russ.).
6. Drobysheva E.E. Cultural Memory as an Axiological Regulator, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities], 2022, issue 7 (862), pp. 150–157. DOI: 10.52070/2542-2197\_2022\_7\_862\_150 (in Russ.).
7. Assmann J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Moscow, Yazyki Slavyanskoi Kul'tury Publ., 2004, 363 p. (in Russ.).
8. Nora P. *France — Memory*. St. Petersburg, 1999, 325 p. (in Russ.).
9. Halbwachs M. *The Collective Memory*. Moscow, Novoe Izdatel'stvo Publ., 2007, 346 p. (in Russ.).
10. Sholentash Eh. *Lexico-Semantic Field “Memory” in the Poetic Language of N.A. Nekrasov and A.A. Akhmatova*, Cand. philos. sci. diss. abstr. Moscow, 2019, 24 p. (in Russ.).
11. Shub M.L. Social, Collective, and Cultural Memory: A New Approach to the Definition of the Semantic Borders of Concepts, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 1, pp. 4–11 (in Russ.).
12. Kostina E.N. *Memory and Oblivion: Dialectics of Phenomena: Socio-Philosophical Analysis*, Cand. philos. sci. diss. abstr. Kazan, 2013, 21 p. (in Russ.).
13. *The Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage of November 16, 1972*. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/1900837> (accessed 25.03.2024) (in Russ.).
14. Rybak K.E. *Museum in the Normative System: Historical and Cultural Analysis*, Doct. cult. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2006, 35 p. (in Russ.).
15. Kopsergenova A.A. *Cultural Heritage: Philosophical Aspects of Analysis*, Cand. philos. sci. diss. Stavropol, 2008, 184 c. (in Russ.).
16. Lisitsky A.V. *Cultural Heritage as a Resource of Sustainable Development*, Cand. cult. sci. diss. abstr. Moscow, 2004, 20 p. (in Russ.).
17. Malkina L.N. *Creativity of Irkutsk Artists as a Phenomenon of Cultural Heritage: The Second Half of the 20th Century*, Cand. cult. sci. diss. Ulan-Ude, 2011, 167 p. (in Russ.).
18. Solovyova S.V. Artistic Image and Heritage, *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Filosophiya* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2015, vol. 17, no. 1, pp. 218–221 (in Russ.).
19. Belyaev A.A. (ed.) *The Artistic Heritage, Ehstetika: slovar'* [Aesthetics: dictionary]. Moscow, Politizdat Publ., 1989, pp. 225. (in Russ.).
20. Arnoldov A.I. *The National Cultures: Modern Vision: lecture*. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Institut Kul'tury Publ., 1992, 29 p. (in Russ.).
21. Berdyayev N.A. *The Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity*. Moscow, Pravda Publ., 1989, 607 p. (in Russ.).
22. Heidegger M. *The Origin of the Work of Art: selected works of different years*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2008, 527 p. (in Russ.).
23. Vaganova I.B. *Creative Heritage of N.M. Dudinskaya and K.M. Sergeev in the Context of the Development of the Soviet Ballet Art: On the Materials of the Personal Archive of the Artists*, Cand. art sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2010, 18 p. (in Russ.).
24. Vasilieva N.V. *The Works of Galina Ustvolskaya in the Aspect of the “New Sacredness”*, Cand. art. sci. diss. abstr. Nizhny Novgorod, 2004, 23 p. (in Russ.).
25. Vinit'skaya N.V. *Analysis of the Composer's Creative Heritage in the Context of the Theory of Socio-Historical Conditionality of the Art Development: On the Example of A.V. Anokhin's Works*, Cand. philos. sci. diss. abstr. Barnaul, 2004, 23 p. (in Russ.).
26. Dubrovin A.A. *Creative Personality and Spiritual Heritage of N.A. Lvov*, Doct. art sci. diss. abstr. Moscow, 2004, 57 p. (in Russ.).
27. Komlik N.N. *Creative Heritage of E.I. Zamyatin in the Context of the Traditions of Russian Folk Culture*, Doct. philos. sci. diss. Tambov, 2001, 457 p. (in Russ.).
28. Mazur M.M. *Composer Julia Veysberg: Personality and Creative Heritage: On the Materials of the Archives of St. Petersburg*, Cand. art sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2002, 23 p. (in Russ.).
29. Afanasyeva I.A. Labyrinths of “Turns” in Contemporary Art: Linguistic, Iconic, Visual, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2023, vol. 20, no. 2, pp. 188–196. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-188-196 (in Russ.).

УДК 304.4(470+571)  
ББК 71.41(2Рос)  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-124-137

В.И. ШАРОНОВ, С.Б. СИНЕЦКИЙ

## АКТУАЛЬНОСТЬ ИДЕЙ ЛЬВА КАРСАВИНА О ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ

**Владимир Иванович Шаронов,**

Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации,  
Западный филиал,  
ученый совет,  
ученый секретарь  
Артиллерийская ул., д. 62, Калининград, 236016, Россия

кандидат педагогических наук  
ORCID 0000-0002-9708-1446; SPIN 2960-2061  
sharonovvi@gmail.com

**Сергей Борисович Синецкий,**

Челябинский государственный институт культуры,  
исполняющий обязанности ректора  
Орджоникидзе ул., 36а, Челябинск, 454091, Россия

доктор культурологии  
ORCID 0000-0003-2753-0987; SPIN 4285-0959  
sbs62@mail.ru

**Реферат.** В статье обосновывается целесообразность использования отечественного философского наследия в разработке концепций и иных нормативных документов культурной политики России в современной ситуации. В настоящее

время российское общество обрело понимание необходимости отказа от стратегии догоняющей модернизации и осуществления социально-культурного развития на путях углубления традиционных духовных ценностей страны, собственного исторического видения многополярности мира. Рассмотрены идеи российского религиозного философа Л.П. Карсавина, касающиеся таких принципиальных аспектов культурной политики, как особенности разработки государственной идеологии, проектирование культуры и государственных культурных программ, лексика и язык культурологии. Особое внимание уделено пониманию Карсавиным российской культуры как имеющей православные истоки и развивающейся на основе православия. Обращается внимание на важность обеспечения объединительного и живого, творческого характера отечественной культуры, условий равноправия разных культур и одновременно наличия иерархии взаимопроницающих культурных сфер. Обозначено развитие отдельных идей Л.П. Карсавина его последователями, в том числе касающихся необходимости выяснения христианского смысла атеизма и преодоления «непримиримого» антагонизма между религиозным и атеистическим мировоззрениями. Исследование намечает линию обогащения культурологической теории малоизвестными работами Л.П. Карсавина и А.А. Ванеева, что, по мне-

нию авторов статьи, открывает перспективы для дальнейшей разработки новых подходов к пониманию сущности культурной политики.

**Ключевые слова:** Л.П. Карсавин, А.А. Ванеев, культура, государственная культурная политика, культурология, православие, религиозность, атеизм, философия культуры, культурология, религиозная культура.

**Для цитирования:** Шаронов В.И., Синецкий С.Б. Актуальность идей Льва Карсавина о государственной культурной политике // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 124–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-124-137.

Мне всё представляется практической проверкой правильности моей философии.

Л.П. Карсавин

**В**опросам сохранения традиционных духовных ценностей, распространения знаний по истории страны, теме культурной политики в последнее десятилетие уделяется большое внимание. Знаковый для России 2014 год был объявлен Годом культуры [1], 2022 год — Годом культурного наследия народов России [2]. В этот период вышли важнейшие для страны документы, определяющие основы государственной культурной политики [3; 4].

Временная дистанция, разделяющая документы, довольно значительна: эти годы были отмечены важнейшими мировыми событиями и существенными изменениями, произошедшими в отечественном социально-культурном пространстве, поэтому неудивительно, что в содержательной части государственной культурной доктрины (2022) присутствует целый корпус принципиально новых положений, в том числе о необходимости корректировки действующих документов стратегического планирования [4, п. 19, а]. Подобный императив предполагает поиск возможности использования философско-религиозного наследия России в сфере практической культурной деятельности на федеральном, региональном и муниципальном уровнях.

По нашему мнению, среди наиболее существенных изменений этого периода — заметное осознание на государственном и общественном уровнях несостоятельности политики догоняющей модернизации<sup>1</sup> в ее современной трактовке. Специализи-

<sup>1</sup> В западоцентристской модели Россия помещается в универсалистскую систему координат, обезличивается в своем культурном своеобразии, многие характеристики ее исторического

сты выделяют разные периоды в истории нашей страны, когда государственная политика направлялась идеями догоняющей модернизации, начиная от деяний Петра Великого<sup>2</sup>, озаменованных его словами: «Я предчувствую, что россияне когда-нибудь, а может быть и при жизни еще нашей, пристыдят самые просвещенные народы успехами своими в науках, неутомимостью в трудах и величеством твердой громкой славы» [5, с. 372; 6]. В ее основу приблизительно с 1990 г. была положена идея, согласно которой из-за советского периода Россия превратилась в страну, значительно отставшую в государственном и экономическом строительстве от ведущих европейских государств, США и Канады.

В данной идее нетрудно усмотреть позицию *petitio principii*<sup>3</sup>, но ее жизнеспособность была обеспечена во многом настроениями общественного критицизма в отношении недавнего прошлого (в том числе проникшими в научные круги) и прочими множественными причинами, рассмотрение которых представляет собой отдельную и непростую тему. Как бы там ни было, многие годы страна пыталась сокращать разрыв с «передовыми странами» и старалась «реформировать» себя по западным моделям и образцам. На рубеже 1990–2000-х гг. проведение ориентированных на Запад реформ стало настолько пробуксовывать, что у нас заговорили не о внедрении самих заимствованных моделей реформирования, а о «реформировании самого реформирования». Конечно, звучало это в более «приглаженной» форме, например, как совершенствование механизма реформирования. Но и это «совершенствование» российская практика отвергла, а понятия «реформирование» и «реформа» стали нарицательно негативными.

В настоящее время появились основания утверждать, что в значительной части освобождение от соблазна догоняющей модернизации уже произошло, во всяком случае в стране уже началась работа по созданию проектов, соответствующих доктрине собственного пути развития, основанных на признании культурного своеобразия России, нашей национально-культурной идентичности<sup>4</sup>. На мно-

пути сопровождаются негативной коннотацией, а возможности позитивных перспектив на путях собственного пути принципиально не рассматриваются.

<sup>2</sup> Ближе к нашему времени под знаменами догоняющей модернизации проводились послереволюционные кампании, вдохновленные лозунгами и идеологическими заявлениями И.В. Сталина, Н.С. Хрущева [7].

<sup>3</sup> *Petitio principii* (лат.) — ошибка предвосхищения основания в логике.

<sup>4</sup> Так, в 2023 г. Российский научный фонд оказал грантовую поддержку проектам фундаментальных исследований, посвященных целостности русского менталитета, цивилизационному потенциалу российских регионов, политике памяти и исторической памяти, образам семьи и семейного воспитания и пр.

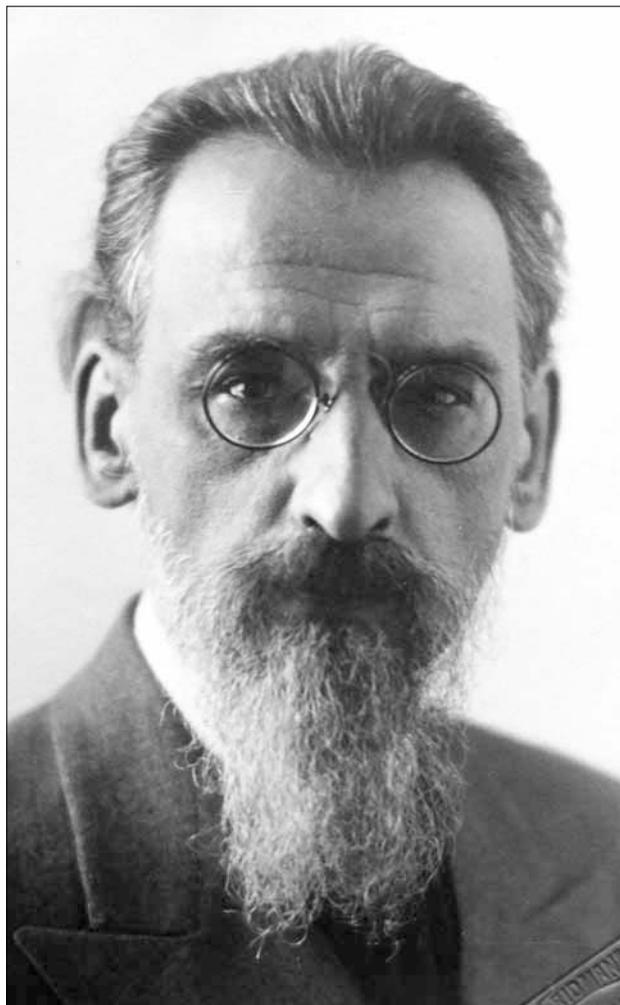


Рис. Л.П. Карсавин  
в конце 1920-х – начале 1930-х гг. в Каунасе.  
Источник: Отдел хранения рукописей  
Вильнюсского университета. F 151–304

гое указывает даже одно только смещение акцентов в указанных документах: от простой фиксации исторической роли православия для системы российских ценностей до закрепления признания особой роли нашей основной конфессии в становлении и укреплении отечественных духовных и культурных ценностей, признании культуросозидательной миссии православия не только в прошлом, но в настоящем и будущем.

Немаловажно и то, что вновь вышедшие документы отличны от предыдущих тем, что в них произошел принципиальный отказ от использования обобщенных, размытых коннотаций словосочетания «традиционные ценности». Они теперь внятно трактуются в качестве нравственных ориентиров, формирующих убеждения россиян из поколения в поколение. Именно духовно-нравственные компоненты общероссийской гражданской идентичности государство провозгласило точками отсчета,

системообразующими звеньями в работе по обогащению культурного пространства страны, укреплению общего взаимопонимания и достижению гражданского единства.

Сегодня для многих деятелей культуры становится все очевиднее, что истоки неудач кампаний по реформированию «всего и вся» коренятся значительно глубже чьей-то нерадивости или некомпетентности в реформировании. Культурная ткань, само тело культуры не позволяет уподоблять себя податливой глиняной массе, культура сопротивляется попыткам насильно формовать ее в чужеродные матрицы, исходя из отвлеченных представлений, оторванных от духовных традиций и сложившегося за века уклада и строя народной жизни. К сожалению, исторически мы приходим к подобному выводу после очередного неудачного урока социально-культурного «конструирования», пусть это понимание и пришло к нам в новой, перелицованной, современной лексике. Достаточно вспомнить послереволюционные попытки построения пролетарской культуры, отказ от наработанного в долгий имперский период национального созидания страны, а затем возвращение утерянному вспять, но уже с заметными издержками.

В XX столетии в истории русской мысли в наиболее полном, объемном виде теоретическое обоснование уникальности духовного и культурного своеобразия России, разработка идей о собственных путях развития страны и соответствующей этому государственной политике принадлежат лидерам классического евразийства 1920–1930-х гг.: С.Н. Трубецкому, П.Н. Савицкому, П.П. Сувчинскому, Л.П. Карсавину<sup>5</sup>.

В этом ряду Лев Платонович Карсавин (рис.) заслуживает особого внимания со стороны культурологов, поскольку он был одним из самых крупных, безусловно признанных авторитетных ученых, специалистом высочайшего уровня в исторической науке, религиозной философии и социальных теориях. По мнению многих исследователей (Б.Е. Степанов [8], А.Л. Ястребицкая [9; 10]), он заложил основы отечественной культурологии. Именно в его работах содержатся важнейшие идеи и положения, направленные на разработку внятной и полноценной государственной культурной политики, предлагается обоснование уникальности русской культуры и ее качественных отличий от европейской культуры, воспитанной католицизмом и протестантизмом.

<sup>5</sup> Различные исторические вариации советской идеологии и культурной политики в значительной степени все же направлялись западно-центристской марксистской теорией, хотя при внимательном рассмотрении имели скрытые признаки культурно-национального своеобразия даже в нашем большевизме – марксизме-ленинизме.

мом. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что эти идеи имеют собственные генезис и динамику развития и их автор не однажды указывал на предварительный характер своих соображений и необходимость углубления и дополнения в дальнейшем.

Развернутую панораму взглядов Льва Карсавина на государственную культурную политику содержит его статья «Основы политики» [11], опубликованная в 1927 г. в пятой книге «Евразийского временника» — одного из главных периодических изданий с теоретическими статьями основатель евразийства.

Конечно, отдельные положения этой статьи можно упрекнуть в слишком энергичной апологии сильной государственной власти, но они объясняются не только историческими обстоятельствами в период ее создания, но и тем, что Карсавин имел в виду демотическую власть и не уставал подчеркивать роль симфонической личности как основы для всех своих теоретических построений. Демотичность у Карсавина сближена с понятием народности и наличием таких взаимоотношений между властью и личностями, при которых последние имеют максимум возможностей для самостоятельного развития, но не замыкаются в своем эгоизме. Карсавин полагает учение о личности как основание культуры. Понятия симфонии, симфонического (греч. συμφωνία) Карсавин трактует как сообразность, согласованное (слаженное) сотрудничество личностей, групп, составляющих собой единство и устремленных к сохранению этого единства и его творческому развитию [11, с. 185–223].

При всем том многие положения «Основы политики» в отношении к теме разработки государственных культурных программ и сегодня сохраняют свое методологическое значение. Провозглашая возможность и задачу разработки и реализации единой культурно-государственной идеологии, Карсавин оговаривал в этой работе недопустимость узкологого рационализма, наблюдаемого им «рационалистического высокомерия» [11, с. 218], под которым, надо понимать, мыслитель имел в виду утвердившиеся уже тогда сциентизм и атеизм, отказывающиеся религиозности в каком-либо ее значении для культуры.

Для Карсавина государственная культурная политика строится на основе идеологии, но саму эту идеологию он понимает только как «основные принципы и задания культуре», теоретическую базу [11, с. 218]. Государственная культурная политика («идеология», по Карсавину), категорически не предназначена для прямого вульгарного насаждения; такое «вколачивание» идеологии в реальность было бы опять не чем иным, как вариациями того самого узкологого рационализма. Государственная

культурная политика понималась ее теоретиком только в качестве базы, на которой производится конкретная государственная работа и которая сама предназначена служить основанием для индивидуальных построений.

Понятно, что Карсавин прежде всего реагировал на классово-футуристический пафос марксизма как опасной формы рационализма. Поэтому он старался указать на опасности превращения идеологии государственной культурной политики в разновидность утопических планов будущего социально-политического устройства и доктрин, созданных исключительно в кабинетах без связи с собственной жизнью. Только через чуткость к жизненному нерву культурного творчества и живое реальное культурное созидание государственная идеология может обрести свою конкретность. Как считал Карсавин, такая работа «проверяется действительностью. Сама действительность является... регулятором» [11, с. 219].

Важно подчеркнуть, что Л.П. Карсавин принципиально отвергал понимание культуры в качестве результата некоего прямого или замысловатого суммирования различных сфер (государственности, социального строя, экономического строя, классовой структуры, духовной культуры), также он считал глубоко ошибочным «выведение» культуры в качестве результата действия, влияния и трансформаций одной определяющей сферы. Последнее характерно для вульгарного марксизма, так трактовавшего теорию общественно-экономических формаций. Русская религиозно-философская идея всеединства в теме государственной культурной политики отстаивалась Карсавиным как примат, принцип единства культуры, хотя и «участвующийся»<sup>6</sup> в одной из ее сфер, а именно — в государственной [11, с. 185].

Предвосхищая обвинения в апологии государственного тоталитаризма, диктатуры государственной власти, Карсавин твердо заявлял об опасностях «обогащения государства и всякого признания его последнюю целью культурного развития и бытия» [11, с. 185]. Строй его рассуждений указывает на то, что государство само обязано осознать цели национальной культуры и подчинить себя этим целям. Множественность целей возникает из разделения культуры на сферы:

- ◆ государственную (политическую);
- ◆ духовного творчества (духовной культуры);
- ◆ материально-культурную (материальной культуры).

<sup>6</sup> Одно из характерных собственных понятий, используемых Л.П. Карсавиным, произведенное от слова «часть»; «участвующийся» — т. е. имеющий свое частное выражение в чем-либо. В дальнейшем это понятие было подхвачено и использовалось С.С. Хоружим в его идеях о синергичной антропологии [12].

Все они сложным образом переплетены, взаимопроникают друг в друга, но Карсавин сам их различал и не считал такое различие связанным с какими-либо затруднениями. А вот иерархичности этих сфер по своему значению в целостном теле культуры он уделял несравнимо больше внимания. Как нам представляется, на всю систему этих карсавинских взглядов в наибольшей степени повлиял шоковый опыт развала великой страны — Российской империи, который случился во многом в результате ослабления государственной власти. Именно поэтому государственной (политической) сфере Карсавин отвел в своем концепте главенствующую роль, в его формулировке ответственной за осуществление единства и, как следует понимать, за обеспечение жизнеспособности культуры. В государственной или политической сфере, по формулировке автора, «осуществляется и выражается единство всех сфер, как сама и внешне единая культура» [11, с. 207].

Карсавин разъяснял и свое понимание сферы духовного творчества как пространства осуществления самопознания культуры, выражения единого религиозного мировоззрения, метафизических и научных поисков, а также религиозно-нравственной деятельности и искусства. Важный, на наш взгляд, нюанс: следует иметь в виду, что автор расставлял подобную последовательность содержательного наполнения сферы духовной культуры в контексте решения задачи определения иерархических взаимоотношений [11, с. 206].

Служебное, т. е. условно «низшее» место Карсавин отвел сфере материальной культуры, подчинив ее горным сферам жизни, включив в них «одухотворение (“лицетворение”, в частности познание) самой природы» [11, с. 204]. Легкость их выделения обусловлена разъединенностью, но неправильно было бы сводить эту разъединенность только к реально-вещественной, поскольку «в культурной деятельности само материальное одухотворяется; и лишь потому и может быть устанавливаемо взаимоотношение наиболее “материальных” ценностей, ибо даже связь двух материальных тел уже духовна и познается, и осуществляется вполне только в сознании. Но в сферу материальной культуры входят и чисто духовные ценности, поскольку они материально определены, хотя бы и опосредствованно. Так, “хозяйственной” ценностью или “хозяйственным” благом являются не только материальные вещи, но и труд, производящий или преобразующий их, и чисто духовные акты (например, услуги, продаваемая умственная работа ученого, литератора, публициста). Отсюда не следует, что все духовное становится и может стать хозяйственным» [11, с. 204].

В последнем тезисе угадывается крайне сдержанный отклик Карсавина на сдвиги, произо-

шедшие в культуре в XIX—XX вв., когда вследствие научно-технического прогресса ранее доступные только избранным социальным слоям произведения культуры — классические театр и музыка, живопись, историческая архитектура и пр. получили ранее известное только книгоиздательству тиражирование. Как известно, в России в середине XIX в. заявляет о себе феномен широкой образованной отечественной публики — растущий слой, располагающий свободным временем и некоторым излишком денег (подробнее см. [13]). Ряды этой публики множатся в составе увеличивающегося городского населения, все более оформляются в групповых ценностных интересах. На понимание скрытых процессов происходящего для развития общества и культуры делали ставку М.М. Ковалевский, Е.В. де Роберти, П.А. Сорокин и другие русские ученые-социологи, но никак не Л.П. Карсавин. Он негативно относился к специализации социологических дисциплин и расценивал культ социологии как тупиковое направление гуманитарной мысли, следуя которому из-за разрозненности знаний в недалеком будущем за деревьями невозможно будет увидеть леса, т. е. будет утрачено понимание культуры в ее целостности. Для Карсавина социология не более чем «характерный продукт европейского рационалистически-индивидуалистического развития» [11, с. 185].

Резко выступая против использования западных, сугубо рационалистических подходов к пониманию российских реалий, идеолог евразийства отстаивал принципиальную необходимость разработки государственных, в том числе культурных, программ, ориентированных на практическую реализацию и учет национальной культурной самобытности. Согласно его определению<sup>7</sup>, «по своей природе и по своему замыслу евразийство должно быть практически проективным и действенным» [цит. по: 14, с. 442], следовательно, к будущему русской нации необходимо подходить именно как к важнейшему проекту, чтобы точка приложения сил была бы естественной, органичной для национальной культуры [цит. по: 14, с. 439]. Карсавин не уставал указывать на недопустимость крайностей чего бы то ни было в культурной политике, в том числе абсолютизации идей, отдельных направлений и проектов конкретной деятельности или возведения в автономную самоценность произвольно избранных теоретических подходов, что противоречило бы самому принципу целостного понимания культуры.

Говоря о проектировании будущего, Карсавин настаивал на необходимости «предвосхищения»

<sup>7</sup> «Проект истинной декларации евразийцев или иное [Л. П. К.] философски-политическое, но общепонятное завещание» Л.П. Карсавина опубликован как приложение к статье А.К. Клементьева [14].

будущего [цит. по: 14, с. 454], т. е. сближал умения и способности, требуемые для проектирования будущего с наличием особых творческих даров тех, кто берется за такое ответственное государственное дело или кому его поручают. Понятие предвосхищения необходимо вбирает в свое значение такие качества «проектанта», как предвидение, особую чуткостью к происходящему, понимание глубины и смысла религиозных идей и т. п.

Этот, казалось бы, очевидный тезис Карсавина опасно оценивать в качестве прекраснодушной фигуры речи, особенно сегодня, когда проектный подход стал заметно доминирующим в управленческой практике, всякое принятое решение многократно усиливается современными социальными и цифровыми технологиями, а дистанция от идеи до воплощения в сравнении с недавним прошлым сократилась принципиально.

Острота ситуации в современных условиях выражена уже в том, что само освоение проектной культурной деятельности чаще всего предстает как вполне реальная специфическая технология. Технологичность, как известно, дает большие преимущества, но не свободна от изъянов. Она по определению базируется на максимальной рационализации методов и форм, а также постоянно обращается к формальной оценке соотношения затрат и намеченного результата. В такой тесной схематичной модели непросто помнить о необходимости и важности сохранения места неспешным раздумьям авторов культурных проектов, сосредоточенному погружению в их атмосферу, вчувствованию в его идею, вживание в то, что содержит и сохраняет наша национальная традиция, что именуется душой культуры. Попутно обратим внимание на то, что полноценность культуры обеспечивается тем, что в ней находится место и таким формам культурного проектирования, как деловая игра, командный мозговой штурм, и не умаляется ценность индивидуального взгляда. Повторимся, что, по мысли Карсавина, всякая абсолютизация опасна.

Еще одной стороной устремленности технологии обеспечить быстрый результат меньшими усилиями, настроенности на максимальную, но сиюминутную экономическую целесообразность является склонность затушевывать подлинную перспективу «будущего» в значении национального государственного интереса. Не явится каким-либо новым открытием указание на такую черту современного человека, как самоуверенность, не сдерживаемая ничем, кроме собственных утилитарных запросов, и усиленная со стороны бизнес-технологий культуром («абсолютизацией») молодости. Преемственность собственной национально-культурной идентичности обеспечивается балансом поколенческих сфер интересов и самоосуществления [15, с. 108–202]. Думается, что далеко не случайно осуществля-

емый в России поворот к новым ориентирам сопровождался объявлением 2023 года Годом педагога и наставника. Однако приходится признать, это был только первый шаг, и какого-то принципиального прорыва в межпоколенческом диалоге, по нашему мнению, не произошло.

Одной из причин, затрудняющих проектирование будущего и выполнение проектов, остается бюрократизация, также присущая современной технологизации культурной деятельности. О постоянном росте бюрократической нагрузки на все сферы жизни говорят постоянно. Обезличивание и отчуждение интеллектуального продукта, т. е. расчеловечивание — неизбежные стороны бюрократизации, когда формальное исполнительство не затрагивает смысловых пластов исполняемого проекта. И в этом смысле карсавинская идея сохранения целостности открывает свое значение как обязательность смыслового сопровождения национальных проектов от разработки до воплощения и (!) обеспечения передачи смысловой эстафеты следующему проекту. Центром этой смысловой деятельности призваны оставаться высшие интересы живого человека: любовь, вера, справедливость, достоинство и др. В то же время мы опять неизбежно возвращаемся к проблеме понимания роли живой культурной традиции («естественного развития», в терминологии Карсавина), но никак не формального «декорирования» действительности внешним изображением традиции, ее стилизованной версией, полученной в результате искусственной консервации в некоей точке раз и навсегда избранного неизменного образца. Понятия «догматизм» и «подлинная догматика» разделены огромной дистанцией, точнее сказать, они противоположны, однако инерция атеистической идеологии и сегодня затрудняет для многих понимание роли вероучения для любой культуры.

Постоянное подчеркивание единства, целостности культуры Карсавин неизменно сопровождал утверждениями, что ее высшее проявление он видит в православии и православной культуре. Как русский религиозный мыслитель, он считал губительным насаждение культурного универсализма; если сформулировать проблему в современном звучании, он не принимал идеологию культурного глобализма, в том числе в вариациях подчинения остальных культур какой-либо одной из национально-государственных культур. Правильность такой позиции подтвердило сегодня само время, когда на высшем государственном уровне провозглашен поворот к идее многополярного мира и эта тема стала постоянной на самых авторитетных диалоговых площадках страны [16]. У Карсавина мы находим эту идею в определении «множественности культур» и понимании общечеловеческой культуры как «конкретного многоединства частных культур, взаимно соот-

носящихся, согласующихся и восполняющих одна другую» [цит. по: 14, с. 440].

Еще одним важнейшим постулатом теоретических работ мыслителя о культуре было положение о том, что любая культура в своем истоке и развитии, по существу, религиозна, и религиозность сохраняется даже при том, что развитие культуры сопровождается секуляризацией. Во времена Карсавина это понятие чаще выражалось русским словом «обмирщение», имеющим своим истоком противопоставление культуре ухода из мира — явление монашества. Обмирщение, по Карсавину, есть утрата способности религиозного мирозерцания и угасание религиозного вдохновения. Особенность русской православной культуры он видел в том, что она религиозна «вопреки обманчивым видимостям»<sup>8</sup> [17, с. 333]. Именно анализ религиозного способен обеспечить продуктивную классификацию культур, групп и понимание «места» каждого во времени и пространстве [18, с. 169].

Что касается тезиса Карсавина о религиозном характере русской культуры, то практически все русские религиозные философы XIX—XX вв. так или иначе не указывали на эту сторону как ее главную особенность, свободно сближая культуру с душой народа, нервом русской традиции, русской идеи, собиранием лучшего и т. д. Разночтения между авторами касаются только трактовки тем или иным мыслителем понятия религиозности, нюансов ее взаимоотношений с национальной культурой и культурой, воспитанной инославием. Для Карсавина самой существенной стороной религиозности всегда оставалась живая вера и то, как она «движет жизнью человека, как бы определяет его поведение, извивы его мысли и чувства, сказывается в разнообразнейших сочетаниях с другими сторонами его бытия» [19, с. 23].

Положение о религиозных истоках любой культуры можно было бы считать трюизмом, если бы до настоящего времени не проявляла себя так заметно инерция доминирования диалектического материализма<sup>9</sup>, господствовавшего в отечественной гуманитарной теории в течение многих десятилетий. Косвенно мы уже коснулись темы этой инерции, однако она явно заслуживает большего внимания ввиду серьезности и многоплановости своей внутренней проблематичности. Исходя из существовавших идеологических подходов, религиозная компонента в советских атеистических учебниках трактовалась в духе антропологического материализма Л. Фейер-

баха, т. е. либо рассматривалась как прямой результат недостатка научных знаний, либо как уродливая производная социально-экономических отношений, культурный атавизм.

В результате такого идеологического насаждения сциентизма и атеизма<sup>10</sup> многим поколениям учащихся и студентов произошел трагический разрыв самосознания основного российского населения с православной церковной традицией. Под действием инерции прежней атеистической пропаганды Православная церковь зачастую продолжает и сегодня отождествляться в средствах массовой информации с обычной бюрократической организацией, занятой архаически ориентированной деятельностью в своеобразной «музейной резервации» — пространстве, ограниченном церковной оградой и заполненном необразованными наивными старушками. Примеров дискуссионного, а подчас и крайне критического восприятия деятельности РПЦ, ее места и значения в современных условиях — множество. Но подобная критика обусловлена не только инерцией атеистического воспитания и образования: наиболее образованные представители Церкви признают, что у нее пока мало ресурсов для изменения этой ситуации, способности вести полноценный общественный культурный диалог [20].

Понятно, что для преодоления негативизма в отношении религиозной сферы православию потребуется значительное время. Однако помимо временной координаты необходима большая работа по адекватной теоретической конверсии ценностно-нормативной структуры собственно православной культуры, чтобы она была понятна и воспринималась людьми, исповедующими светское мировоззрение. Сегодня же, к сожалению, при имеющемся обилии социологического, религиоведческого, педагогического, культурологического контента, научно представляющего различные инварианты ценностного содержания прогнозируемой культуры, практически полностью отсутствуют предлагаемые универсальные методики «инкультурации»<sup>11</sup>, одинаково приемлемые для религиозных и атеистически настроенных личностных и групповых агентов.

В будущем лидирующая роль в этой сложной работе должна принадлежать в первую очередь нашим православным богословам, имеющим также и общее гуманитарное высшее образование, а еще лучше — компетентность в культурологической

<sup>8</sup> Л.П. Карсавин усматривал религиозность в отечественном богословии русских марксистов, в воинственно-атеистическом пафосе большевизма и считал глубоко религиозным сам характер русской революции.

<sup>9</sup> Как известно, так называемый научный атеизм является одним из фундаментальных положений диалектического и исторического материализма.

<sup>10</sup> Эти два мировоззренческих явления, как правило, заявляют о себе одновременно, будучи действительно внутренне связанными.

<sup>11</sup> Мы намеренно отчасти иронично использовали это слово, заключив его в кавычки, имея в виду, что своим происхождением оно обязано зарубежным авторам, размышлявшим преимущественно о состоянии собственных национальных культур.

теории. Пока же тему взаимоотношений религиозной и светской, секулярной культур отечественные авторы чаще стараются раскрывать с опорой на труды католических и протестантских (преимущественно лютеранских и кальвинистских) теологов, чьи труды с 1990-х гг. стали и доступны и популярны. Положения этих трудов, вполне обоснованные для западной картины мира, возникшие на ее почве российские исследователи нередко механически используют для анализа отечественной культуры, имеющей, как хорошо известно, иные религиозные истоки, а именно православие, иное, отличное от западно-христианского содержательное наполнение и понимание общехристианских ценностей.

Притом что наиболее часто цитируются труды протестантских теологов Х. Кокса [21], Р. Нибура [22], П. Тиллиха [23], некоторые отечественные культурологи в качестве развития идей, заимствованных из этих работ, могут ничтоже сумняшеся продолжить аргументацию выдержками из материалов II Ватиканского собора Римской церкви [24] или других католических авторов<sup>12</sup>, не осознавая, насколько серьезное значение имеет конфессиональная принадлежность источников. Помимо этого, между авторами, принадлежащими к разным протестантским деноминациям, теологическим течениям, могут быть серьезные несовпадения во взглядах на взаимоотношения религии и культуры. Так, например, П. Тиллих, не «принял “теологию кризиса” К. Барта, который постулировал разрыв между христианской верой и культурой (светской и религиозной)» [25]. Печальнее же всего, что одновременно с обращением к трудам западных авторов может оставаться совершенно не востребованным наше собственное, весьма значительное теоретическое наследие русской религиозной мысли, глубокие и обстоятельные труды, посвященные духовным основам русской культуры.

Л.П. Карсавин относится к тем мыслителям, кто остро переживал значение конфессиональных, в том числе догматических, положений вероучений и их последствий для развития культуры. Он, в частности, указывал и на существующую проблему расщепленности православного и светского отношения к ценностям отдельной личности, в терминологии мыслителя — «индивидуума» или «индивидуальной личности». Упрекая западную культуру в воспитании в человеке крайнего индивидуализма, он утверждал, что самосознание русского человека направляется любовью истинной, т. е. способностью отказаться «от всего “своего”, от себя самого ради

<sup>12</sup> Впрочем, в последнее время появляется все больше работ, авторы которых хорошо понимают значение конфессиональной специфики в оценках сложных отношений религиозной и секулярной сфер [26].

других, в свободной жертве, в самоотдаче», что «все не уничтожает личного своеобразия и личности» [11, с. 196].

Индивидуализм, замкнутость на себе, по мысли Карсавина, — путь к культурному и духовному обнищанию, выморочности, гибели, тогда как через взаимную самоотдачу достигается действительное многообразие личности, «сверхиндивидуальное личное единство», несмотря на все эмпирическое несовершенство человека [11, с. 230]. Однако к преодолению такого несовершенства следует относиться как к сложному религиозному заданию самой личности и всей церкви.

В качестве комментария к этим теоретическим положениям следует добавить, что само их понимание гуманитарными теоретиками за минувшие десятилетия оформилось в самостоятельную теоретическую проблему, поскольку понятие «самоутверждение» давно стало рассматриваться секулярно ориентированной наукой как некая естественная потребность человека и позитивная ценность, обеспечивающая развитие и самореализацию творческих сил личности<sup>13</sup>. Поляризация секулярного и религиозного взглядов происходит также от того, что сегодня многие представители православной церкви тяготеют к оценке сложнейших проблем и тенденции светской культуры в координатах монашеского, аскетического идеала, обращаясь к авторитету святоотеческой, преимущественно аскетической литературы и забывая, что полнота православного вероучения не сводится только к учению о преодолении греховной поврежденности человеческой природы. Как и всякая крайность, постоянное обращение к идее греховности может обернуться своей обратной стороной — скрытым культом греха, подавлением того света и той радости, которые дарует верующему вера и богатства нашей тысячелетней церковной культуры<sup>14</sup>.

Одной из ключевых идей Л.П. Карсавина, уникальной даже в масштабе православного богословия и русской религиозно-философской мысли, стало положение об эвристическом значении христианской догмы для развития культуры. В своих специальных и с богословской точки зрения абсолютно компетентных работах «О Началах. Опыт христианской метафизики» [17], «Восток,

<sup>13</sup> Ввиду обширности мы не приводим перечень работ, в которых самоутверждение рассматривается в качестве фактора различной успешности личности, предлагаются наилучшие стратегии самоутверждения, обосновываются необходимые условия обеспечения самоутверждения современной личности и пр., для этого достаточно набрать соответствующие запросы в библиотеках отечественных диссертаций или РИНЦ (<https://www.elibrary.ru/>).

<sup>14</sup> Интересующихся отсылаем, например, к изложению православного учения об устройении человека Григорием Нисским (IV в.) [27], к трудам Максима Исповедника (VII в.) о теозисе, т. е. обожении человека, о человеке как образе Божиим [28].

Запад и русская идея» [29], «Уроки отреченной веры» [30] и др., содержащих много ценных для культурологии выводов, мыслитель сосредотачивается на последствиях для развития западной и российской культур, возникших из добавления католиками к догмату об исхождении Святого Духа от Отца<sup>15</sup> формулировки «и от Сына» (лат. *Filioque*). По Карсавину, эти последствия выразились и в светской культуре, и в секулярной мысли Запада, в том числе в «отрицании светским своей религиозной (церковной) природы (конечно, мнимом): секуляризации культуры, “светских” философии и науке», «мнимо-нерелигиозных течениях Запада»; «вырождении хилиастической религиозности в идеал прогресса и необходимо порождаемом ими материалистически-социалистическом идеале», а также в вырождении антропоцентризма в позитивистскую и релятивистскую философию, в атеизм — «религию человечества и природы» [17, с. 271–308], агностицизм Канта [29, с. 41–42].

В настоящее время только единичное число авторов сравнительно робко дерзнули последовать по этому пути исследований — попытались приблизиться к анализу последствий догматических расхождений между взглядами Католической и Православной церковью, сказавшихся на смежных по отношению к культурологии теоретических дисциплинах (см., например, статьи С.А. Зинковско-го с соавторами [31], Д. Моисеева [32], Д.Н. Шульца [33])<sup>16</sup>. Культурологическая разработка вопросов об эвристическом значении догматики для развития культуры пока еще не дождалась своих компетентных авторов, за исключением почти неизвестных отечественным культурологам работ А.А. Ванеева<sup>17</sup>, ученика и последователя Л.П. Карсавина и его теоретического собеседника — ныне здравствующего петербургского философа К.К. Иванова.

Основной вектор этих двух мыслителей базируется на сформулированной ими задаче необходимости выявления положительного христианского смысла атеизма и важности преодоления исчерпавших себя стереотипов по отношению к атеизму как результату греховной поврежденности человека или продукта деятельности тем-

ных сил. А.А. Ванеев и К.К. Иванов трактуют атеизм как предельное выражение христианства и взгляд на веру со стороны, при котором этот «научнообразно-объективный взгляд на веру отрывается от нее, но смысл этого разрыва не выясняется и этим предопределяется атеистический вывод, отрицание собственной сущности христианства и подмена ее атеистической научной антропологией» [36, с. 37].

Именно развивая идеи Л.П. Карсавина, А.А. Ванеев показывал, что атеизм «является той силой, благодаря которой христианская религия перерастает самое себя, делаясь христианской культурой» [37, л. 1], и получает свое свободное выражение. Происходит это далеко не случайно или стихийно, поскольку, по мысли Ванеева, исторически христианство в своем истоке уже содержит в себе скрытый атеизм.

Подобное заявление может звучать для ино-го неподготовленного слуха несколько шокирующим, если не вдуматься в особенность теоретической оптики Ванеева, принципиально различающей, насколько по-разному видятся религиозность и атеизм, взятые каждый в своей самости, и христианская религиозность и атеизм в своей «неслиянности и нераздельности», т. е. неизменной теоретической взаимосвязи. Через это положение Ванееву открывается, как «внутрирелигиозный атеизм живет не своим атеистическим бытием, но бытием религии, точнее, бытием религиозной формы. Он не уничтожает ее, а напротив, активизирует ее, способствует ее чрезмерному разрастанию и вместе с тем смещению центра религиозности в сторону религиозной формы» [37, л. 2].

Ванеев отказывает атеизму в его претензии на самостоятельность, на утверждение себя единственной истиной о фактической реальности, но видит в нем выход христианства за собственный предел, «на грани которого начинается переворот, открывающий религиозный смысл атеизма» [37, л. 5], проявляющий себя в том, что «безусловное Богоутверждение представляет собой Богоутверждение через Богоотрицание» [37, л. 6].

Не погружаясь далее в глубины и нюансы концепта А.А. Ванеева (и К.К. Иванова) об этом новом взгляде на атеизм, ограничимся лишь указанием, что именно этот подход открывает перспективу преодоления считавшегося до сих пор непримиримого антагонизма в отношениях между христианским и атеистическим взглядами. Признание современного атеизма прямым «продуктом» развития христианства и христианской культуры можно прочесть и как предложение культурологам приступить к разработке принципиально новых моделей, целостность которых обеспечивается базовым положением о нерасторжимом единстве религии и культуры.

<sup>15</sup> Речь идет о том, что в Символе веры к догмату об исхождении Святого Духа от Отца (в звучании православия) католики добавили в тексте Никео-Константинопольского символа веры “*Filioque*”, т. е. Святой Дух исходит и от Сына.

<sup>16</sup> Мы полагаем необходимым отметить высокую ценность работ профессора О.И. Ивониной, посвященных теоретическому наследию Л.П. Карсавина, особого внимания коллег-культурологов заслуживает ее статья, раскрывающая тему эвристического потенциала междисциплинарного дискурса Карсавина [34].

<sup>17</sup> Ванеев Анатолий Анатольевич (1922–1985), автор книги «Два года в Абези» [35], созданной в жанре философского портрета Л.П. Карсавина в условиях тюремного заключения в последний период его жизни (1950–1952).

При всей неожиданности этих идей они направлены на преодоление устоявшейся конфронтации между религиозным и секулярными сферами культуры — сугубого негативизма православного верования по отношению к атеизму и наоборот. В свою очередь, решение этой задачи обещает существенно обогатить отечественную культурологию и раскрыть перспективы новых направлений исследований<sup>18</sup>. Что же касается утверждений о самоценности религиозных и секулярных подходов в них, то наличие культурного разнообразия, в том числе разных методологий и мировоззрений в гуманитарной теории, есть базовое условие жизнеспособности культуры, новаторства и творчества [43, ст. 1]. Это же разнообразие соответствует и известному принципу дополнительности Н. Бора, важность которого давно осознана не только представителями естественно-научных дисциплин.

Завершая этот краткий, но далеко не исчерпывающий обзор взглядов Л.П. Карсавина на культурную политику, позволим себе небольшое отступление на косвенную, но все же важную тему. Существующая задача разработки новых подходов в культурологии, на наш взгляд, предполагает отказ в нашей учебной литературе от искусственного наукообразного языка и культа равнодушия, едва прикрытого лозунгами о научной объективности и беспристрастности. Нашим пособиям, адресованным студентам, пока еще остро недостает одухотворенной лексики, раскрывающей возвышенные смыслы культуротворчества, проявляющей живой нерв творчества в решении теоретических и практических проблем. В конце концов, одной из главных особенностей русской мысли о культуре было то, что лучшие ее авторы всегда погружали свои размышления в глубину собственного сердца, помнили, что без этого занятия наукой могут легко привести к утрате национально-культурной идентичности и даже стать утонченной формой духовно-интеллектуального разврата [44, с. 280–281].

### Список источников

1. О проведении в Российской Федерации Года культуры : Указ Президента Российской Федерации от 22.04.2013 № 375 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2013. № 17, ст. 2112.
2. О проведении в Российской Федерации Года культурного наследия народов России : Указ Президента Российской Федерации от 30.12.2021 № 745 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2022. № 1, ч. I–IV, ст. 73.
3. Об утверждении Основ государственной культурной политики : Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2014. № 52, ст. 7753.
4. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей : Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 // Собрание законодательства Российской Федерации. 2022. № 46, ст. 7977.
5. Голиков И.И. Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам : в 15 т. 2-е изд. Москва : Тип. Н. Степанова, 1838. Т. 5. 616 с.
6. Позднев М.М. Круговорот наук в Европе, или «Греческий проект» Петра Великого // *Philologia Classica*. 2021. Т. 16, № 2. С. 290–307. DOI: 10.21638/spbu20.2021.210.
7. Эйдельман Н.Я. Революция сверху в России / вступ. ст. Н.Н. Покровского. Москва : Книга, 1989. 171 с.
8. Степанов Б.Е. Становление теоретической культурологии в трудах Л.П. Карсавина : дис. ... канд. культурологии. Москва : Российский центр гуманитарного образования, 1998. 151 с.
9. Ястребицкая А.Л. Историк культуры Лев Платонович Карсавин: у истоков исторической антропологии в России // Диалог со временем: историки в меняющемся мире. Москва : Институт всеобщей истории РАН, 1996. С. 35–68.
10. Ястребицкая А.Л. У истоков исторической антропологии в России: Л.П. Карсавин // Историческое знание на рубеже столетий : сборник обзоров и рефератов. Москва : ИНИОН РАН, 2003. С. 117–166.
11. Карсавин Л.П. Основы политики // Евразийский временник / под ред. П. Савицкого, П.П. Сувчинского и кн. Н.С. Трубецкого. Париж : Евразийское издательство, 1927. Кн. 5. С. 185–239.
12. Хоружий С.С. «Бывают странные сближенья»: Патанджали, Палама, Кьеркегор как предтечи антропологии размыкания // Вопросы философии. 2011. № 5. С. 41–51.
13. Малышева С.Ю. «Рождение досуга»: возникновение и эволюция понятия в XIX веке // Изобретение века. Проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия / ред.: Е.А. Вишленкова, Д.А. Сдвижков. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 173–188.
14. Клементьев А.К. Материалы к истории деятельности Л.П. Карсавина в Евразийской организации (1924–1929 гг.) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. 2021. № 36. С. 399–510. DOI: 10.24412/2224-5391-2021-36-399-510.
15. Синецкий С.Б. Культурная политика XXI века: от прецедента Истории к проекту Будущего : монография. Челябинск : Энциклопедия, 2011. С. 288.
16. Коробейников Д. Политологи объяснили, в чем самобытность России // Федерал Пресс : [медиа-

<sup>18</sup> Сама потребность нового осмысления культурологической теории уже проявила себя в работах С.В. Лурье, имеющих заявительный характер на разработку «православной культурологии» [38; 39], а также у разделяющих обоснованность такой теоретической дисциплины Т.П. Белкиной [40], В.Ю. Верещагина [41], А.П. Люсого [42] и др.

- холдинг]. 2023. 12 октября. URL: <https://fedpress.ru/news/77/society/3273574> (дата обращения: 26.02.2024).
17. Карсавин Л.П. О началах (опыт христианской метафизики). Петербург : Scriptorium : Мъра : YMCA-Press, 1994. 375 с.
  18. Карсавин Л.П. Философия истории. Санкт-Петербург : Комплект, 1993. 350 с.
  19. Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII веках. Санкт-Петербург : Алетей, 2017. 420 с.
  20. Мещеринов Петр, игумен. О современных проблемах воцерковления молодежи // Седмица. RU : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия». 2008. 14 февраля. URL: <https://sedmitza.ru/text/563944.html> (дата обращения: 26.02.2024).
  21. Кокс Х. Мирской град : секуляризация и урбанизация в теологическом аспекте. Москва : Восточная литература РАН, 1995. 263 с.
  22. Нибур Р. Христос и общество / пер. с англ. Новосибирск : Посох, 2008. 256 с.
  23. Тиллих П. Избранное. Теология культуры / пер. с англ. Москва : Юристъ, 1995. 479 с.
  24. Второй Ватиканский собор : конституции, документы, декларации. Брюссель, 1992. 573 с.
  25. Левит С.Я. Теология культуры Пауля Тиллиха // Культурология : дайджест / ред.-сост. вып. С.Я. Левит. Москва : ИНИОН РАН, 2017. № 1. С. 65–79.
  26. Щипков В.А. Философско-культурологические основания генеалогии секулярного дискурса в постсекулярном контексте : дис. ... докт. филос. наук. Москва, 2023. 867 с. URL: <https://mgimo.ru/upload/diss/2023/shhipkov-diss.pdf> (дата обращения: 26.02.2024).
  27. Нисский Григорий. Об устройении человека / пер. В. Лурье. Санкт-Петербург : Аxiома, 2000. 224 с.
  28. Максим Исповедник, прп. Богословско-полемические сочинения — *Opuscula Theologica et Polemica* / пер. с древнегреч. Д.А. Черноглазова, А.М. Шуфрина ; науч. ред., предисл. и коммент. Г.И. Беневича. Святая гора Афон ; Санкт-Петербург : Издательство РХГА, 2014. 808 с.
  29. Карсавин Л.П. Восток, Запад и русская идея. Петроград : Academia, 1922. 80 с.
  30. Карсавин Л.П. Уроки отреченной веры // Евразийский временник. Париж : Евразийское издательство, 1925. № 4. С. 82–154.
  31. Зинковский Мефодий, иеромонах, Зинковский Кирилл, иеромонах, Баразенко К.В. Догматы веры и высшая нервная деятельность // Вестник психотерапии. 2017. № 63 (68). С. 95–112.
  32. Моисеев Дмитрий, протоиерей. Интерпретация А.Ф. Лосевым истоков filioque как продукта латинского понимания духовности // Богословско-исторический сборник. 2015. № 1 (7). С. 3–11.
  33. Шульц Д.Н. Эволюция и влияние учения о filioque на развитие средневековой философии // Философия и культура. 2012. № 7 (55). С. 117–122.
  34. Ивоина О.И. Эвристический потенциал междисциплинарного дискурса Л.П. Карсавина // Вестник Томского государственного университета. История. 2018. № 56. С. 91–97.
  35. Ванеев А.А. Два года в Абези : в память о Л.П. Карсавине. Брюссель : Жизнь с богом : La Presse Libre, 1990. 189 с.
  36. Иванов К.К. Еще об А.А. Ванееве // Камни. Санкт-Петербург : [б. и.], 2016. С. 34–37.
  37. Ванеев А.А. Атеизм и христианство. Тезисы к теме об отношении между явным и скрытым атеизмом. 13 июня 1982 г., воскресенье. А.В. : машинопись // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербург. Ф. Р-1012. Оп. 1. Д. 5. Л. 1–7.
  38. Лурье С.В. К формированию православной культурологии: первые опыты // Сибирский антропологический журнал. 2020. Т. 4, № 2. С. 122–139. DOI: 10.31804/2542-1816-2020-4-2-120-137.
  39. Лурье С.В. Опыт реформатирования дисциплины: культурология на основании православной антропологии // Тетради по консерватизму. 2021. № 2. С. 105–140.
  40. Белкина Т.П. Философско-социологический анализ современной православной культурологии : автореф. дис. ... канд. филос. наук. Кишинев : Молдавский государственный университет, 1990. 18 с.
  41. Верещагин В.Ю. Православная культурология: опыт философско-антропологического обоснования И.А. Ильина // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2015. № 3 (82). С. 34–38.
  42. Люсьи А.П. Православная культурология: анафема от Колымагина // Вопросы культурологии. 2009. № 2. С. 87–88.
  43. Всеобщая декларация о культурном разнообразии : принята 2 ноября 2001 г. Генеральной конференцией ЮНЕСКО по вопросам образования, науки и культуры // Организация Объединенных Наций : [официальный портал]. URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/cultural\\_diversity.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml) (дата обращения: 26.02.2024).
  44. Киреевский И.В. Отрывки // И.В. Киреевский. Разум на пути к Истине : Философские статьи, публицистика, письма. Москва : Правило веры, 2002. С. 269–293.

## Relevance of Lev Karsavin's Ideas on State Cultural Policy

Vladimir I. Sharonov <sup>1 a</sup>,  
Sergey B. Sinetsky <sup>2 b</sup>

<sup>1</sup> Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 62 Artillery Str., Kaliningrad, 236016, Russia

<sup>2</sup> Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts, 36a Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0002-9708-1446;

SPIN 2960-2061;

sharonovvi@gmail.com

<sup>b</sup> ORCID 0000-0003-2753-0987;

SPIN 4285-0959;

sbs62@mail.ru

**Abstract.** *The article substantiates the expediency of using domestic philosophical heritage in the development of concepts and other normative documents of Russia's cultural policy in the current situation. At present, Russian society has gained an understanding of the need to abandon the strategy of catch-up modernization and to implement socio-cultural development on the ways of deepening the country's traditional spiritual values and its own historical vision of the multipolarity of the world. The ideas of the Russian religious philosopher L.P. Karsavin concerning such fundamental aspects of cultural policy as the peculiarities of the development of state ideology, the design of culture and state cultural programmes, the vocabulary and language of cultural studies are considered. Special attention is paid to Karsavin's understanding of Russian culture as having Orthodox origins and developing on the basis of Orthodoxy. Attention is drawn to the importance of ensuring the unifying and living, creative character of Russian culture, the conditions of equality of different cultures and, at the same time, the presence of a hierarchy of interpenetrating cultural spheres. The development of some of L.P. Karsavin's ideas by his followers is outlined, including the need to clarify the Christian meaning of atheism and to overcome the "irreconcilable" antagonism between religious and atheistic worldviews. The study outlines a line of enrichment of cultural theory with little-known works by L.P. Karsavin and A.A. Vaneev, which, according to the authors of the article, opens prospects for further development of new approaches to understanding the essence of cultural policy.*

**Key words:** Karsavin L.P., Vaneev A.A., culture, state cultural policy, culturology, Orthodoxy, religiosity, atheism, philosophy of culture, culturology, religious culture.

**Citation:** Sharonov V.I., Sinetsky S.B. Relevance of Lev Karsavin's Ideas on State Cultural Policy, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 124–137. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-124-137.

### References

1. On the Year of Culture in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of April 22, 2013, no. 375, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2013, no. 17, art. 2112 (in Russ.).
2. On Holding the Year of the Cultural Heritage of the Peoples of Russia in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of December 30, 2021, no. 745, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 1, part I–IV, art. 73 (in Russ.).
3. On Approval of the Fundamentals of State Cultural Policy: Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014, no. 808, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2014, no. 52, art. 7753 (in Russ.).
4. On Approving the Fundamentals of State Policy for the Preservation and Strengthening of Traditional Russian Spiritual and Moral Values: Decree of the President of the Russian Federation of November 9, 2022, no. 809, *Sobranie zakonodatel'stva Rossiiskoi Federatsii* [Collected Legislation of the Russian Federation], 2022, no. 46, art. 7977 (in Russ.).
5. Golikov I.I. *Deyaniya Petra Velikogo, mudrogo preobrazitel'ya Rossii, sobrannye iz dostovernnykh istochnikov i raspolozhennye po godam. V 15 t. 2-e izd.* [Acts of Peter the Great, the Wise Reformer of Russia, Collected from Reliable Sources and Arranged by Years, in 15 volumes]. Moscow, Tip. N. Stepanova Publ., 1838, vol. 5, 616 p.
6. Pozdnev M.M. The Circulation of Sciences in Europe, Or Peter the Great's "Greek Project", *Philologia Classica*, 2021, vol. 16, no. 2, pp. 290–307. DOI: 10.21638/spbu20.2021.210 (in Russ.).
7. Eidelman N.Ya. *Revolutsiya sverkh v Rossii* [Revolution from Above in Russia]. Moscow, Kniga Publ., 1989, 171 p.
8. Stepanov B.E. *Stanovlenie teoreticheskoi kul'turologii v trudakh L.P. Karsavina* [The Formation of Theoretical Culturology in the Works of L.P. Karsavin], Cand. cult. sci. diss. Moscow, Rossiiskii Tsent Gumanitarnogo Obrazovaniya Publ., 1998, 151 p.
9. Yastrebitskaya A.L. Historian of Culture Lev Platonovich Karsavin: At the Origins of Historical Anthropology in Russia, *Dialog so vremenem: istoriki v menyayushchemsya mire* [Dialogue with Time: Historians in a Changing World]. Moscow, Institut Vseobshchei Istorii RAN Publ., 1996, pp. 35–68 (in Russ.).
10. Yastrebitskaya A.L. At the Origins of Historical Anthropology in Russia: L.P. Karsavin, *Istoricheskoe znanie*

- na rubezhe stoletii: sbornik obzorov i referatov* [Historical Knowledge at the Turn of the Century: collected reviews and abstracts]. Moscow, INION RAN Publ., 2003, pp. 117–166 (in Russ.).
11. Karsavin L.P. *Politics Fundamentals, Evraziiskii Vremennik*. Paris, Evraziiskoe Izdatel'stvo, 1927, book 5, pp. 185–239 (in Russ.).
  12. Khoruzhy S.S. "There Are Strange Rapprochements": Patanjali, Palamas, Kierkegaard as Forerunners of the Anthropology of Disconnection, *Voprosy Filosofii*, 2011, no. 5, pp. 41–51 (in Russ.).
  13. Malysheva S.Yu. "Birth of Leisure": The Origin and Evolution of the Concept in the 19th Century, *Izobretenie veka. Problemy i modeli vremeni v Rossii i Evrope XIX stoletiya* [The Invention of the Century: Temporal Concepts and Problems in Russia and Europe of the 19th Century]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2013, pp. 173–188 (in Russ.).
  14. Klementiev A.K. Materials on the History of L.P. Karsavin's Activities in the Eurasian Organization (1924–1929), *Vestnik Ekaterinburgskoi dukhovnoi seminarii* [Bulletin of the Ekaterinburg Theological Seminary], 2021, no. 36, pp. 399–510. DOI: 10.24412/2224-5391-2021-36-399-510 (in Russ.).
  15. Sinetskiy S.B. *Kul'turnaya politika XXI veka: ot pretseidenta Istorii k projektu Budushchego: monografiya* [Cultural Policy of the 21st Century: From the Precedent of History to the Project of the Future: monograph]. Chelyabinsk, Ehntsiklopediya Publ., 2011, pp. 288.
  16. Korobeinikov D. Political Scientists Explained the Identity of Russia, *Federal Press*. 2023, October 12. Available at: <https://fedpress.ru/news/77/society/3273574> (accessed 26.02.2024) (in Russ.).
  17. Karsavin L.P. *O nachalakh (opyt khristianskoi metafiziki)* [On the Beginnings (Experience of Christian Metaphysics)]. St. Petersburg, Scriptorium: M"ra: YMCA-Press Publ., 1994, 375 p.
  18. Karsavin L.P. *Filosofiya istorii* [Philosophy of History]. St. Petersburg, Komplekt Publ., 1993, 350 p.
  19. Karsavin L.P. *Osnovy srednevekovoi religioznosti v XII–XIII vekakh* [The Foundations of Medieval Religiosity in the 12th–13th Centuries]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2017, 420 p.
  20. Meshcherinov P. On the Modern Problems of the Churching of Youth, *Sedmitsa.RU: Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaya ehntsiklopediya"* [Sedmitsa.RU: Church Scientific Centre "Orthodox Encyclopedia"]. 2008, February 14. Available at: <https://sedmitsa.ru/text/563944.html> (accessed 26.02.2024) (in Russ.).
  21. Cox H. *The Secular City: Secularization and Urbanization in Theological Perspective*. Moscow, Vostochnaya Literatura RAN Publ., 1995, 263 p. (in Russ.).
  22. Niebuhr R. *Christ and Culture*. Novosibirsk, Posokh Publ., 2008, 256 p. (in Russ.).
  23. Tillich P. *Izbrannoe. Teologiya kul'tury* [Selected Works. Theology of Culture]. Moscow, Yurist Publ., 1995, 479 p.
  24. *Vtoroi Vatikanskii Sobor: konstitutsii, dokumenty, deklaratsii* [The Second Vatican Council: Constitutions, Decrees, Declarations]. Brussels, 1992, 573 p.
  25. Levit S.Ya. Paul Tillich's Theology of Culture, *Kul'turologiya: daidzhest* [Culturology: digest]. Moscow, INION RAN Publ., 2017, no. 1, pp. 65–79 (in Russ.).
  26. Shchipkov V.A. *Filosofsko-kul'turologicheskie osnovaniya genealogii sekulyarnogo diskursa v postsekulyarnom kontekste* [Philosophical and Cultural Foundations of the Genealogy of Secular Discourse in the Post-Secular Context], Doct. philos. sci. diss. Moscow, 2023, 867 p. Available at: <https://mgimo.ru/upload/diss/2023/shhipkov-diss.pdf> (accessed 26.02.2024).
  27. Gregory of Nyssa. *On the Making of Man*. St. Petersburg, Axioma Publ, 2000, 224 p. (in Russ.).
  28. St. Maximus the Confessor. *Bogoslovsko-polemicheskie sochineniya* [Opuscula Theologica et Polemica]. Holy Mount Athos, St. Petersburg, Izdatel'stvo RKHGA, 2014, 808 p.
  29. Karsavin L.P. *Vostok, Zapad i russkaya ideya* [East, West and Russian Idea]. Petrograd, Academia, 1922. 80 p.
  30. Karsavin L.P. Lessons of the Renounced Faith, *Evrasiiskii Vremennik*. Paris, Evraziiskoe Izdatel'stvo, 1925, no. 4, pp. 82–154 (in Russ.).
  31. Zinkovskiy M., Zinkovskiy K., Barazenko K.V. The Doctrines of the Faith and Higher Nervous Activity, *Vestnik psikhoterapii* [The Bulletin of Psychotherapy], 2017, no. 63 (68), pp. 95–112 (in Russ.).
  32. Moiseev D. A.F. Losev's Interpretation of the Origins of Filioque as a Product of the Latin Understanding of Spirituality, *Bogoslovsko-istoricheskii sbornik* [Theological and Historical Collection], 2015, no. 1 (7), pp. 3–11 (in Russ.).
  33. Shults D.N. Evolution and Influence of the Doctrine of Filioque on the Development of Medieval Philosophy, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2012, no. 7 (55), pp. 117–122 (in Russ.).
  34. Ivonina O.I. Lev Karsavin Interdisciplinary Discourse Heuristic Potential, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Istoriya* [Tomsk State University Journal of History], 2018, no. 56, pp. 91–97 (in Russ.).
  35. Vaneev A.A. *Dva goda v Abezi: V pamyat' o L.P. Karsavine* [Two Years in Abezi: In Memory of L.P. Karsavin]. Brussels, Zhizn' s Bogom: La Presse Libre Publ., 1990, 189 p.
  36. Ivanov K.K. More About A.A. Vaneev, *Kamni* [Stones]. St. Petersburg, 2016, pp. 34–37 (in Russ.).
  37. Vaneev A.A. Atheism and Christianity. Theses to the Theme on the Relation Between Explicit and Implicit Atheism. June 13, 1982, Sunday. (Typewritten), *Tsentral'nyi gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva* [Central State Archive of Literature and Art]. St. Petersburg, coll. R-1012, aids 1, fol. 5, pp. 1–7 (in Russ.).
  38. Lourie S.V. To the Formation of Orthodox Culturology: First Experiences, *Sibirskii antropologicheskii zhurnal*

- [Siberian Journal of Anthropology], 2020, vol. 4, no. 2, pp. 122–139. DOI: 10.31804/2542-1816-2020-4-2-120-137 (in Russ.).
39. Lourie S.V. The Experience of Discipline Reformatting: Culturology on the Basis of Orthodox Anthropology, *Tetradī po konservatizmu* [Essays on Conservatism], 2021, no. 2, pp. 105–140 (in Russ.).
40. Belkina T.P. *Filosofsko-sotsiologicheskii analiz sovremennoi pravoslavnoi kul'turologii* [Philosophical and Sociological Analysis of Modern Orthodox Culturology], Cand. philol. sci. diss. abstr. Kishinev, Moldavskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1990, 18 p.
41. Vereschagin V.Yu. Orthodox Cultural Study: Experience of Philosophic and Anthropologic Reason of I.A. Il'in, *Gumanitarnye i sotsial'no-ehkonomicheskie nauki* [The Humanities and Social-Economic Sciences], 2015, no. 3 (82), pp. 34–38 (in Russ.).
42. Lyusy A.P. Orthodox Culturology: Anathema from Kolymagin, *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2009, no. 2, pp. 87–88 (in Russ.).
43. The Universal Declaration on Cultural Diversity: Adopted on November 2, 2001 by the UNESCO General Conference on Education, Science and Culture, *Organizatsiya Ob'edinnennykh Natsii* [The United Nations]. Available at: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/cultural\\_diversity.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml) (accessed 26.02.2024) (in Russ.).
44. Kireevskii I.V. Passages, *I.V. Kireevskii. Razum na puti k Istine: Filosofskie stat'i, publitsistika, pis'ma* [I.V. Kireevsky. Reason on the Way to Truth: Philosophical Articles, Publicist, Letters]. Moscow, Pravilo Very Publ., 2002, pp. 269–293 (in Russ.).
- 
- 

## НОВИНКА



**Казачество на страже рубежей Отечества** : материалы Международной научно-практической конференции (Новочеркасск, 11–12 мая 2023 г.) / Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека ; сост., отв. ред. Н.С. Матвеева. Москва : Пашков дом, 2023. 316, [2] с. : ил.

Сборник включает материалы I Международной научно-практической конференции «Казачество на страже рубежей Отечества», которая состоялась в Новочеркасске 11–12 мая 2023 года. В статьях рассматриваются вопросы, связанные с ролью казаков в защите рубежей Отечества, сохранением исторической памяти и изучением самобытной казачьей культуры, особенностями работы библиотек по сохранению исторической правды и популяризации истории и культуры российского казачества. Представлены материалы как отечественных, так и зарубежных авторов из Финляндии, Республики Казахстан и Республики Абхазия.

**Подробная информация:**

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](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)

УДК 791(470+571)"20"  
ББК 85.373(2)64  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-138-148

Н.А. КОЧЕЛЯЕВА, Д.М. ЯКУНИН

## МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ КИНЕМАТОГРАФИЙ В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

---

**Нина Александровна Кочеляева,**  
Всероссийский государственный университет  
кинематографии им. С.А. Герасимова,  
научно-исследовательский центр кинообразования  
и экранных искусств (НИЦКиЭК),  
отдел разработки и апробации методик  
кинопросвещения,  
начальник  
Вильгельма Пика ул., д. 3, Москва, 129226, Россия

Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации,  
Институт государственной службы и управления,  
научно-образовательный центр «Гражданское общество  
и социальные коммуникации»,  
эксперт  
Вернадского просп., д. 84, Москва, 119606, Россия

кандидат исторических наук  
ORCID 0000-0002-3194-6021; SPIN 8637-3470  
nina.kochelyaeva@gmail.com

**Дмитрий Михайлович Якунин,**  
Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы  
при Президенте Российской Федерации,  
Институт государственной службы и управления,  
научно-образовательный центр «Гражданское общество  
и социальные коммуникации»  
Вернадского просп., д. 84, Москва, 119606, Россия

магистрант  
ORCID 0009-0000-4669-6953; SPIN 4496-6605  
pressaskrf@gmail.com

---

**Реферат.** *Статья посвящена текущему состоянию развития регионального кинематографа в Российской Федерации и опирается на обширный практический опыт работы авторов статьи в сфере развития регионального кино в России. Приводится краткая историография вопроса, а также рассматриваются подходы к определению «региональное*

кино». Авторы исследуют модели развития регионального кино в современной России на основе анализа ключевых направлений в разных регионах. Для обобщения и моделирования взята за основу разработанная в 2018 г. методика анализа активности региона в сфере развития кино, которая включает 10 направлений. Данная методика позволила выделить несколько моделей, которые базируются на определенном доминирующем факторе. Это привлечение в регион внешних съемочных групп и их сопровождение через региональную кинокомиссию (Калининградская модель); преобладание аутентичной этнической проблематики в кино, которая ложится в содержательную основу производимой на региональном уровне продукции и ориентирована преимущественно на внутренний региональный рынок проката и внутреннюю зрительскую аудиторию (Якутская модель); создание мастерской для обучения по программам высшего специализированного образования в сфере кино в отдельно взятом регионе (Кабардино-Балкарская модель). Также к рассмотрению предлагается смешанная модель, в которой нет ярко выраженного доминирующего направления развития и которая распространена в большинстве регионов Российской Федерации. Авторы обращают внимание и на модели развития регионального кино, которые в будущем могут стать перспективными.

**Ключевые слова:** экранные искусства, кинематограф, регион, Российская Федерация, развитие, моделирование, региональная киноиндустрия, исследования кино, культурная политика.

**Для цитирования:** Кочеляева Н.А., Якунин Д.М. Модели развития региональных кинематографий в Российской Федерации: предварительные наблюдения // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 138–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-138-148.

Современный российский кинематограф в настоящее время существенно расширил географические рамки производства за счет интенсификации процессов в регионах. Давно в поле зрения исследователей находится так называемый феномен якутского кино, которое громко заявило о своем существовании во второй половине 2010-х годов. Это не означает, что в то время не было иных региональных кинематографий в Российской Федерации. Например, одним из старейших является татарстанский кинематограф, 100-летие которого будет отмечаться в 2024 г. [1, с. 26]. Успешно развивают свои кинематографии как традиционные кинематографические регионы, где они сформировались еще в советское время (Республика Татарстан, Свердловская область

и др.), так и новые с точки зрения развития кино регионы (Калининградская область, Республика Башкортостан, Республика Саха (Якутия), Карачаево-Черкесская Республика, Республика Хакасия и др.). Основной целью данной статьи является типологизация развития регионального кино в России на современном этапе по модельному принципу. В задачи входит описание историографии вопроса, методических подходов к определению моделей кино, а также выявление «типовых» моделей развития регионального кино в России. Последняя задача, как и конечные выводы, формируется с известной долей осторожности, поскольку процесс диверсификации кинопроизводства в России по региональному принципу отличается экстраординарным разнообразием, а моделирование может носить достаточно условный характер. Статья базируется на обширном эмпирическом материале, собранном авторами в результате многолетней работы в области развития регионального кино в Российской Федерации.

## ИСТОРИОГРАФИЯ ВОПРОСА И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ

Активизация киноиндустриальных процессов в регионах Российской Федерации в последние два десятилетия не просто констатировалась исследователями кино разных направлений, но также вывела на повестку дня вопросы методологического характера. Одними из первых обратили на себя внимание якутские кинематографисты и исследователи этого феномена в разнообразном ландшафте современного российского кино. Первой ласточкой в осмыслении якутского кино как самостоятельного явления стала диссертационная работа С.Н. Сивцева, руководителя киностудии «Саха-фильм» в 1998–2015 гг., защищенная в Российском институте культурологии под руководством К.Э. Разлогова. В ней якутский кинематограф рассматривался прежде всего с точки зрения этнической самобытности и определялся в соответствии с принятой тогда (и рудиментарной сегодня) советской терминологией национальной культуры и национального кино, соответственно [2; 3]. Направления, связанные с исследованиями по данной тематике, были продолжены в работах В.В. Левочкина, рассматривавшего кинопроизводство Республики Саха (Якутия) в контексте реализации культурной политики региона в сфере развития культурных индустрий [3, с. 146–152; 4, с. 20–21]. Затем последовал ряд работ, которые носили конкретизирующий, уточняющий характер и касались периодизации якутского кино и вопросов

идентичности [5; 6]. И только в последние два года стали появляться научные статьи, посвященные индустриальному аспекту якутского кино [7, с. 9–13]. Зарубежные исследователи также обращают внимание на развитие регионального кино в Российской Федерации [8], но пока нам не удалось найти научно-исследовательские статьи или монографии по данной проблематике.

В 2017 г. вышла в свет программная статья Н.А. Кочеляевой, посвященная региональному кинематографу Российской Федерации, отражающему специфику этнических культур на экране, где уже рассматривались фильмы начала 2010-х гг., созданные в различных регионах РФ и объединенные общим тематическим направлением, связанным с самобытной региональной культурой [9]. Надо отметить, что эта работа была подготовлена еще в 2013 г. и фиксировала определенный (доминирующий) срез развития регионального кино в начале 2010-х гг., затем существенно трансформировавшегося не только в индустриальном, но и содержательном отношении.

Сразу две фундаментальные работы, в которых затрагивается проблематика регионального кино, увидели свет в 2018 г.: аналитический доклад о ключевых направлениях развития кино в РФ, подготовленный специалистами компании «Невафильм» для Европейской аудиовизуальной обсерватории [10], и объемный обзор-презентация региональных практик в области киноиндустрии [11]. И если в первом исследовании применялись классические методы описания и анализа развития киноиндустрии, базирующиеся на количественном, статистическом методах исследования, а также применявшемся SWOT- и PEST-анализе [10, р. 51–54], то для «Карты регионального кино» были разработаны определенные методологические подходы [11, с. 51], которые позволили не только сформировать региональные профили киноиндустрии, но и выделить (пусть и не всегда очевидных<sup>1</sup>) лидеров ее развития [11, с. 65].

Информация собиралась на основе анкетирования, включающего 10 разделов с пятью вопросами в каждом, которые предусматривали три варианта ответов. Результат отражался в графической форме-паутинке, которая наглядно демонстрировала уровень развитости отдельных сегментов региональной кинематографии. Несомненным достоинством такого подхода к исследованию стала разработка 10 направлений исследования, кото-

рые включали нормативно-правовое регулирование и поддержку кинематографий со стороны региональных властей, кинопроизводство, работу с внешними студиями, наличие собственных киностудий, объем кинопроката, наличие образовательных институций, наличие различных форматов работы с киносообществом, проведение собственных киносмотров на территории региона и наличие региональных отделений Союза кинематографистов Российской Федерации (последний критерий мог быть отнесен к направлению киносообщества, поскольку является его неотъемлемой, хотя и институализированной частью, в отличие от большинства других неформальных объединений). К недостаткам следует отнести то, что такой сугубо математический метод не позволял учитывать специфику и своеобразие различных регионов и в некотором смысле их уравнивал, хотя уже в 2017–2018 гг. стало очевидно, что развитие региональных кинематографий может строиться на различных основаниях.

Тем не менее при некоторых очевидных минусах этой работы следует отметить, что это было первое полномасштабное исследование текущего состояния региональных кинематографий. Запросы были направлены в 85 субъектов РФ, ответы получены из 83 регионов (кроме Республики Бурятия и Республики Северная Осетия — Алания) [11, с. 64]. На основе полученных данных был составлен рейтинг регионов, а также определены приоритетные задачи, связанные с развитием регионального кинопроизводства: 1) работа региональных киносообществ, содействие развитию производства фильмов и кинообразования; 2) воссоздание в регионах инфраструктуры кинопроизводства, привлечение в регион внешних студий, расширение проката; 3) дальнейшее развитие фестивального движения, укрепление брендов кинофестивалей, проводимых в регионах [11, с. 66]. Также были описаны лучшие практики и сформулированы задачи по развитию кинопроизводства в регионах.

В последние 2–3 года появилось несколько научных публикаций, посвященных региональному кино, в которых рассматриваются индустриальные аспекты [12], проблемы определения [13] и специальные вопросы, связанные с исследованием этнической темы [14]. В этом комплексе исследований необходимо обратить особое внимание на задачу определения понятия «региональное кино», рассматриваемого через призму «поддачи специфической региональной темы», которая связывается с региональной идентичностью. Это не мешает автору в итоговых выводах признаться, что рано давать окончательное определение данному явлению [13, с. 147]. На наш взгляд, такая путаница вызвана попыткой связать понятие «региональное кино» с содержательной стороной. Авторы настоящей статьи придерживаются более прагматичного подхода к определению, полагая в основу территориальный принцип кино-

<sup>1</sup> Так, согласно данным, опубликованным в работе «Ключевые тренды российского кино» (Key Trends in Russian Cinema, 2018), более половины всего производимого в регионах контента приходится на Республику Саха (Якутия). Фильмы оттуда же лидируют по сборам в прокате и чаще, чем картины из других регионов, представлены на крупнейших киносмотрках России и мира, но в рейтинге Якутия занимает всего лишь 7-е место, уступив не только Москве и Санкт-Петербургу, но также Татарстану, Башкортостану, Кемеровской и Свердловской областям.

производства, и связывают его прежде всего с географией создания фильмов, а также с участием кинокомпаний/кинокомиссий и основных создателей (режиссер, продюсер) из нестоличных субъектов РФ.

Очевидно, что увеличение интереса к данной теме детерминировано несколькими факторами. Во-первых, ростом объемов производства в субъектах РФ не только за счет кинематографистов из регионов [15; 16], но также в связи с интересом творческих кинематографических групп из Москвы и Санкт-Петербурга. Во-вторых, развитием межрегионального сотрудничества в области кинопроизводства, возникновением таких новых явлений, как кинокомиссии, и формированием налоговых стимулов в субъектах РФ. В-третьих, увеличением представленности регионального кино на крупнейших фестивальных площадках страны и мира<sup>2</sup>, а также регулярным проведением стратегических сессий и форумов по развитию регионального кино<sup>3</sup>, которые на постоянной основе организуются одним из авторов статьи.

Наконец, создание 18 февраля 2022 г. Фонда поддержки регионального кинематографа обозначило процессы, связанные с активизацией кинопроизводства в регионах и их актуальность в рамках сформированной повестки современной культурной политики в Российской Федерации.

## МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО КИНО В РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**В**плотную подходу к анализу современного состояния региональной кинематографии в Российской Федерации, авторы статьи обращают внимание на то, что в последние годы

<sup>2</sup> Отдельные победы региональных российских фильмов на крупнейших киносмотрках мира приходятся на конец 2000-х гг. (например, «Улыбка Будды», реж. Баир Дышенов, Республика Бурятия, 2009, Серебряный медведь за лучший короткометражный фильм на Берлинском международном кинофестивале). Однако триумфальное шествие регионального кино по крупнейшим кинофестивалям мира началось со специальной программы якутского кино, подготовленной продюсером Сарданой Савиной и консультантом фестиваля профессором Хонгом, на Международном кинофестивале в Пусане в 2016 году. 2018 год был ознаменован победой якутской картины «Царь-птица» (реж. Эдуард Новиков) на 40-м Московском международном кинофестивале, после которой фильм был показан более чем на 100 фестивальных площадках мира. Сегодня якутское кино — узнаваемый бренд, но для кураторов фестивальных программ теперь актуализирована задача выявлять картины из других регионов и продвигать их на крупнейшие фестивали мира.

<sup>3</sup> В качестве примеров можно привести Международный форум кинопроизводителей в Красноярском крае (первый состоялся в г. Красноярске 20–22 июня 2022 г., второй — на юге Красноярского края 20–22 июня 2023 г.); форум регионального кино «Новый вектор», прошедший в Калининграде и Светлогорске 28 июня — 1 июля 2023 г., и др.

процесс интенсификации развития кинопроизводства в Российской Федерации становится все более устойчивым. По данным исследования Фонда поддержки регионального кинематографа, на сегодняшний день в регионах количество действующих студий (2257) уже превысило количество киностудий, находящихся в Москве и Санкт-Петербурге (1842) [17]. Во многом такой ситуации способствовала реализация проекта «Кино России», запущенного Ассоциацией продюсеров кино и телевидения (АПКиТ) шесть лет назад. Сегодня, по данным сайта АПКиТ, в регионах Российской Федерации уже действуют 37 кинокомиссий<sup>4</sup> и готовят к запуску кинокомиссии на своих территориях еще 14 регионов. Таким образом, в самое ближайшее время количество регионов, способствующих проведению кино съемок на своей территории через специальные институты, превысит 50% от общего числа субъектов. В 14 регионах принята практика возвратного финансирования — система рибейтов, размер которых может достигать 50% (Пермский край) [18]. Это связано, с одной стороны, с принятием нормативно-правовых документов, закрепляющих необходимость развития творческих (креативных) индустрий, частью которых является кинематография [19]. С другой стороны, очевидные успехи отдельных регионов задают тон для других субъектов РФ, стимулируя их к собственному кинопроизводству. Необходимо отметить и деятельность Фонда поддержки регионального кинематографа, который за время своего существования уже помог в производстве 60 фильмов в регионах, а также в проведении несколько значимых мероприятий (российских и международных), питчингов, творческих конкурсов и др. [17].

На сегодняшний день в региональном кинопроизводстве выработано несколько моделей (форматов) развития, опирающихся на разную практику. Ниже мы формулируем особенности каждой из них.

**Калининградская модель**, или модель, основанная на работе кинокомиссии, занимающейся привлечением съемочных групп из других регионов, в том числе за счет стимулирующих налоговых вычетов (возвратного финансирования), была успешно апробирована в рамках совместного проекта Ассоциации продюсеров кино и телевидения и Агентства стратегических инициатив по продвижению новых проектов, старт которого пришелся на 2017 г. [20]. В этот период было отобрано 10 пилотных регионов — Калининградская, Ульяновская, Самарская, Новгородская, Иркутская, Московская, Ростовская

<sup>4</sup> Кинокомиссия — это некоммерческая или общественная организация, которая часто создается правительством и которая привлекает съемочные группы (включая фильмы, телевидение и рекламу) для осуществления съемок в соответствующих регионах и предлагает разные формы поддержки, чтобы производство медиаконтента стало постоянным.

области, Республика Карелия, Краснодарский край и г. Санкт-Петербург, которые стали площадкой для апробации новых подходов к развитию кино- и телепроизводства в регионах. Одной из первых областей, которая активно включилась в программу рибейтов, стала Калининградская область. К 2017 г., еще до старта проекта, в области уже была принята необходимая нормативно-правовая база [21], а сумма, выделенная из бюджета региона для возвратного финансирования, составила 20 млн руб. с возможностью компенсации затрат съемочных групп до 20% [20].

Согласно данным, представленным А.В. Ермаком, министром по культуре и туризму Калининградской области, на форуме регионального кинематографа «Новый вектор» за 6 лет работы кинокомиссии было снято 44 проекта. Общая сумма затрат на производство составила 1,091 млрд руб., а съемочным группам возвращено 243 млн рублей. Размер рибейта может колебаться от 20 до 40%, при этом максимальный размер выплаченного рибейта составил 32% [21; 22]. В дополнение к увеличению финансовых доходов следует отметить также сопутствующий пул рекламных возможностей, которые область приобретает, когда фильм доходит до зрителя. В качестве примера можно отметить кратное увеличение туристических потоков в Калининградскую область в осенний (не сезонный) период после выхода на экраны и платформы сериала «Желтый глаз тигра» (2018) [23, с. 54].

Эта модель может рассматриваться как базовая для тех регионов, которые уже начали работать в этом формате либо планируют это делать в обозримом будущем [20]. В частности, успешной такую модель работы можно признать для Красноярского края, а сайт краевой кинокомиссии — одним из лучших на сегодняшний день [24].

**Якутскую модель** мы рассматриваем на примере развития киноотрасли в Республике Саха (Якутия), которая в достаточной степени описана и исследована. В основе этой модели лежит содержательная проблематика кинематографической продукции, которая связана прежде всего с этническими особенностями, делающими эту кинематографию интересной в первую очередь для аудитории своего региона, а уже затем для всей страны и мира. Подводя киноитоги 2023 г., аналитики отмечают, что республика по-прежнему является самым благоприятным регионом для проката картин собственного производства. Они подчеркивают, что даже такие чемпионы отечественного общероссийского проката, как «Чебурашка» (лидирует с большим отрывом в топ-10 самых кассовых фильмов российского проката), с трудом конкурируют с якутскими картинками в якутском прокате (всего 24 млн руб. на территории региона). В то же время картина Степана Бурнашёва «Айта», у которой на пике кинопроката было отозвано прокатное удостове-

ние, заработала на домашних экранах 22 млн руб., а историческая мелодрама «Лоокуут уонна Ньургун» — 21 млн руб. [16].

Республика Саха (Якутия) прошла довольно долгий путь развития от стихийного, низового движения к формированию системного представления о региональной кинематографии и созданию базового проектного инструментария для того, чтобы эта кинематография развивалась [7, с. 13–15]. Феномен якутского кино, о котором стали говорить в конце 2010-х гг., не явился сам собой. Первые ростки якутской кинематографии возникли в интеллектуальном сегменте любителей кино в технических вузах на территории Республики Саха (Якутия), когда в конце 1970-х гг. молодые люди заинтересовались этнокультурным разнообразием своей республики и начали снимать любительские документальные картины, посвященные этносам, которые проживают на территории Якутии. Из этого молодого поколения любителей кино из технических вузов выросла первая волна якутских кинематографистов.

В 1992 г. была образована республиканская киностудия «Саха», которая получила финансирование из регионального бюджета на производство фильмов. Параллельно этому шло формирование пула кинематографистов и независимых киностудий. Во второй половине 2010-х гг., когда якутская кинематография уже набрала достаточный вес и силу, насытила фильмами своего производства региональный рынок проката, а качество фильмов достигло определенного уровня, повестка дня стала включать вопросы развития, связанные с продвижением кино не только у себя в регионе, но и шире — на общероссийском и зарубежном пространстве. Сначала это выразилось в появлении якутских картин на зарубежных кинофестивалях (Бусанский международный кинофестиваль — начиная с 2017 г.), затем их активное шествие по крупным российским кинофестивалям (Московский международный кинофестиваль — начиная с 2018 г., Кинотавр — начиная с 2019 г.) и др. Ранее якутский кинематограф был представлен на кинофестивале «Окно в Европу» в Выборге. И лишь в 2020-е гг. якутское кино начало завоевывать пространство общероссийского проката (но, как правило, это ограниченный прокат наиболее известных картин — победителей кинофестивалей).

Таким образом, можно обозначить формулу движения от стихийного развития кинематографии к структурированию кинематографической деятельности в регионе как проекта: после успеха на кинофестивалях на нее обращают внимание лица, ответственные за принятие решений в области культурной политики, и начинается более системная работа по развитию отрасли в регионе. Она выражается в создании нормативно-правового обеспечения. Наконец, в 2022 г. был принят региональный закон

«О государственной поддержке кинематографии в Республике Саха (Якутия)» [25], предусматривающей инструментальную поддержку не только в виде финансирования, но и различные институциональные меры, такие как проведение питчингов, кинофестивалей и других культурных мероприятий, которые позволяют кинематографистам получать те самые необходимые средства и возможности на развитие своего кино.

Следует отметить, что подобная модель формирования кино применима также к описанию кинематографий Татарстана, Башкортостана, Бурятии и других республик, где кинопроизводство ориентировано в первую очередь на запросы и предпочтения своей аудитории, что в некотором смысле ограничивает прокатный потенциал регионального кино, которое даже в Якутии — наиболее успешном в кинематографическом плане регионе — все-таки редко пользуется успехом массового зрителя за пределами республики.

**Кабардино-балкарская модель** основывается на опыте создания кабардино-балкарской мастерской Александра Николаевича Сокурова, которую режиссер набрал в Нальчике на базе Кабардино-Балкарского университета в 2011 г. и которая дала целую плеяду выдающихся молодых кинематографистов [26]. В основу этой модели была положена образовательная концепция, где обучение ставится во главу угла развития кинематографии в регионе и создается специальная образовательная мастерская с приглашением крупного кинематографиста, который работает с местными молодыми людьми. А.Н. Сокуров подготовил несколько талантливых кинематографистов, которые получили международную известность (Кантемир Балагов, Кира Коваленко, Владимир Битоков, Александр Золотухин, Олег Хамоков и др.). Но эта модель оказалась довольно уязвимой по разным причинам. Если мы рассматриваем этнокультурный аспект, лежащий в основе развития регионального кинопроизводства, то мы увидим, что первые работы кинематографистов базируются на этническом материале. Это короткометражные учебные работы мастерской и это первые полнометражные игровые фильмы: «Софичка» Киры Коваленко (2016), в основе которого лежит рассказ Фазиля Искандера; «Теснота» Кантемира Балагова (2017), использующего этнический материал и местные противоречия; «Глубокие реки» Владимира Битокова (2018), который тоже работает с этническим материалом.

Особняком стоят работы Александра Золотухина «Мальчик русский» (2019) и «Брат во всем» (2022), изначально не предполагавшие этнической проблематики, а также дебютная картина Олега Хамокова «Узлы» (2023). Последний фильм, хотя и снят на кабардинском языке и в его основе лежит «Легенда об Адиух» нартского эпоса, имеет

архетипический универсальный сюжет. Изначально планировалась съемка в Германии, за пределами не только Кабардино-Балкарской Республики, но и России. И только ситуация с пандемией вынудила вернуться съемочную группу к работе на территории Кабардино-Балкарии.

В большинстве последующих работ, которые подготовили выпускники этой мастерской, этнический материал уже становится отдаленным фоном, и на первый план выходят социальные драмы и коллизии, которые можно адаптировать к любой точке мира. Переход от этнокультурного контекста к универсальным темам изначально закладывался в системе обучения, когда шел поиск формы, в которой региональная специфика соединялась с глобальными универсалиями, что в итоге рождало уникальное произведение [27, с. 81].

Прекращение преподавания А.Н. Сокурова в Кабардино-Балкарии фактически остановило развитие кинематографии в республике, ознаменовавшись очень яркой и такой же короткой вспышкой. Подготовленные мастером кинематографисты в большинстве своем уехали из Кабардино-Балкарии и работают уже либо в России (в Москве или Санкт-Петербурге), либо за рубежом. Таким образом, этот пласт кинематографистов, который мог бы дать импульс развитию кинематографической отрасли в республике, фактически исчез, но остались их имена, и мы надеемся еще увидеть их яркие работы. Если говорить о кинематографической среде и собственно отрасли, которая могла бы получить развитие именно в Кабардино-Балкарии, то мы должны отметить, что этого пока не произошло. Данная модель демонстрирует в регионе успех на краткосрочной дистанции и неустойчивость в далекой перспективе, потому что она не была подкреплена дальнейшим ресурсным обеспечением в виде постоянной интеллектуальной подпитки и действующей образовательной мастерской, а также необходимым инструментарием культурной политики (нормативно-правовой базой, финансовой и институциональной поддержкой), который позволил бы удержать и развить достигнутый результат в этой республике.

Но если говорить о перспективах, то конечно такая модель, подкрепленная разными инструментами поддержки со стороны региональной власти, может дать отличные результаты для развития собственной кинематографии. Вероятно, эта модель получит свое развитие в Хабаровском крае, где в 2024 г. ожидается открытие нового филиала ВГИКа.

**Смешанная модель** развития кино используется во многих регионах. В ее основе лежит поливекторная модель. Она применяется в разных вариантах сочетания направлений развития, о которых мы упоминали в первом разделе статьи,

в большинстве регионов Российской Федерации. В качестве примера приведем Пермский край, который создает свою кинематографию по нескольким направлениям. Первое связано с развитием кинообщества, которое реализуется через программу открытия социальных кинозалов в Пермском крае с 2019 г. [28]. В настоящее время здесь открыт 161 социальный кинозал, который насыщается разнообразными форматами для зрителей: киноклубный формат для всех возрастов, различные игры и квесты по кинофильмам, кинофестивали. Важной частью методического сопровождения участников проекта «Социальный кинозал» стал фестиваль «Кинорека». Второе направление обеспечивается работой Пермской кинокомиссии [29], целью которой является продвижение Пермского края как интересного и экономически выгодного места для производства медиаконтента (фильмов, сериалов и рекламных роликов). Следует отметить также, что Пермской комиссией выплачивается самый высокий рибейт на территории Российской Федерации — до 50%. На территории Пермского края при поддержке региональной кинокомиссии сняты фильмы «Время первых» (2017), «Подельники» (2021), «Сердце Пармы» (2022) и др., а также сериалы «Территория» (2020–2022, два сезона), «Зулейха открывает глаза» (2020), премьера состоялась в апреле 2020 года. Третье направление фокусируется вокруг кинофестивальной практики. Пермский край в течение года проводит несколько международных, российских и краевых кинофестивалей, крупнейшими из которых являются «Флаэртиана», «Формула жизни» и др. Также в Перми есть свои кинокомпании и свое кинопроизводство. Особенностью такой модели является то, что она базируется на сочетании разных направлений развития и не выделяет одно из них в качестве магистрального.

## ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Развитие кинематографий в регионах Российской Федерации на современном этапе уже позволяет выявить и определить ряд общих черт, которые позволили сформировать их типологическую структуру на основе моделирования. В целом можно сказать, что описанные первые три модели, хотя и отражают специфику развития кинематографий в отдельно взятых регионах, все же не существуют в чистом виде. Каждый из рассматриваемых регионов конечно имеет и другие направления развития, но выделенные модели базируются на приоритизации одного из факторов. Большинство же регионов Российской Федерации развивают свои кинематографии по смешанной

модели, не выделяя одно из направлений в качестве основного.

Рассматривая перспективы развития регионального кино в Российской Федерации, следует обозначить еще одну зарождающуюся модель — это копродукционная модель, которая может быть представлена в трех вариациях: 1) копродукция (или коллаборация) столичных и нестоличных регионов, например «Не хороните меня без Ивана» (2022) — удачная работа московского продюсера Ивана Болотникова, студии «Автор», киностудии «Саха-фильм», якутских продюсеров Сарданы Саввиной и Дмитрия Шадрина и якутского режиссера Любови Борисовой; 2) межрегиональная копродукция, например «Буран» (2020) башкирского режиссера Айнура Аскарлова, снимался при поддержке бюджетов Республики Башкортостан, Свердловской и Мурманской областей; 3) копродукция между регионом и зарубежной страной, например «Тарлан» (2021), режиссер Юлия Захарова, совместный проект Республики Татарстан и Республики Казахстан, реализованный продюсерами Миляшей Айтугановой и Альмагуль Тлеухановой.

Подводя краткий итог, следует отметить, что в последнее десятилетие региональные кинематографии в стране существуют и расширяются настолько интенсивно, что в настоящее время уже можно говорить о сформировавшихся моделях развития, которые имеют все шансы для масштабирования в других регионах Российской Федерации.

### Список источников

1. Алексеева Е.П. «Таткино» — первая киноорганизация Поволжья // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4 (24). С. 26–33. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tatkino-pervaya-kinoorganizatsiya-povolzhya> (дата обращения: 25.02.2024).
2. Сивцев С.Н. Становление кинематографа в культуре Якутии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2005. 24 с.
3. Левочкин В.В. Национальная киноиндустрия Республики Саха (Якутии): динамика и приоритеты культурной политики // Обсерватория культуры. 2016. Т. 1, № 2. С. 146–152.
4. Левочкин В.В. Особенности формирования культурных индустрий в национальном регионе России : на примере Республики Саха (Якутия) : автореф. дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2018. 22 с.
5. Павлова-Борисова Т.В. Этапы развития якутского кинематографа: от «немного кино» до национальной киноиндустрии // Философия и культура. 2023. № 4. С. 70–87. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.4.38152.
6. Кириллова Н.Б., Сивцева В.Г. Развитие современного этнического фильма в Республике Саха (Якутия) как феномена национальной экранной культуры // Про-

- блема рационального использования научного потенциала общества : сборник статей Международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2023. С. 5–8. DOI: 10.37539/230313.2023.98.22.002.
7. Якунин Д.М. Развитие кинематографии в Республике Саха (Якутия): вопросы государственной поддержки и регулирования // Культурная политика современной России: тенденции, процессы, управленческие решения : статьи и материалы Научно-методологического семинара. Вып. 10 / сост., общ. и науч. редакция О.Н. Астафьевой, В.К. Егорова. Москва : Согласие, 2023. С. 7–18.
  8. Away from Moscow: Cinema in Russia's Regions (with Birgit Beumers) on March 1, 2021 // The Jordan Center for the Advanced Study of Russia : [официальный сайт]. URL: <https://jordanrussiacenter.org/event/away-from-moscow-cinema-of-and-in-russias-regions/> (дата обращения: 25.02.2024).
  9. Кочеляева Н.А. Экология экранной культуры и современный российский кинематограф // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Экономика. Социология. Культурология. 2017. № 2 (06). С. 46–64.
  10. Key Trends in Russian Cinema. Nevafilm Research for the European Audiovisual Observatory (Council of Europe). Strasbourg, 2018. 58 p.
  11. Карта регионального кино. Презентация лучшей практики / Молодежный центр Союза кинематографистов России. Москва, 2018. 368 с. URL: <https://moviestart.ru/wp-content/uploads/2018/12/Karta-regionalnogo-kino.pdf> (дата обращения: 25.02.2024).
  12. Кокорин А.М. Социально-экономические процессы развития региональной киноиндустрии // Вестник Московского университета. Серия 21. Управление (государство и общество). 2019. № 3. С. 58–76. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-ekonomicheskie-protsessy-razvitiya-regionalnoy-kinoindustrii> (дата обращения: 25.02.2024).
  13. Кравченко К.А. Региональное кино России: к проблеме определения // Парадигма : электронный научный журнал. 2022. № 36. С. 139–149. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnoe-kino-rossii-k-probleme-opredeleniya> (дата обращения: 25.02.2024).
  14. Дорожук Е.С., Байрактар М.Х. Исторические аспекты и динамика развития национального кинематографа регионов России в контексте этнодокументалистики (на материале Республики Татарстан) // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 5 (107). DOI: 10.23670/IRJ.2021.107.5.092.
  15. Box office receipts of regional films in Russia from 2014 to 2018 // Statista : the Statistic Portal for Market Data... : [официальный сайт]. URL: <https://www.statista.com/statistics/1052376/regional-cinema-box-office-receipts-in-russia/> (дата обращения: 25.02.2024).
  16. Озеренчук М. Итоги российского проката в 2023 году: в пользу бедных // Профисинема. Информационный портал для профессионалов кинобизнеса. 2023. 29 декабря. URL: <https://www.profcinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=384588> (дата обращения: 25.02.2024).
  17. Фонд поддержки регионального кино : официальный сайт. URL: <https://fundregion.ru> (дата обращения: 25.02.2024).
  18. Кино России // Ассоциация продюсеров кино и телевидения : официальный сайт. URL: <https://www.rusproducers.com/cinema> (дата обращения: 25.02.2024).
  19. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года : утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р // Правительство Российской Федерации : официальный сайт. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVixBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf> (дата обращения: 25.02.2024).
  20. Фомичев М. Выгодный рибейт: как десять регионов планируют стать центрами развития киноиндустрии в РФ // ТАСС : информационное агентство России. 2017. 11 августа. URL: <https://tass.ru/kultura/4476757> (дата обращения: 25.02.2024).
  21. О предоставлении субсидий из областного бюджета юридическим лицам в целях финансирования обеспечения возмещения затрат в связи с осуществлением производства фильмов на территории Калининградской области : постановление Правительства Калининградской области от 17 июля 2017 года № 365 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/450284626> (дата обращения: 25.02.2024).
  22. Новый вектор. Форум регионального кино. Итоги. Калининград – Светлогорск, 28 июня – 1 июля 2023 г. / Фонд поддержки регионального кинематографа. [Б. м.], [б. г.]. 118 с.
  23. Гарбуз Д.А., Анохин А.Ю. Кинотуризм как технология повышения туристской привлекательности региона // Туристско-рекреационный потенциал и особенности развития туризма и сервиса : материалы Тринадцатой Всероссийской международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. Калининград : Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта, 2020. Вып. 13. С. 49–58.
  24. Кинокомиссия Красноярского края : официальный сайт. URL: <https://filmcommission.ru/> (дата обращения: 25.02.2024).
  25. О государственной поддержке кинематографии в Республике Саха (Якутия) : Закон Республики Саха (Якутия) от 14 июня 2022 г. 2518-3 № 947-VI // Гарант.ру : информационно-правовой портал. URL: <https://www.garant.ru/hotlaw/yakut/1560137/> (дата обращения: 25.02.2024).

26. Мастерская // Остров Сокурова : сайт. URL: [http://sokurov.spb.ru/isle\\_ru/isle\\_mst.html](http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html) (дата обращения: 25.02.2024).
27. Бугаева Л.Д. Выступление на круглом столе «Экранные искусства и образование в контексте развития региональных кинематографий» // Экранные искусства в контексте современных образовательных процессов : материалы Международной научно-практической конференции, 10 ноября 2021 г., Москва / отв. ред.: Н.А. Кочеляева, Е.В. Пархоменко. Москва : Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2021. С. 80–81.
28. Социальные кинозалы : сайт. URL: <https://www.permcinema.ru/social-cinema/> (дата обращения: 25.02.2024).
29. Пермская кинокомиссия : сайт. URL: <https://www.filminperm.ru/> (дата обращения: 25.02.2024).

---

---

## Models for the Development of Regional Cinematographies in the Russian Federation: Preliminary Observations

Nina A. Kochelyaeva<sup>1,2 a</sup>,  
Dmitry M. Yakunin<sup>2 b</sup>

<sup>1</sup> S.A. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography, 3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia

<sup>2</sup> Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 84 Vernadsky Av., Moscow, 119606, Russia

<sup>a</sup> ORCID 0000-0002-3194-6021;  
SPIN 8637-3470;

[nina.kochelyaeva@gmail.com](mailto:nina.kochelyaeva@gmail.com)

<sup>b</sup> ORCID 0009-0000-4669-6953;  
SPIN 4496-6605;  
[pressaskrf@gmail.com](mailto:pressaskrf@gmail.com)

**Abstract.** *The article is devoted to the current state of regional cinema development in the Russian Federation and draws on the authors' extensive practical experience in the development of regional cinema in Russia. A brief historiography of the issue is given, and approaches to the definition of "regional cinema" are considered. The authors explore models of regional cinema development in contemporary Russia by analyzing key areas in different regions. For generalization and modelling, the methodology for analyzing the region's activity in the sphere of film development, which includes 10 areas, developed in 2018, is taken as a basis. This methodology allowed us to isolate several models that are based on a certain dominant factor. These include attracting external film crews to the region and supporting them through a regional film commission (the Kaliningrad model); the prevalence of authentic ethnic issues in cinema, which form the content basis of regionally produced products and are primarily oriented towards the internal regional distribution market and domestic audiences (the Yakut model); and the creation of a workshop for higher specialized film education programmes in a particular region (the Kabardino-Balka-*

*rian model). The authors also suggest a mixed model, which does not have a clear dominant development direction and is common in most regions of the Russian Federation. The authors also draw attention to models of regional cinema development that may become promising in the future.*

**Key words:** screen arts, cinema, region, Russian Federation, development, modelling, regional film industry, film research, cultural policy.

**Citation:** Kochelyaeva N.A., Yakunin D.M. Models for the Development of Regional Cinematographies in the Russian Federation: Preliminary Observations, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 138–148. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-138-148.

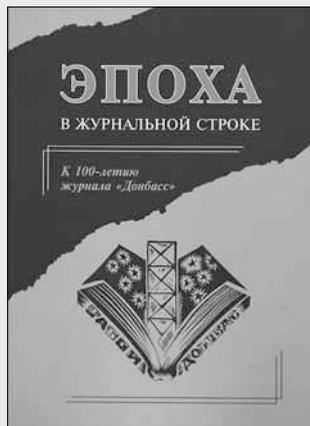
### References

1. Alekseeva E.P. "Tatkinom" as the First Film Organization of the Volga Region, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History], 2016, no. 4 (24), pp. 26–33. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/tatkinom-pervaya-kinoorganizatsiya-povolzhya> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
2. Sivtsev S.N. *Stanovlenie kinematografa v kul'ture Yakutii* [The Formation of Cinematography in the Culture of Yakutia], Cand. art sci. diss. abstr. Moscow, 2005, 24 p.
3. Levochkin V.V. National Film Industry of the Sakha (Yakutia) Republic: The Dynamics and Main Priorities of the Region's Cultural Policy, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 1, no. 2, pp. 146–152 (in Russ.).
4. Levochkin V.V. *Osobennosti formirovaniya kul'turnykh industrii v natsional'nom regione Rossii: na primere Respubliki Sakha (Yakutiya)* [Features of the Formation of Cultural Industries in the National Region of Russia: On the Example of the Republic of Sakha (Yakutia)], Cand. cult. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2018, 22 p.
5. Pavlova-Borisova T.V. Stages of Development of the Yakut Cinema: From "Silent Cinema" to the National Film Industry, *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], 2023, no. 4, pp. 70–87. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.4.38152 (in Russ.).
6. Kirillova N.B., Sivtseva V.G. Development of Mod-

- ern Ethnic Cinema in the Republic of Sakha (Yakutia) as a Phenomenon of National Screen Culture, *Problema ratsional'nogo ispol'zovaniya nauchnogo potentsiala obshchestva: sbornik statei Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [The Problem of Rational Use of Scientific Potential of Society: Proceedings of the International Scientific Conference]. St. Petersburg, 2023, pp. 5–8. DOI: 10.37539/230313.2023.98.22.002 (in Russ.).
7. Yakunin D.M. The Development of Cinematography in the Republic of Sakha (Yakutia): Issues of State Support and Regulation, *Kul'turnaya politika sovremennoi Rossii: tendentsii, protsessy, upravlencheskie resheniya: stat'i i materialy Nauchno-metodologicheskogo seminara. Vyp. 10* [The Cultural Policy of Modern Russia: Trends, Processes, Management Decisions: Proceedings of the Scientific and Methodological Seminar. Issue 10]. Moscow, Soglasie Publ., 2023, pp. 7–18 (in Russ.).
  8. Away from Moscow: Cinema in Russia's Regions (with Birgit Beumers) on March 1, 2021, *The Jordan Center for the Advanced Study of Russia: official website*. Available at: <https://jordanrussiacenter.org/event/away-from-moscow-cinema-of-and-in-russias-regions/> (accessed 25.02.2024).
  9. Kochelyaeva N.A. Ecology of Screen Culture and the Contemporary Russian Cinema, *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova. Seriya: Ehkonomika. Sotsiologiya. Kul'turologiya* [Vestnik of North-Eastern Federal University Series "Economics Sociology Culturology"], 2017, no. 2 (06), pp. 46–64 (in Russ.).
  10. *Key Trends in Russian Cinema. NevaFilm Research for the European Audiovisual Observatory (Council of Europe)*. Strasbourg, 2018, 58 p.
  11. The Youth Center of the Union of Cinematographers of Russia (ed.). *Map of Regional Cinema. Presentation of Best Practices*. Moscow, 2018, 368 p. Available at: <https://moviestart.ru/wp-content/uploads/2018/12/Karta-regionalnogo-kino.pdf> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  12. Kokorin A.M. Socio-Economic Processes of Development of the Regional Film Industry, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 21. Upravlenie (gosudarstvo i obshchestvo)* [Lomonosov Public Administration Journal. Series 21], 2019, no. 3, pp. 58–76. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-ekonomicheskie-protsessy-razvitiya-regionalnoy-kinoindustrii> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  13. Kravchenko K.A. Russian Regional Cinema: The Problem of Definition, *Paradigma: an electronic, peer-reviewed journal*, 2022, no. 36, pp. 139–149. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnoe-kino-rossii-k-probleme-opredeleniya> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  14. Doroshchuk E.S., Bayraktar M.Kh. Historical Aspects and Dynamics of the Development of the National Cinema of the Russian Regions in the Context of Ethnic Documentary Filmmaking (Based on the Materials of the Republic of Tatarstan), *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal* [International Research Journal], 2021, no. 5 (107). DOI: 10.23670/IRJ.2021.107.5.092 (in Russ.).
  15. Box Office Receipts of Regional Films in Russia from 2014 to 2018, *Statista: The Statistic Portal for Market Data...: official website*. Available at: <https://www.statista.com/statistics/1052376/regional-cinema-box-office-receipts-in-russia/> (accessed 25.02.2024).
  16. Ozerenchuk M. The Results of the Russian Box Office in 2023: In Favor of the Poor, *ProfiCinema: informatsionnyi portal dlya professionalov kinobiznesa* [ProfiCinema: Information Portal for Film Business Professionals]. 2023, December 29. Available at: <https://www.proficinema.com/questions-problems/articles/detail.php?ID=384588> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  17. *Fond podderzhki regional'nogo kino: ofits. sait* [The Regional Cinema Support Fund: official website]. Available at: <https://fundregion.ru> (accessed 25.02.2024).
  18. The Russian Cinema, *Assotsiatsiya prodyuserov kino i televideniya: ofits. sait* [The Association of Film and Television Producers: official website]. Available at: <https://www.rusproducers.com/cinema> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  19. The Concept of the Development of Creative Industries and Mechanisms of Their State Support in Large and Largest Urban Agglomerations Until 2030: Approved by the Order of the Government of the Russian Federation of September 20, 2021, no. 2613-r, *Pravitel'stvo Rossiiskoi Federatsii: sait* [The Government of the Russian Federation: website]. Available at: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIXBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  20. Fomichev M. Profitable Rebate: How Ten Regions Plan to Become Film Industry Development Centers in the Russian Federation, *TASS: informatsionnoe agentstvo Rossii* [TASS: The Russian News Agency]. 2017, August 11. Available at: <https://tass.ru/kultura/4476757> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  21. On the Provision of Subsidies from the Regional Budget to Legal Entities on Cost Recovery on the Implementation of Film Production in the Kaliningrad Region: Decree of the Government of the Kaliningrad Region of July 17, 2017, no. 365, *Ehlektronnyi fond pravovykh i normativno-tekhnicheskikh dokumentov* [Electronic Fund of Legal and Regulatory and Technical Documents]. Available at: <https://docs.cntd.ru/document/450284626> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
  22. *Novyi vektor. Forum regional'nogo kino. Itogi. Kaliningrad – Svetlogorsk, 28 iyunya – 1 iyulya 2023 g.* [New Vector. The Regional Cinema Forum. Results. Kaliningrad – Svetlogorsk, June 28 – July 1, 2023]. 118 p.
  23. Garbuz D.A., Anokhin A.Yu. Film Tourism as a Technology to Increase the Tourist Attractiveness of the Region, *Turistko-rekreatsionnyi potentsial i osobennosti razvitiya turizma i servisa: materialy Trinadtsatoi Vserossiiskoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov*

- i aspirantov* [Tourist and Recreational Potential and Features of Tourism and Service Development: Proceedings of the 13th All-Russian International Scientific and Practical Conference for Students and Postgraduates]. Kaliningrad, Baltiiskii Federal'nyi Universitet im. Immanuila Kanta Publ., 2020, issue 13, pp. 49–58 (in Russ.).
24. *Kinokomissiya Krasnoyarskogo kraja: ofits. sait* [Film Commission of the Krasnoyarsk Krai: official website]. Available at: <https://filmcommission.ru/> (accessed 25.02.2024).
25. On State Support for Cinematography in the Republic of Sakha (Yakutia): The Law of the Republic of Sakha (Yakutia) of June 14, 2022, 2518-Z, no. 947-VI, *Garant.ru: informatsionno-pravovoi portal* [Garant.ru: Legal Information Portal]. Available at: <https://www.garant.ru/hotlaw/yakut/1560137/> (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
26. Workshop, *Ostrov Sokurova* [Sokurov's Island: website]. Available at: [http://sokurov.spb.ru/isle\\_ru/isle\\_mst.html](http://sokurov.spb.ru/isle_ru/isle_mst.html) (accessed 25.02.2024) (in Russ.).
27. Bugaeva L.D. Presentation at the Round Table “Screen Arts and Education in the Context of the Development of Regional Cinematographies”, *Ehkrannye iskusstva v kontekste sovremennykh obrazovatel'nykh protsessov: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 10 noyabrya 2021 g., Moskva* [Screen Arts in the Context of Modern Educational Processes: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, November 10, 2021, Moscow]. Moscow, Vserossiiskii Gosudarstvennyi Institut Kinematografii im. S.A. Gerasimova Publ., 2021, pp. 80–81 (in Russ.).
28. *Sotsial'nye kinozaly: ofits. sait* [Social Cinemas: official website]. Available at: <https://www.permcinema.ru/social-cinema/> (accessed 25.02.2024).
29. *Permskaya kinokomissiya: ofits. sait* [Perm Film Commission: official website]. Available at: <https://www.filminperm.ru/> (accessed 25.02.2024).
- 
- 

## НОВИНКА



**Эпоха в журнальной строке** : к 100-летию журнала «Донбасс» / Российская государственная библиотека ; Донецкая республиканская универсальная научная библиотека имени Н.К. Крупской ; авт. проекта, сост. В.Г. Юшковец. Москва : Пашков дом, 2023. 20 отд. л. : ил.

В 1923 г. в Донбассе появился собственный литературный журнал, которому создатели дали привычное для шахтерского края название «Забой». С тех пор прошло 100 лет — сто славных лет интересных творческих находок и невероятных литературных удач. Журнал менял названия, художественное оформление и контент, сменялись поколения поэтов и писателей, публиковавших свои произведения на страницах издания, но одно оставалось неизменным — безусловная любовь авторов к родному Донбассу, непоколебимое желание запечатлеть все его красоты, безграничное уважение к людям-труженикам, населяющим шахтерский край.

**Подробная информация:**

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](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)

А.А. ГУК

# КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ФОТОГРАФИИ КАК ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

**Алексей Александрович Гук,**

Кемеровский государственный институт культуры,  
кафедра фотовидеотворчества,  
профессор  
Ворошилова ул., д. 17, Кемерово, 650056, Россия

доктор философских наук, доцент  
ORCID 0000-0003-1003-5787; SPIN 8088-7588  
guk56mai@mail.ru

**Реферат.** Искусство-фотография представляет собой форму современного искусства, которая обозначила себя в начале 1960-х годов. Его историческое эволюционирование изучено недостаточно. Вместе с тем это дает возможность выявить и понять логику внутреннего развития искусства-фотографии и его связь с внешним культурным контекстом. Культурно-эстетическая динамика искусства-фотографии сопряжена с тремя историческими этапами: ранним, зрелым и поздним постмодернизмом (метамодернизмом) и соответствующими формами современного искусства. На первом этапе (1960–1970-е гг.) происходило осознание современными художниками концептуальных возможностей фотографии. В основном это было фотографическое документирование процессуально-акционных форм современного искусства. В этот же период происходило зарождение и становление главных художественных стратегий и творческих методологий искусства-фотографии: приверженность документализму, использование постановки (режиссуры), внедрение серийности (типологии), соединение слова и изображения. Для второго этапа (1980–1990-е гг.) функционирования искусства-фотографии характерно дальнейшее развитие и обогащение укоренившихся художественных тенденций и появление новых практик, в которых фотографический материал расширяет свои предметные рамки и претендует на

роль текста, проблематизирующего (тематизирующего) представленную реальность. Развитие искусства-фотографии на третьем этапе (2000-е гг. — настоящее время) детерминируется двумя основными факторами: процессами цифровизации и осцилляции современной культуры и искусства, что приводит к трансформации «режима истины» фотографического изображения и усилению значимости эстетики отдельного фотографического кадра. На уровне практической деятельности это выражается в создании фотокартин, где реальность и фантазийные образы сливаются в единое целое и становятся неразличимы. Данный эффект усиливался за счет печати фотографий огромного размера и их экспонирования в музейных пространствах и галереях. В настоящее время искусство-фотография, оставаясь формой современного искусства, стремится выйти за его рамки и обрести признаки эстетической самодостаточности.

**Ключевые слова:** искусство-фотография, современное искусство, исторические периоды, динамика, художественные стратегии, парадигмы, постмодернизм, метамодернизм.

**Для цитирования:** Гук А.А. Культурно-эстетическая динамика фотографии как формы современного искусства // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 149–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-149-157.

Современное искусство представляет собой чрезвычайно многообразное явление. В это понятие можно включить, с одной стороны, фотографические практики, связанные с традиционной эстетикой, в которой фотограф выражает себя как автор, интерпретируя предкамерную реальность (искусство фотографии-выра-

жения). С другой стороны, понятие «современное искусство» не может не включать актуальные фотографические опыты, развивающиеся в общем контексте пост- и метамодернистского дискурса. Это так называемое искусство-фотография [1].

## ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

**И**менно искусство-фотография в данной статье является объектом нашего исследовательского внимания. На наш взгляд, более точно эту фотографию можно было бы определить как актуальную. Однако мы не можем игнорировать традицию словоупотребления, которая сложилась в среде специалистов этого направления. Тем более что современное искусство в широком смысле является мультимодальным явлением, в котором концептуальный художник ищет возможности для реализации своих идей нередко с помощью не только одного медиума. Поэтому в пространстве современного искусства не культивируются одножанровость, моновидовое разделение и, соответственно, понятие «современное фотоискусство», «современное видео» и т. п. Теоретики современного искусства предпочитают говорить о том или ином медиуме как форме или творческом материале художника, принадлежащего новой нетрадиционной культуре.

Примеры отечественной рефлексии искусства-фотографии как формы современного искусства весьма немногочисленны. В них рассматриваются вопросы эволюции фотографии как самостоятельной художественной формы на примере модернистских практик, которые предшествовали возникновению собственно искусства-фотографии [2]. Речь идет также об универсальном языке фотографии, в котором решающее значение имеет целевая установка зрителя, сам контент (содержание) и внешний контекст (условия восприятия) [3]. Постулируется преобладающее стремление фотографии к документализму, на основе которого в современном искусстве формируется художественный образ [4]. Анализируется роль подписи к любительским фотографиям как важнейшего элемента актуального фотографического текста [5].

В одном из параграфов диссертации Е.Б. Карбасовой обозначается концептуализация фотографического дискурса, принятая в практиках современного искусства [6]. Трансформация документальной фотографии в конце 1950-х — начале 1960-х гг. рассмотрена в последней части книги В. Левашова «Лекции по истории фотографии» [7]. Однако наиболее основательно искусство-фотография как одна из форм современного искусства представлена в работах таких авторов, как Шарлотта Коттон [8] и Андре Руйе [1].

Ш. Коттон обозначает семь основных стратегий искусства-фотографии, основываясь на различных критериях: использование постановки, максимальная беспристрастность, особая вещественность и др. Причем данные стратегии рассмотрены ей главным образом на материале фотографических практик 1980—1990-х годов. А. Руйе теоретически обосновывает разделение между *искусством фотографов* и *фотографией художников*, давая новую оценку понятию материала в рамках современного искусства. Отдельно он размышляет об эстетическом смысле фотографии-материала, т. е. искусства-фотографии.

Принимая концепцию А. Руйе, акцентируем отличительные признаки и основополагающие принципы искусства-фотографии. Следует заметить, что мы разграничиваем *традиционное фотографическое искусство* («искусство фотографов», по выражению А. Руйе), которое имеет гораздо большую историческую перспективу, и *искусство-фотографию*, возникшее во второй половине XX в. как одно из медиальных форм современного искусства.

В традиционном фотографическом искусстве, принадлежащем фотографическому полю, фотограф осуществляет эстетическую интерпретацию действительности в соответствии со своими культурными кодами и продуцирует фотографические произведения, предназначенные для эстетического созерцания и переживания. В этот традиционной парадигме фотографическое искусство сохраняет и продолжает утверждать особую роль автора, уникальность его взгляда на действительность, сакральность творческих поисков, художественно-эстетическую ценность фотографического произведения как самодостаточного артефакта. Традиционное фотографическое искусство — это прежде всего искусство самовыражения фотографа, представляющее собой автономную систему, все элементы которой функциональны и значимы.

В искусстве-фотографии собственно фотографическое обретает прикладное значение, превращаясь в миметический материал для концептуального художественного высказывания. Здесь уже не столь важно именно фотографическое авторство: оно десубъективизируется и демифологизируется. Субъективная репрезентация действительности уступает место объективной и беспристрастной фотографической презентации. Сами фотографические произведения задумываются не как эстетические объекты, а как повод для создания события, призванного отныне выражать связи и отношения «между ситуацией и тем, что она может произвести» [1, с. 444]. Сущность искусства-фотографии заключается в ее способности передавать «запредельное», которое характеризуется отношением между видимым и невидимым в художественном фотопроекте.

Таким образом, ни в одном из перечисленных выше исследований не ставится задача проследить

культурно-эстетическую динамику искусства-фотографии как формы современного искусства в полном объеме. Между тем эта задача является весьма актуальной. Дело в том, что на каждом историческом этапе искусство-фотография трансформируется, меняет свои стратегии, как культурные, так и эстетические. Их осмысление позволяет обозначить доминирующие тенденции в развитии искусства-фотографии, уловить взаимосвязь многих факторов. Таким образом, цель настоящего исследования заключается в том, чтобы проследить в исторической ретроспективе культурно-эстетические изменения в пространстве искусства-фотографии как формы современного искусства. При этом нами использовался историко-генетический метод и метод анализа фотографического контента.

Размышляя об эволюции искусства-фотографии, мы выделили три исторических этапа его функционирования:

- ◆ первый этап — 1960–1970-е гг. (период становления и самоопределения);
- ◆ второй этап — 1980–1990-е гг. (период бурного развития и самообогащения);
- ◆ третий этап — 2000-е гг. — настоящее время (период осцилляции и эстетизации).

Все эти этапы хронологически совпадают с теми изменениями, которые происходили в сфере современного искусства и культуры, погрузившейся в постмодернистский и позднее метамодернистский контекст. Известно, что постмодернистский дискурс стал развиваться в 1970-е гг., существенно укрепился к началу 1980-х гг. и начал трансформироваться в 2000-е годы. Все это говорит о синхронизации общекультурных и художественных процессов.

## СТАНОВЛЕНИЕ И САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Говоря о первом этапе (1960–1970-е гг.), следует отметить, что фотожурнализм (пресс-фотография) к этому времени начал постепенно сдавать свои позиции как средство массовой информации, уступая место таким медиа, как радио и телевидение. В искусстве и культуре в целом в этот период наблюдается усиление значимости документализма как феномена всех творческих процессов. Особенно ярко это проявилось в литературе, театре, изобразительном искусстве. Фотография в этой ситуации не могла оставаться на прежних художественно-эстетических позициях. Ее формотворческие возможности в определенной мере достигли своих пределов. Можно сказать, что фотография как искусство-выражение в поисках художественных форм во многом исчерпала себя.

Интерес к документализму вообще в данный период, помноженный на абсолютный реализм фотографической технологии, задал новый вектор в художественно-творческом эволюционировании фотографического искусства, который основывался, прежде всего, на собственных природных качествах фотообраза: зеркальной иконичности и его знаковой индексальности.

Именно опора на данные особенности фотообраза позволила фотографии вписаться в пространство современного искусства, главным образом концептуального. Для него ценностью являлся не конечный продукт (произведение), а процесс воплощения определенной идеи. При этом мастерство художника и его авторство уходило на второй план, т. е. практически нивелировались.

Возможность продуцировать в фотографии максимально объективные и бесстрастные изображения, представляя тем самым некие «слепки» живой реальности, сделала основным ее методом творческое документирование, поставляющее актуальному художнику *материал* для воплощения его идеи. Соответственно этой стратегии фотограф должен был использовать преимущественно широкоугольную оптику, которая давала общие планы, «нормальные» точки съемки, рассеянное освещение и т. д. Фотографическое изображение не должно было включать никаких внешних эффектов, отвлекающих внимание зрителя от главного — объекта съемки. Авторская интерпретация в этом случае должна быть исключена.

Однако утверждение фотографии в поле современного искусства в 1960–1970-е гг. произошло не сразу. Вначале стали востребованы только репродукционные свойства фотографии, в которых она выступала как средство (инструмент) фиксации других форм современного искусства: перформансов, хэппенингов, инсталляций и т. д. С помощью фотографической технологии происходило документирование этих «актов» для грядущих поколений. Тем самым с помощью фотографии реализовывалась их мемориальная функция. Причем постепенно некоторые «акты» современного искусства стали задумываться не для «живой» публики, а именно для того, чтобы быть сфотографированными и тем самым проявить смысл самого художественного действия.

Как самостоятельная форма художественных проектов фотография смогла проявить себя в данный период главным образом в рамках концептуального искусства. Одной из стратегий, которая помогала раскрыть художественный потенциал фотографии, стало использование кураторами фотопроектов *словесного текста*. Чаще всего он выступал контрапунктом фотографическому изображению, в результате чего образовывался некий «третий смысл». Собственно, фотография в та-

ких проектах выглядела как «неэстетичный» документ.

Еще одной модальностью, позволяющей вскрывать смыслы фотографических проектов, стал принцип *серийности*, который впоследствии получил обозначение «типология». Суть этого подхода заключалась в том, что с помощью серии фотографий обыденных объектов повседневной жизни, однотипных по своему происхождению, осуществлялось накопление информации о них как о явлении, связанном с социальным контекстом, образовывался сгусток образности, воздействующий на эмоциональную сферу воспринимающего человека.

Следующим достижением периода 1960–1970-х гг. можно считать возникновение тренда на использование *постановочного метода* в фотографии. Постановка как таковая и раньше применялась в фотографической практике, в частности в таких жанрах, как портрет, натюрморт, реклама, но ее использование в пространстве современного искусства имело весьма существенные особенности. Если раньше авторская организация предкамерной реальности не скрывалась, обозначалась открыто, то в концептуальных проектах она стала маскироваться под «чистую» документальность. Это означало, что реальные герои и конкретные жизненные ситуации представляли в данных проектах не как результат репортажного фотонаблюдения, а как модель режиссуры их авторов, как преднамеренная организация задуманных паттернов. Достаточно вспомнить в этом плане проекты А. Секулы «Народные космические сказки» (1973) и «Это не Китай: фотороман» (1974) [9].

## РАЗВИТИЕ И САМООБОГАЩЕНИЕ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

**Н**а втором этапе (1980–1990-е гг.) эволюционирования фотографии как формы современного искусства обозначенные выше художественно-эстетические стратегии обрели вариативность, укрепили свою позицию и значимость. Вместе с тем в этот период стали возникать и новые тренды, обогатившие современное искусство проектами, использующими фотографический медиум.

Говоря о динамике культурных и художественно-эстетических процессов, происходящих в области фотографической фиксации всевозможных «актов» (перформансов, хэппенингов, инсталляций и т. д.), следует обратить внимание на изменение роли фотографа. Если в предыдущий период эти «акты» придумывались другими художниками, а фотографы лишь фиксировали их, то в 1980–

1990-е гг. авторами подобных «актов» становились уже сами фотографы-художники, например китайцы Чжан Хуань [10] и Ронг-Ронг [11].

Сама режиссура постановочного метода, используемого в искусстве-фотографии рассматриваемого периода, обретает многослойность, конструктивную изощренность, которая проявляется, например, в организации композиции кадра, состоящего из привычных, обыденных объектов с предметами, не имеющими с ними никакой функциональной связи. Эти «абсурдные» визуальные сочетания должны были возбуждать у зрителя определенное ассоциативное мышление («Булочный человек» Т. Оримото) [12], «Пузырь» Ж. Даннинг [13], («Уличная скульптура» Э. Вурм) [14].

Другим аспектом, характеризующим эволюцию постановочного метода в искусстве-фотографии, является имитация репортажности фотографического кадра. Это значит, что ситуация, происходящая перед кадром, вымышлена, срежиссирована, но подается зрителю как «документальный» репортаж с места события. Так работали знаменитые Д. Уолл [15], С. Тейлор-Вуд [16], Й. Шонибаре [17] и др. В их «живых картинах» отображались не только современные бытовые ситуации, но и сюжеты, представленные в картинах прошлых эпох. Для их реконструкции использовался многочисленный реквизит, актеры, специально поставленный свет, репетиции и т. п. Все это было необходимо для того, чтобы синтезировать в единое целое мифическое и реальное, т. е. создать визуальную аллегорию. По своей методологии данное творческое направление чаще всего называют «кинематографической» фотографией.

В 1980–1990-е гг. остается актуальной стратегия, опирающаяся на принцип серийности (типологии) в искусстве-фотографии. Наиболее ярко в своем творчестве ее воплощали такие художники-фотографы, как Б. Смит [18], Э. Буртински [19], Т. Хомма [20] и др. Как представители так называемой бесстрастной фотографии, они помещали в центр своих концептуальных представлений объекты (архитектурные, природные, промышленные), олицетворяющие как большие, так и малые пространства. Новым для данного периода стало отображение пространств, связанных с историческим прошлым, а точнее следов, оставленных былыми событиями. При этом подписи к фотографиям, их текстовое комментирование стали необходимыми компонентами художественного проекта. Также следует отметить, что с учетом данного подхода в это время начинает формироваться тенденция, направленная на утверждение эстетической и смысловой значимости не серии фотографий, а *отдельной* (единичной) фотографии большого размера (фотополотно!), такое, например, можно наблюдать в творчестве А. Гурски [21].

В данный период в искусстве-фотографии возникает новая стратегия, в рамках которой объективная реальность, представленная на фотографическом изображении, должна рассматриваться как текстовое образование, элементы которого связаны между собой культурными кодами (знаками). Причем эта связь проявляется не только внутри структуры фотографического текста, но распространяется и за его пределы (интертекст). Суть этой творческой методологии выражена в следующем высказывании: «...Фотография — есть образ уже существующего образа, а не объективное изображение определенного предмета» [8, с. 229].

Рассматриваемый исторический этап характеризуется также расширением предметного поля искусства-фотографии за счет включения в него такого материала, как личная, интимная жизнь людей, которая раньше составляла табуированную зону общественной демонстрации (секс, наркотики и т. д.). Подавался данный фотографический материал чаще всего в любительской манере. Кроме этого, концептуальные художники стали практиковать в своих фотографических проектах обращение непосредственно к человеческому телу, вкладывая в его отображение культурные и политические смыслы. Ближе к концу 1990-х гг., как реакция на распространение процессов цифровизации, стали возникать первые опыты, направленные на утверждение значимости физических (материальных) характеристик фотографии как отпечатка. Как материальная форма фотография начала активно использоваться в различных инсталляциях, скульптурных композициях, превращаясь в одну из фраз цельного художественного высказывания.

## ЭСТЕТИЗАЦИЯ И ОСЦИЛЛЯЦИЯ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Третий этап в развитии искусства-фотографии (2000-е гг. — настоящее время) связан, с одной стороны, с процессом массового распространения цифровых технологий во всех сферах культурной жизни человека, в том числе фотографии. Цифровизация превратила фотографическое изображение в симулякр, т. е. в визуальное образование, не имеющее объективной основы. Иначе говоря, это может быть изображение того, чего на самом деле не существует. Происходит данная метаморфоза в результате разрыва вещественно-материальной связи фотографического изображения и снимаемого объекта (реальности). Этот разрыв возникает в момент дискретного кодирования оптического изображения в цифровой файл с помощью преобразования световой энергии в элект-

рическую. Если раньше это был прямой отпечаток света на пленке, то теперь это компьютерный фрейм, нуждающийся в цифровой дешифровке, в процессе которой возможны любые деформации. В социально-психологическом и культурном отношении это означает подрыв доверия зрителей к фотографической коммуникации. Фотография как таковая на данном этапе перестает отчасти выполнять функцию документа, режим истины существенно трансформируется.

С другой стороны, фактором, влияющим на развитие искусства-фотографии в 2000-е гг. по настоящее время, является процесс *осцилляции* современной культуры и искусства в целом. Эта тенденция стала общей для наступившей эпохи постпостмодерна или метамодерна. Под осцилляцией понимается постоянное колебание между ценностями модерна и постмодерна. А если возврат к ценностям модерна происходил и происходит в художественных практиках, то, следовательно, в них наблюдается реабилитация «эстетического», утраченного во многом в период постмодерна. «Мировоззрение и мировосприятие метамодернизма предлагает новую чувствительность, чувственность, новое мировоззрение, где утилитарно-прагматический феномен компенсируется утверждением виртуального мира мечты, внутренней свободы и полноты жизни личности. Рассудок и воображение постоянно оказываются в состоянии игры, порождая эстетико-чувственную реальность» [22].

Что касается состояния конкретных стратегий и направлений искусства-фотографии в данный период, то следует констатировать, что многие из них, которые были обозначены выше, сохранили свои позиции. Вместе с тем в этом пространстве обозначились и новые тенденции. Одна из них состоит в том, что в настоящее время приобрела особый вес эстетика одного фотографического кадра. При внешней авторской отстраненности и бесстрастности он выглядит сам по себе достаточно зрелищно. Сохраняя эффект документальности, в таких фотоработах художники нередко используют монтаж, тщательную «чистку» и коррекцию изображения. Бесспорным лидером этого направления, несомненно, является известный фотограф Андреас Гурски. Вот как описывается его современный подход к творчеству: «Фотограф увлекся цифровой ретушью, с помощью которой он стал устранять лишние детали, изменять цвет и добавлять элементы для лучшей передачи своей идеи в кадре. Это также помогло ему совмещать несколько фотографий...» [23].

Тенденцию эстетичности дополняет и такой современный тренд, как использование художниками фотографий большого размера. Это не просто большая, а огромный по традиционным меркам выставочный размер фотографий. Как современ-

ная кинотеатральная продукция сегодня не может существовать без огромного экранного изображения, так и современное искусство-фотография не может не тяготеть к зрелищной фундаментальности. Дело в том, что размер изображения здесь не столько физическая величина, сколько эстетическая и концептуальная. Восприятие огромного фотополотна в этом случае меньше всего напоминает встречу с арт-объектом. Чаще всего это взаимодействие производит впечатление контакта с иной реальностью или сверхреальностью (сюрреализмом). Именно таким оказывается творчество американского фотографа Грегори Крюдсона [24]. Естественно, что фотографическое изображение столь большого размера предполагает применение в процессе фотосъемки дорогой профессиональной техники высочайшего качества. С одной стороны, это значительно сужает круг людей, вовлеченных в профессиональное фотографическое творчество, с другой стороны, полученное с помощью такой техники эстетизированное изображение обладает большой силой эмоционального воздействия на воспринимающую аудиторию.

Еще одной стратегией, реализуемой с 2000-х гг. по настоящее время, является стремление современных фотохудожников организовывать экспозиции своих произведений в залах музеев и картинных галерей. В предыдущий период основной формой коммуникации искусства-фотографии со своей аудиторией было издание фотокниг и альбомов. Попытки размещать фотовыставки в музеях и галереях предпринимались и в прошлом, но лишь эпизодически. В настоящее время данная форма художественной коммуникации стала приобретать характер массовой тенденции. Этот факт свидетельствует о том, что «фотография поддерживает постоянство присутствия картины и ее ценностей (предмета, дела, визуальности, монументальности)... большой размер большинства фотографических картин вовсе не вторичен: он обуславливает возможность их функционирования в качестве картин» [1, с. 443].

## ВЫВОДЫ

**П**одводя итог исследованию, можно констатировать, что каждому этапу развития искусства-фотографии характерна специфическая совокупность художественных стратегий и концептуальных направлений. Все они теснейшим образом связаны с социально-культурным контекстом, в частности с пост- и метамоде́рнизмом.

На первом этапе развития (1960–1970-е гг.), который пришелся на время становления постмодернистского мировоззрения и его проявления в современном искусстве, искусство-фотография

только нащупывала свои художественно-концептуальные возможности. Так как главными модусами того времени были процессуальные формы современного искусства (перформансы, хэппенинг и др.), то вхождение фотографии в его пространство начиналось с их мумификации, т. е. с фотографического репродуцирования. В этом качестве фотография скорее выполняла роль «служанки», нежели была самостоятельной формой современного искусства. Тем не менее уже в этот период обозначились и стали развиваться основные стратегии искусства-фотографии: приверженность документализму, использование постановки (режиссуры), внедрение серийности (типологии), соединение слова и изображения.

На втором этапе (1980–1990-е гг.) вместе с утверждением современного искусства в постмодернистском пространстве происходит и расцвет искусства-фотографии. Обогащаются уже укоренившиеся художественные стратегии, например, в режиссуре фотографического кадра появляются «абсурдные» визуальные сочетания, или практикуется имитация документальной репортажности. Фотографическая типология объектов увязывается не только с предметами, существующими в реальности, но и с историческими событиями. Вместе с тем появляются новые стратегии, в частности, серии и отдельные фотографии начинают рассматриваться как текстовые образования, элементы которых связаны между собой культурными кодами как внутри этих образований, так и вне их. В предметное поле искусства-фотографии включается новый материал, отражающий ранее табуированные зоны жизни людей, в том числе само человеческое тело. Все это свидетельствует о том, что искусство-фотография стало в данный период полноправной формой современного искусства, в рамках которого произошел отход от эстетического отображения реальности и сдвиг художественной цели в область концептов (идей, понятий).

На третьем этапе (2000-е гг. — настоящее время) развитие искусства-фотографии обуславливается двумя основными факторами: процессами цифровизации и осцилляции современной культуры и искусства, порожденными метамоде́рнизмом. В результате «брожения» этих процессов трансформировался режим истины фотографического изображения и наметилась тенденция к его эстетизации, которая во многом была утрачена в предыдущий период. На уровне фотографических практик стало наблюдаться усиление значимости эстетики отдельного фотокадра, в котором при внешней правдоподобности превалировали фантазийные образы, апеллирующие не только к рациональной, но и чувственной сфере человека. Этот эффект усиливался за счет изготовления фотографических отпечатков огромного размера, экспонируемых в музейных пространствах и галереях. Можно

утверждать, что искусство-фотография на данном этапе, оставаясь в пространстве современного искусства, где она выступала в качестве его материала, начала обретать признаки эстетической самодостаточности.

Сегодня проблема эстетической самодостаточности искусства-фотографии, на наш взгляд, выглядит не столь однозначной. Если раньше функционирование фотографии в поле современного искусства было возможно лишь в качестве его материала, то в настоящее время использование фотографии стремится выйти за рамки этого поля. Если в прошлом фотография в основном предоставляла художнику материал для проблематизации реальности, из которого он формировал свой концепт, то теперь в ней просматриваются качества самости — актуализируются не только технологические компетенции фотографа, но и художественно-эстетические.

### Список источников

1. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2014. 712 с.
2. Аверьянова О.Н. Фотография как материал искусства. Опыты авангарда // Искусствознание. 2019. № 3. С. 272–293.
3. Богданова Н.М. Фотография как язык: к вопросу о специфике прочтения // Вестник Самарской государственной академии. Серия: Философия. Филология. 2016. № 1 (19). С. 63–72.
4. Малинина Н.Л. Культурные смыслы бытия художественного образа в фотографии // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 1. С. 189–192.
5. Евсеева И.В., Кулакова С.В. Фотография как особый вид текста // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2 (ч. 1). С. 145–149.
6. Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 26 с.
7. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва : Тримедиа, 2012. 481 с.
8. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. 287 с.
9. Лазарева Е. Алан Секула и его сопротивление финансовой хватке // OpenSpace-ru. URL: <https://os.colta.ru/art/projects/8136/details/36526/page2/> (дата обращения: 14.02.2024).
10. Чжан Хуань: концептуальное искусство в Китае // Livejournal.com. URL: <https://ngasanova.livejournal.com/69294.html> (дата обращения: 14.02.2024).
11. Таниурин Е. Жизнь в другом Китае // Peoples.ru. URL: [https://www.peoples.ru/art/photo/rong\\_rong/](https://www.peoples.ru/art/photo/rong_rong/) (дата обращения: 14.02.2024).
12. Тацуми Оримото. «Булочный человек» : фото // V : страница ВКонтакте. 9 января 2016. URL: [https://vk.com/wall-100889\\_30441](https://vk.com/wall-100889_30441) (дата обращения: 14.02.2024).
13. Contemporary Art. URL: [http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/) (дата обращения: 14.02.2024).
14. Erwin Wurm. Художественная фотография. URL: <https://br.pinterest.com/pin/559924166144565723/> (дата обращения: 14.02.2024).
15. Выбор критиков. Владимир Левашов: Джефф Уолл. URL: <https://iskusstvo-info.ru/vybor-kritikov-vladimir-levashov-dzheff-uoll/> (дата обращения: 14.02.2024).
16. Сэм Тейлор-Вуд // Reflexia.ru. URL: <https://reflexia.ru.wordpress.com/2005/08/17/Сэм-Тейлор-Вуд-sam-taylor-wood/> (дата обращения: 14.02.2024).
17. Yinka Shonibare CBE RA. URL: <https://yinkashonibare.com/> (дата обращения: 14.02.2024).
18. Bridget Smith // Contemporary art society. URL: <https://contemporaryartsociety.org/artists/bridget-smith> (дата обращения: 14.02.2024).
19. Edward Burtynsky // Flowers. URL: <https://www.flowersgallery.com/artists/145-edward-burtynsky/> (дата обращения: 14.02.2024).
20. Artist Takashi Homma // Art Basel. URL: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/25123/Takashi-Homma> (дата обращения: 14.02.2024).
21. Андреас Гурски // Assosiation of photographers Eurasia. URL: <https://eurasia-photo.com/14455-andreas-gurski> (дата обращения: 14.02.2024).
22. Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму. URL: <https://emolodtsov.com/metamodern> (дата обращения: 14.02.2024).
23. Андреас Гурски: один из самых высокооплачиваемых фотохудожников в современном мире // Школа академической фотографии. URL: <https://spb.artphotoschool.ru/andreas-gursky> (дата обращения: 14.02.2024).
24. Грегори Крюдсон — фотограф, побывавший в вашем подсознании // Disgusting men. URL: <https://disgustingmen.com/art/crewdsen-surreal-photos> (дата обращения: 14.02.2024).

## Cultural and Aesthetic Dynamics of Photography as a Form of Contemporary Art

**Alexey A. Guk**

Kemerovo State Institute of Culture,  
17 Voroshilova Str., Kemerovo, 650056, Russia  
ORCID 0000-0003-1003-5787;  
SPIN 8088-7588;  
guk56mai@mail.ru

**Abstract.** *Art-photography is a form of contemporary art that marked itself in the early 1960s. Its historical evolution has not been sufficiently studied. At the same time, it provides an opportunity to identify and understand the logic of the internal development of art-photography and its relationship with the external cultural context. The cultural and aesthetic dynamics of art-photography is associated with three historical stages: early, mature and late postmodernism (meta modernism) and the corresponding forms of contemporary art. The first stage (1960–1970) saw the realization by contemporary artists of the conceptual possibilities of photography. It was mainly the photographic documentation of process-action forms of contemporary art. The same period saw the birth and formation of the main artistic strategies and creative methodologies of art-photography: adherence to documentaries, the use of staging (directing), the introduction of seriality (typology), the combination of word and image. The second stage (1980s – 1990s) of art-photography functioning is characterized by further development and enrichment of established artistic tendencies and the emergence of new practices in which photographic material expands its subject matter and claims the role of a text that problematizes (thematizes) the represented reality. The development of art-photography at the third stage (2000s to the present) is determined by two main factors: the processes of digitalization and oscillation of contemporary culture and art, which leads to the transformation of the “mode of truth” of the photographic image and the strengthening of the importance of the aesthetics of the individual photographic frame. At the level of practice, this is expressed in the creation of photographic pictures where reality and fantasy images merge into a single whole and become indistinguishable. This effect was reinforced by printing photographs of enormous size and exhibiting them in museum spaces and galleries. Nowadays, art-photography, while remaining a form of contemporary art, seeks to go beyond it and acquire signs of aesthetic self-sufficiency.*

**Key words:** art-photography, contemporary art, historical periods, dynamics, artistic strategies, paradigms, postmodernism, metamodernism.

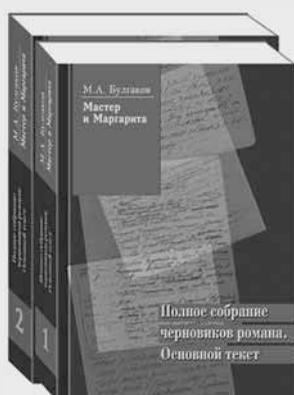
**Citation:** Guk A.A. Cultural and Aesthetic Dynamics of Photography as a Form of Contemporary Art, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 149–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-149-157.

### References

1. Rouillé A. *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [The Photograph. Between Document and Contemporary Art]. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2014, 712 p.
2. Averyanova O.N. The Photograph as a Material of Art. Experiments of the Avant-Garde, *Iskusstvoznanie* [Art Studies] 2019, no. 3, pp. 272–293 (in Russ.).
3. Bogdanova N.M. Photography as a Language: To the Question of the Specifics of Reading, *Vestnik Samarskoi gosudarstvennoi akademii. Seriya “Filosofiya. Filologiya”* [Vestnik of Samara State Academy. Series “Philosophy. Philology”], 2016, no. 1 (19), pp. 63–72 (in Russ.).
4. Malinina N.L. Cultural Sense of Being Artistic Images in Photos, *Mezhdunarodnyi zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [International Journal of Experimental Education], 2016, no. 1, pp. 189–192 (in Russ.).
5. Evseeva I.V., Kulakova S.V. Photography as a Special Kind of Text, *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2015, no. 2 (part 1), pp. 145–149 (in Russ.).
6. Karbasova E.B. *Fotografiya: kontseptualizatsiya real'nosti* [The Photograph: Conceptualization of Reality], Cand. philos. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2013, 26 p.
7. Levashov V. *Lektsii po istorii fotografii* [Lectures on the History of Photography]. Moscow, Trimedia Publ., 2012, 481 p.
8. Cotton Ch. *The Photograph as Contemporary Art*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2020, 287 p. (in Russ.).
9. Lazareva E. Allan Sekula and His Resistance to the Financial Grip, *OpenSpace-ru*. Available at: <https://os.colta.ru/art/projects/8136/details/36526/page2/> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
10. Zhang Huan: Conceptual Art in China, *Livejournal.com*. Available at: <https://ngasanova.livejournal.com/69294.html> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
11. Tantsurin E. Life in Another China, *Peoples.ru*. Available at: [https://www.peoples.ru/art/photo/rong\\_rong/](https://www.peoples.ru/art/photo/rong_rong/) (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
12. Tatsumi Orimoto. Breadman : photo. *Vkontakte*, 2016, 9 Jan. Available at: [https://vk.com/wall-100889\\_30441](https://vk.com/wall-100889_30441) (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
13. *Contemporary Art*. Available at: [http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/) (accessed 14.02.2024).
14. Erwin Wurm. *Khudozhestvennaya fotografiya* [Art Photography]. Available at: <https://br.pinterest.com/pin/559924166144565723/> (accessed 14.02.2024).

15. *Vybor kritikov. Vladimir Levashov: Dzheff Uoll* [Critics' Choice. Vladimir Levashov: Jeff Wall]. Available at: <https://iskusstvo-info.ru/vybor-kritikov-vladimir-levashov-dzheff-uoll/> (accessed 14.02.2024).
16. Sam Taylor-Wood, *Reflexia.ru*. Available at: <https://reflexiaru.wordpress.com/2005/08/17/%D0%A1%D1%8D%D0%BC%D0%A2%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D1%80-%D0%92%D1%83%D0%B4-sam-taylor-wood/> (accessed 14.02.2024).
17. *Yinka Shonibare CBE RA*. Available at: <https://yinkashonibare.com/> (accessed 14.02.2024).
18. Bridget Smith, *Contemporary Art Society*. Available at: <https://contemporaryartsociety.org/artists/bridget-smith> (accessed 14.02.2024).
19. Edward Burtynsky, *Flowers*. Available at: <https://www.flowersgallery.com/artists/145-edward-burtynsky/> (accessed 14.02.2024).
20. Artist Takashi Homma, *Art Basel*. Available at: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/25123/Takashi-Homma> (accessed 14.02.2024).
21. Andreas Gursky, *Assosiation of Photographers Eurasia*. Available at: <https://eurasia-photo.com/14455-andreas-gurski> (accessed 14.02.2024).
22. Molodtsov E. *Ot ironii k iskrennosti ili ot postmodernizma k metamodernizmu* [From Irony to Sincerity or from Postmodernism to Metamodernism]. Available at: <https://emolodtsov.com/metamodern> (accessed 14.02.2024).
23. Andreas Gursky: One of the Highest-Paid Photographers in the Modern World, *Shkola akademicheskoi fotografii* [Art Photo School]. Available at: <https://spb.artphotoschool.ru/andreas-gursky> (accessed 14.02.2023) (in Russ.).
24. Gregory Crewdson – the Photographer Who Visited Your Subconscious, *Disgusting Men*. Available at: <https://disgustingmen.com/art/crewdson-surreal-photos> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).

## НОВИНКА



**Булгаков М.А.** Мастер и Маргарита : полное собрание черновигов романа. Основной текст : в 2 т. / М.А. Булгаков ; [сост., текстол. подгот., публика-тор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева]. 5-е изд. Москва : Пашков дом, 2024.

Т. 1. 840 с. : ил.

Т. 2. 816 с. : ил.

Издание включает в себя весь комплекс черновигов романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», хранящихся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Текст черновигов передается методом динамической транскрипции и сопровождается подробным текстологическим комментарием.

Первый том содержит рукописные редакции романа (1928–1938). Второй том включает шестую редакцию романа (1938–1940) и основной текст. Публикуется окончательный, максимально отражающий волю автора текст романа, установленный кандидатом филологических наук исследователем творчества М.А. Булгакова Е.Ю. Колышевой на основе сравнения черновигов и проведенных текстологического и историко-биографического исследований. Для оформления книги использованы автографы писателя.

### Подробная информация:

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](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)

Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)

УДК 069-027.541-52  
ББК 79.18  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-158-169

Т.А. ВЛАСОВА, К.Н. ОБУХОВ

## СТРУКТУРИРОВАНИЕ МУЗЕЙНОЙ АУДИТОРИИ НА ПРИМЕРЕ ИЖЕВСКА И ВОТКИНСКА

---

---

**Татьяна Анатольевна Власова,**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
международная лаборатория исследований  
социальной интеграции,  
старший научный сотрудник  
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия

кандидат философских наук, доцент  
ORCID 0000-0003-3600-3214, SPIN 3534-0661  
tavlasova@hse.ru

**Константин Николаевич Обухов,**

Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
международная лаборатория исследований  
социальной интеграции,  
научный сотрудник  
Мясницкая ул., д. 20, Москва, 101000, Россия

кандидат философских наук  
ORCID 0000-0003-0336-0653, SPIN 7374-1761  
knobukhov@hse.ru

---

---

**Реферат.** Современные социологические исследования демонстрируют необходимость осмысления трансформаций организационных принципов музейной работы, предполагающих интенсификацию ин-

терактивности в разных формах, предоставление возможностей для индивидуальной вовлеченности и для деятельности общественных объединений. Развитие музеев предполагает сочетание двух факторов: во-первых, артикулированную символическую ценность объектов, во-вторых, различные виды капитала акторов, составляющих разовую или постоянную аудиторию. Музеи в провинциальных городах испытывают сложности с этими факторами, так как их жители, в силу присущего им габитуса, ограничены в ресурсах и для них неочевидна культурная ценность практики посещения музеев. Кроме того, провинциальные музеи, как правило, не имеют информации о составе своих посетителей и их культурных запросах. Цель статьи состоит в определении структуры музейной аудитории на примере двух городов Удмуртской Республики – Ижевска и Воткинска. Эмпирическая база исследования опирается на данные качественного исследования с сотрудниками музеев Ижевска и Воткинска ( $n = 25$ ), дополненного опросами в Ижевске ( $n = 600$ ) и Воткинске ( $n = 330$ ). В соответствии с типологией Л. Лотиной выявлены пять форм культурной вовлеченности: публика, аудитория, посетители, пользователи (постоянные посетители), участники. Анализ таких категорий, как публика и аудитория, позволяет определить место похода в музеи как форму досуга. Различия в досуговых предпочтениях жителей Ижевска и Воткинска

связаны с коммерческими формами досуга. Постоянные посетители музеев и других учреждений культуры, среди которых преобладают женщины среднего возраста, пенсионеры и семьи с детьми, демонстрируют высокую степень удовлетворенности содержанием и уровнем работы этих институций. В то же время имеют место сложности, связанные с переходом постоянных посетителей в категорию активных участников, которые обусловлены кадровыми, ресурсными и организационными ограничениями музеев, а также существующим уровнем дифференциации музейной аудитории.

**Ключевые слова:** музей, аудитория музея, публика, посетители, провинциальный город, Ижевск, Воткинск, теория и история культуры, музееведение, культура повседневности.

**Для цитирования:** Власова Т.А., Обухов К.Н. Структурирование музейной аудитории на примере Ижевска и Воткинска // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-158-169.

**При поддержке:** при написании статьи использованы результаты исследований, выполненных при поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22-78-10098 «Культурное гражданство и локальная солидарность: опыт социальной инклюзии аудитории музеев России».

**П**роvincиальные города России, средние по численности населения, в современных социально-экономических условиях находятся в сложном положении: общий отток жителей и зависимость от крупных (зачастую единственных) производств накладывают ограничения на формирование программ развития города. Одним из способов удержания горожан от миграции становится развитие городской территории через формирование комфортной и событийно насыщенной городской среды. В этой ситуации определенные преимущества получают города, на территории которых сохранились объекты с дополнительной исторической или символической нагрузкой (места жизни знаменитых деятелей настоящего и прошлого, знаковые сооружения и постройки, памятники истории).

Музеи и выставочные институции могут выступать учреждениями с дополнительным символическим и социокультурным потенциалом. При этом социологические исследования фиксируют проблему низкого уровня посещаемости классических краеведческих и мемориальных музеев [1, с. 202]. Дискуссии о противоречивом отношении жителей небольших моногородов к практике посещения музеев строятся на тезисе о несоответствии содержа-

ния экспозиций и выставок досуговым ожиданиям горожан.

В рамках настоящей статьи музеи рассматриваются в двух аспектах. С одной стороны, культурные учреждения вне крупных городов представляют собой институции, предоставляющие возможности досуга, организуя востребованные горожанами мероприятия. С другой стороны, музейные пространства выступают своеобразным дисплеем того, как общество или сообщество представляет природу, человека и культуру [2, р. 24]. В эпоху индустриального модерна содержание этих репрезентаций определялось властью. Изменения последних десятилетий состоят в том, что все больше возможностей получают общественные или «низовые» инициативы, а агенты власти стимулируют ориентацию менеджмента музеев на локальные интересы и более тесное взаимодействие с посетителями.

Цель настоящей статьи — выявление форм участия жителей провинциальных городов в деятельности культурных учреждений на примере Воткинска и Ижевска. Структурно статья состоит из пяти разделов:

- ◆ методология исследования;
- ◆ краткое описание социально-экономической ситуации в Воткинске и Ижевске;
- ◆ обоснование теоретической рамки исследования;
- ◆ модели проведения досуга в городах и портреты посетителей музеев;
- ◆ основные ограничения для перехода постоянных посетителей к активному участию в деятельности музея.

## МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

**П**редставленное исследование опирается на материалы 25 полуструктурированных интервью с руководителями и сотрудниками музеев Удмуртии, собранных с ноября 2022 по май 2023 г., дополненных данными двух опросов. Целью качественного исследования было выявить модели культурного участия посетителей в деятельности музеев, сложившихся в городах Удмуртии. Использовалась целевая процедура отбора информантов. В ходе интервью задавались вопросы относительно истории работы музея, специфики его функционирования, места музея в пространстве поселения, опыта взаимодействия с посетителями и сообществами, в том числе с особыми группами посетителей. Длительность используемых интервью — от 31 до 102 минут. Всего в обследование попали шесть музеев.

Количественные данные были получены в результате проведения двух опросов в Ижевске и Вот-

кинске. Вопросы анкет включали в себя ряд одинаковых вопросов с сопоставимыми типами шкал, что дает возможность сравнивать результаты. Цель опросов заключалась в изучении досуговых предпочтений жителей городов. В обоих случаях использовалась квотная выборка (квотировался пол, возраст и район проживания согласно генеральной совокупности). Опрос в Ижевске проходил 7–21 июля 2021 г. ( $n = 600$ , доверительная вероятность — 95, доверительный интервал — 4). Данные этого опроса дополнены результатами исследования 2020 г. о символическом пространстве города [3, с. 8]. Опрос в Воткинске проходил 21 марта — 5 апреля 2022 г. ( $n = 330$ , доверительная вероятность — 95; доверительный интервал — 5).

## ИЖЕВСК И ВОТКИНСК

**И**жевск и Воткинск являются соответственно столицей и вторым по величине городом Удмуртской Республики, которые находятся приблизительно в 60 км друг от друга. Ижевск (1760) и Воткинск (1759) были основаны как поселки при строительстве железоделательных заводов, в течение последующих ста лет они приобрели свою специализацию [4, с. 7; 5, с. 28]. Тем не менее до присвоения Ижевску статуса центра Вотской автономной области (1921), а затем столицы Удмуртской АССР города развивались по сходной траектории. В советское и постсоветское время различия двух городов были обусловлены их разным статусом [6]. В Ижевске сформировался комплекс промышленных предприятий разного профиля, в то время как Воткинск оставался моногородом. В настоящее время население Ижевска составляет 646 468 человек, а Воткинска — 96 861, с сокращением естественного прироста [7]. Стратегия управляемого «сжатия» городов [8, с. 122] не является политически приемлемой для региональной власти. В Удмуртии пытаются избежать сокращения населения в столице республики [9] и Воткинске [10].

Инфраструктура учреждений культуры в Ижевске разнообразна: музеи, выставочные залы, театры, цирк и зоопарк, спортивные площадки и досуговые центры. В непосредственной близости от Ижевска (в пределах 20 минут езды на автомобиле) находятся спортивные и рекреационные зоны, архитектурно-этнографический музей-заповедник под открытым небом «Лудорвай». В Воткинске досуговая среда предоставляет меньше возможностей: коммерческие заведения общественного питания и развлечения, два кинотеатра, спортивная ледовая арена, два музея. Один из них, музей-усадьба П.И. Чайковского, в настоящее время активно привлекает внешний туристический поток (в том числе из Ижевска).

## СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЕЕВ И АУДИТОРИИ

**Т**еоретическая рамка исследования опирается на концепцию культурных индустрий, предложенную Д. Хезмондалшем [11], и теорию культурного капитала П. Бурдьё [12]. Концепция культурных индустрий возникла в результате осмысления проблемы трансформации индустриальных городов, начавшейся в последней трети XX века. Привлечение инвестиций в сферу культуры, в развитие креативных технологий [13; 14] и туризм [15; 16] имеет место в большинстве стран мира. Изменение городских пространств под влиянием культурных индустрий оказывает влияние на характер занятости горожан, на их образ жизни и стиль потребления [17; 18]. Однако большинство изменений затрагивает представителей среднего класса: они обеспечивают успех реновации ранее неблагополучных городских районов [8, с. 125]. При этом одновременное развитие жилищной и креативной инфраструктуры оборачивается вытеснением или социальным исключением неблагополучных групп населения. По мнению Д. Харви, для категорий населения с высоким уровнем образования и доходов пространство становится ресурсом, в то время как для низкодоходных групп оно превращается в «ловушку» социальных проблем, «привязывая» людей к месту [19, с. 104].

П. Бурдьё описывал социальные позиции агентов как пространственные диспозиции, воплощенные в социальных полях, имеющих «географическую привязку» [20, с. 188]. Согласно этой логике, представители различных классов распределены по разным кварталам и районам города. Люди, объединенные общим габитусом, закрепленным в пространстве, демонстрируют стилевое единство — практическое и символическое [12; 20]. Развивая идеи П. Бурдьё, Т. Беннетт обнаруживает более сложные вариации вкусовых предпочтений в рамках одной модели габитуса [21, р. 7]. Эмпирические исследования показали, что люди одной социальной категории имели разные предпочтения в жанрах телевидения, кино и искусства [2, р. 218], т. е. проявлялась не гомогенность габитуса, а гетерогенность стиля культурного потребления. Городское пространство с его разнообразием культурных практик выступает драйвером этого процесса [22]. Гипотеза о комбинаторности конфигурации символического потребления современных горожан, в которой различные элементы проходят через процесс дифференциации и «сборки», соответствует идее культурного бриколажа [23, с. 130], а не структурированной

системы. Развитие этой идеи не отменяет необходимости анализа экономических, социальных и культурных различий, но уводит от упрощенных схем, опирающихся на предположение о гомологии социального класса. Будучи помещенными в контекст культурной политики, представления о том, кто, как часто и по каким поводам должен ходить в музей, раскрывают уровни социальной иерархии.

В конце XIX в. сформировалась установка на реализацию просветительской функции в музеях. Выставочный комплекс европейского музея, по определению Т. Беннетта, является «двойным дисплеем», на который направлен взгляд посетителей (*public gaze*), одновременно он является посланием со стороны власти о той сумме знаний, которую нужно усвоить члену общества [2, р. 68]. Те же принципы исследователи фиксировали в советских краеведческих музеях, где политика памяти еще более очевидна из-за унификации формы и содержания музейных экспозиций, в которых предъяснялся советский нарратив о прошлом и настоящем страны или края [24, р. 8].

В то же время в течение XX в. музеи все больше приобретали развлекательную функцию. Хотя при этом устойчиво сохраняется противопоставление парка культуры и музея как дихотомии развлекательного и просветительского досуга [2, р. 100]. Подразумевалось, что посещение музея связано с особыми формами дисциплины и контроля (нельзя шуметь, трогать экспонаты). Несмотря на строгие правила, предполагалось, что в музее посетители увидят нечто занимательное и полезное. С ростом престижности интеллектуального досуга, возможности путешествовать, креативного потребления все больше осознаются социальные выгоды от накопления культурного капитала [25, р. 253]. Вероятным объяснением этого является то, что высокая степень культурной активности осознается акторами как расширение перспектив для выбора, что противопоставляется обязательности посещения музея по принципу принудительности.

Ориентируясь на меняющиеся представления о способах интеллектуального и просветительского досуга, музеи предлагают новые способы взаимодействия с посетителями. В современных музеях все чаще используются игровые приемы, вовлечение в творческие виды деятельности, а знакомство с экспонатами приобретает спонтанный характер, который сопровождается интенсификацией эмоций [26, р. 143]. Расширяется спектр таких методов работы, которые признают за посетителями право создавать собственную культурную продукцию, способную дополнять музейную коллекцию. Кроме того, в музеях постсоциалистического пространства особенно очевидна потребность в специфических формах участия — добровольчестве и спонсорстве.

В России в последние десятилетия также существенно изменилось содержание деятельности музеев: внедряются разные виды культурных практик, не связанных напрямую с экспозиционной деятельностью [27, с. 135]. Формируется целая совокупность различных подходов к структурированию и изучению аудитории музеев России [28], а также изучение социокультурных параметров посетителей наиболее крупных музеев Москвы [29, с. 559]. Кроме того, в 1990-х гг. экономические трансформации способствовали углублению социокультурного разрыва. Города с высоким уровнем диверсификации экономики смогли сохранить приемлемый уровень развития культурных индустрий и музейных институций. В то время как моногорода, обладая незначительными ресурсами и небольшим количеством культурных институций, испытывали трудности развития культурной среды.

## МЕСТО МУЗЕЯ В ДОСУГОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЯХ ГОРОЖАН

**Р**азовое посещение музея не свидетельствует об активности посетителей, но при этом разовые посетители могут стать постоянными под влиянием разных жизненных обстоятельств. Важно учитывать, что характер вовлеченности в деятельность музея имеет свои особенности для разных категорий участников. Типология музейных аудиторий на Западе может основываться на формах работы с посетителями с разной степенью и характером их вовлеченности [30].

Одну из самых развернутых классификаций предложила Л. Лотина [31]. Эта классификация подходит для применения к описанию участия в российских регионах, так как она разрабатывалась на материалах, собранных в Эстонии, и учитывает специфику постсоветских трансформаций в сфере культуры. Типология предлагает выделять пять категорий внешних для музеев участников деятельности: публика, аудитория, посетители, пользователи (постоянные посетители), участники [26, 31]. Те, кого можно отнести к публике музея, не являются актуальными пользователями, но могут заинтересоваться музеем в будущем. В отношении публики стратегией вовлечения является информирование о содержании выставок и формах работы. К аудитории относятся те, кто поддерживает онлайн- или офлайн-контакт с музеем, и это тоже не обязательно состоявшиеся посетители. Они могут быть вовлечены с помощью рекламы и маркетинговых технологий. Третья категория — это посетители, которые в действительности пришли в музей или приняли участие в любом его мероприятии. Их интерес к музею поддерживается с помощью консультирования и сопровождения их визита. Четвертая категория,

**Распределение ответов на вопрос «Как обычно вы проводите свой досуг, отдыхаете вне дома?»**

Виды досуга	Воткинск, 2022	Ижевск, 2021
	доля ответивших на вопрос, %	
Гуляю по городу	46,0	60,0
Гуляю в парках	40,7	58,4
Хожу по магазинам, торговым центрам	37,7	47,3
Хожу в бани, сауны	32,1	21,5
Хожу в кино	31,2	47,0
Езжу в близлежащие города и деревни Удмуртии	21,9	31,4
Хожу на концерты	20,0	14,0
Хожу на спортивные мероприятия	20,0	13,5
Езжу в города соседних регионов	19,4	25,5
Хожу в кафе и рестораны	17,3	23,2
Хожу в походы, на пикники, туристические слеты	15,7	18,1
Хожу на выставки, в музеи	11,7	7,8
Хожу в театры	11,0	15,0
Хожу в бары, ночные клубы	7,7	10,8
Ничего из перечисленного	3,7	5,7

которую можно назвать «пользователями», включает тех, кто регулярно бывает в музее на выставках и мероприятиях. Способ вовлечения для постоянных «пользователей» основывается на сотрудничестве. Пятая категория — участники — состоит из тех, кто вовлечен в процесс принятия решений, находится в партнерских отношениях и может вносить собственные предложения. Их вовлеченность опирается на устойчивые связи между самой институцией и партнерской сетью участников.

Все выделенные классификационные категории являются идеально типическими. На практике некоторые типы участников могут не сформироваться или имеют черты разных категорий. Кроме того, необходимо учитывать, что в различ-

ных городах и регионах проявляется своя локальная специфика [32; 33]. Настоящее эмпирическое исследование позволило выявить те формы вовлечения в музейное пространство, которые были характерны для жителей Ижевска и Воткинска. Применение типологии форм музейного участия дает возможность проследить уровень развития музейной среды провинциальных городов России, а также выделить базовые ограничения, связанные с развитием музеев как элементов креативной индустрии определенной территории.

Анкетирование в Ижевске и Воткинске позволяет описать досуговые практики жителей этих городов и рассмотреть их в качестве категорий «публики» и «аудитории» в типологии Л. Лотиной. В рамках

Таблица 2

## Повернутая матрица главных компонентов для факторной модели досуговых предпочтений жителей Воткинска

Виды досуга	Компонент						
	1	2	3	4	1	2	3
	жители Воткинска <sup>а</sup>				жители Ижевска <sup>б</sup>		
Гуляю по городу		0,695				0,751	
Гуляю в парках	0,341	0,453	0,304			0,559	
Хожу по магазинам, торговым центрам		0,651				0,538	
Хожу на выставки, в музеи	0,778						0,734
Хожу на концерты	0,705						0,704
Хожу в театры	0,760						0,728
Хожу в кино				0,696	0,385	0,482	
Хожу в кафе и рестораны		0,340	0,356	0,626		0,621	
Хожу в бары, ночные клубы				0,712	0,432		
Езжу в города соседних регионов			0,699		0,609		
Езжу в близлежащие города и деревни Удмуртии			0,666		0,579		
Хожу на спортивные мероприятия		-0,490			0,583		
Хожу в походы, на пикники, туристические слеты		-0,324	0,551		0,586		
Хожу в бани, сауны					0,547		

<sup>а</sup> Метод вращения: варимакс с нормализацией Кайзера; критерий адекватности выборки Кайзера – Мейера – Олкина (КМО) = 0,694; четыре компонента объясняют 49% дисперсии.

<sup>б</sup> Метод вращения: варимакс с нормализацией Кайзера; КМО = 0,797; три компонента объясняют 42% дисперсии.

опроса представлены как те, кто заинтересован в посещении музеев (аудитория), так и те, кто вовлечен в другие формы досуга, но, возможно, в какой-то момент придет в музей (публика). Характеристики этих двух категорий трудно последовательно разделить в эмпирическом материале, но ответы респондентов позволяют описать досуговые практики горожан и роль, которую в них играют местные музеи.

Ижевск и Воткинск демонстрируют различие между столицей региона и одним из провинциальных городов (табл. 1). Для ижевчан характерно в среднем обращаться к большему количеству

форм досуга, чем для жителей Воткинска: так, в среднем ижевчанин выбирает 4,33 (ст. отклонение 2,80) формы досуга, в то время как воткинец — 3,23 (ст. отклонение 2,25). Походы в музеи, театры и на выставки в обоих городах занимают последние позиции рейтинга, а расхождения находятся в пределах статистической погрешности.

Так как респондентам на выбор предлагался достаточно обширный список форм активностей, был произведен факторный анализ для выявления тех форм досуга, к которым жители Воткинска склонны прибегать одновременно (табл. 2). Пер-

вый компонент сильнее всего соотносится с посещением выставок, музеев, концертов и театров, с незначительной корреляцией с прогулками в парках (объясняет 18% дисперсии). Второй — с прогулками по городу, магазинам и торговым центрам, паркам, с незначительной корреляцией с походами в кафе и рестораны, с отрицательной корреляцией со спортивными мероприятиями, походами на пикники и туристические слеты (объясняет 12% дисперсии). Третий — сильнее всего связан с поездками в соседние города Удмуртии и других регионов, походами, пикниками и туристическими слетами, при слабой корреляции с прогулками в парках и походами в кафе и рестораны (объясняет 10% дисперсии). Четвертый компонент включает в себя походы в кино, рестораны и кафе, бары и ночные клубы (объясняет 8% дисперсии).

Для Ижевска было выделено три главных компонента (табл. 2). Первый компонент сильнее всего коррелирует с внегородскими, внешними формами активности и походами в кино, бары и ночные клубы (объясняет 23% дисперсии). Второй — положительно связан с прогулками по городу, магазинам и торговым центрам, в парках, с походами в кафе и рестораны, с незначительной корреляцией с кино (объясняет 9% дисперсии). Третий компонент — с собственно «культурными» формами досуга: посещением выставок, музеев, концертов (объясняет 9% дисперсии).

В целом представленные данные демонстрируют различия в моделях досугового поведения жителей двух городов, которые будут связаны не только с предпочитаемыми формами досуга, но и возможными вариантами их сочетаний у респондентов. Модель культурного досуга четче выделяется и объясняет больший процент дисперсии в Воткинске, хотя и включает в себя дополнительно прогулки в парке. Для Ижевска характерны более сложные варианты сочетания досугового поведения в рамках одной модели, но отсутствуют дополнительные формы досуга в модели культурного досуга.

Третий и четвертый типы культурного участия [26, р. 143] отсылают к практике посещения музеев: разовой или постоянной. Портреты спорадических посетителей музеев и выставок в Воткинске выделяются относительно однозначно, несмотря на незначительное их количество: это преимущественно женщины (74% против 26% у мужчин) средней и старших возрастных групп (от 31 года и старше), с детьми от 7 лет и старше. Уровень потребления не демонстрирует статистически значимых расхождений между людьми, которые посещают и не посещают музеи. Портреты посетителей музеев и выставок в Ижевске менее однозначны, но схожи с таковыми в Воткинске: чаще всего это тоже женщины (74% против 26% у мужчин), но с более высокой долей людей с детьми в возрасте от 7 до

18 лет, в то время как уровень потребления и возраст посетителей не дают существенных расхождений с общей структурой выборки.

В качестве типового кейса рассмотрим более детально портреты посетителей музея-усадьбы П.И. Чайковского. Несмотря на то что большую долю посетителей музея составляют туристы (около 70%), лишь 6% опрошенных воткинцев никогда не были в музее-усадьбе, 49% респондентов были в музее более трех лет назад, еще 45% — менее трех лет. Женщины в два раза чаще сообщают о посещении усадьбы за последний год (19% у мужчин и 38% у женщин). Существует четкая U-образная зависимость посещения музея от возраста: часто о посещении сообщают молодежь и пенсионеры, люди среднего возраста говорят, что посещали музей относительно давно. В целом наличие детей от 7 до 18 лет увеличивает шанс того, что человек был в музее менее трех лет назад.

Респонденты, посетившие музей за последние три года, демонстрируют высокие оценки уровня удовлетворенности своим визитом. Индекс потребительской лояльности для музея находится на уровне 69,1% [34, с. 69]. Не существует статистически значимых расхождений между оценками разных групп посетителей. Соответственно, мы можем утверждать, что есть достаточно лояльное ядро постоянных посетителей музея, и эта аудитория совпадает с людьми, которые предпочитают «культурные» формы досуга в Воткинске и Ижевске. Дифференциация аудитории происходит скорее за счет пола, возраста и факта наличия детей, в то время как уровень образования и потребления не дает существенных статистических различий между сторонниками культурного досуга и остальными группами горожан.

## ОТ ПОСЕТИТЕЛЕЙ К АКТИВНЫМ УЧАСТНИКАМ

Соответственно логике развития типов культурного участия постоянные посетители (четвертый тип) должны переходить на следующую ступень активных участников (пятый тип) [26, р. 143], что может способствовать развитию музейной среды и формировать в музеях креативное пространство. Однако в музеях Удмуртии такой трансформации не происходит, несмотря на наличие лояльной аудитории. Это может быть связано с тремя комплексами причин.

Первый комплекс причин связан с особенностями социального состава постоянных посетителей, от этого зависят характер и степень их вовлеченности. По материалам опросов и интервью постоянными посетителями являются школьники, пенсионеры, семьи с детьми.

При этом дети посещают музей по инициативе родителей или учителей. Вовлечение подростков и студентов в более активную волонтерскую деятельность опирается на сотрудничество музеев с образовательными учреждениями. Организационно легче рекрутировать потенциальных волонтеров через другие учреждения, но принцип добровольности участия школьников неочевиден даже для сотрудников музеев. Участие волонтеров-школьников оказывается временным и даже разовым. Оканчивая учебу, школьники теряют связь с образовательным учреждением, прекращают добровольческую деятельность и перестают посещать музей.

Другой категорией постоянных посетителей являются пенсионеры. Их ресурсами являются свободное время и связанный с ним интерес к определенным формам активности и досуга. Однако в провинциальном городе люди старшего возраста в большей степени заняты на приусадебных участках или имеют другие обязанности в рамках домашней экономики.

В сходной ситуации находятся родители, регулярно посещающие мероприятия музея вместе с детьми. И пенсионеры, и родители могут быть активными участниками, но их вовлеченность зависит от форм и содержания мероприятий и программ. Участие всех перечисленных групп ситуативно и требует привлечения дополнительных организационных ресурсов музея, прежде всего специально подготовленных методистов.

Второй комплекс причин связан с организационными принципами работы музеев. С появлением функциональных обязанностей сотрудников по организации волонтерского корпуса работа по привлечению в музей помощников и активистов становится более планомерной. Но из-за сложностей привлечения волонтеров через институциональные каналы специалисты обращаются к личным контактам. Закономерно, что чем шире круг разнообразных социальных связей музейных работников, тем активнее для участия в мероприятиях привлекаются волонтеры. Следует учитывать, что в практике привлечения волонтеров наиболее результативными оказываются так называемые слабые связи [2, р. 106]. Наиболее подходящими помощниками информанты считали тех, кто не состоял с ними в близких отношениях. Музейные работники также поддерживают контакты с людьми, имеющими специальный интерес к музею (краеведы, историки, музыканты, художники и артисты). Чаще всего это происходит через сотрудников, вовлеченных в активную общественную работу вне музея. Иногда благодаря этим связям возникают идеи совместных мероприятий или инициируется спонсорская помощь.

Третий комплекс причин обусловлен тем, что учреждения культуры предпочитают формирова-

ние квазиинституционального взаимодействия для привлечения дополнительных ресурсов. Главными ресурсными источниками для музеев являются представители администрации, включенные в профессионально обусловленные связи в республиканских министерствах и ведомствах, органах местного управления, смежных организациях. Они же взаимодействуют с предпринимателями и руководителями промышленных предприятий. Так, музей Чайковского в Воткинске чаще, чем другие музеи Удмуртии, становится бенефициаром пожертвованных благодаря мировой известности композитора. При этом привлечение горожан к финансированию некоторых учреждений культуры и досуга не может давать значимый приток средств [3, с. 86]. Кроме того, спонсорское участие не предполагает вовлечения в процесс непосредственной музейной деятельности. Таким же образом выстраиваются отношения с партнерами по организации выставок и арт-перформансов. Разовое или постоянное сотрудничество не формирует устойчивого сообщества при музеях, не создает потенциала развития музейного пространства через формирование креативной среды, привлекательной для большого круга горожан.

## ВЫВОДЫ

**И**зменение форм культурного участия связано с трансформацией городского стиля жизни в конце XX — начале XXI века. Учреждения культуры меняют принципы работы, сокращая просветительские функции и расширяя развлекательные виды услуг. Такие трансформации особенно актуальны для российских музеев: в советское время в музейных экспозициях последовательно предьявлялась унифицированная официальная идеология. В рамках социологических исследований дискуссия о взаимодействии музейных институций и посетителей фокусируется на выявлении многообразия форм культурного участия, которые соотносятся с объемом культурного капитала у разных категорий горожан. Типология культурного участия [26; 31] позволяет учитывать как действительных и активных, так и потенциальных посетителей музея.

В качестве представителей публики или аудитории жители Ижевска и Воткинска могут встроить музей в спектр своих досуговых предпочтений. Как показывает сопоставление двух городов, роль культурно-досуговых форм деятельности в них схожа, как и основные портреты потребителей. Различия в досуговом поведении ижевчан и воткинцев незначительны, несмотря на наличие существенных расхождений в развитии инфраструктуры. При этом для Воткинска это более

четко фиксируемая аудитория по полу, возрасту и наличию детей. В целом описание аудитории потребителей музеев совпадает с другими культурными институциями. Несмотря на локальный характер полученных материалов, данное описание может быть использовано в общих оценках музейной аудитории в российских провинциальных городах близкого типа.

Музеи успешно справляются с привлечением посетителей. Этому способствует, во-первых, установка на расширение развлекательных и интерактивных программ, во-вторых, появление соответствующей мотивации у публики. Однако даже лояльные посетители, участвующие в разных мероприятиях, редко становятся музейными активистами. Вовлечение горожан в культурное производство в музее освоено слабо и сталкивается с большим количеством препятствий. Музеи не располагают возможностью выделить специального сотрудника для работы с волонтерами и активистами. Поэтому наименее затратный способ заключается в использовании институциональных каналов, которые носят административный характер или опираются на отраслевые формы сотрудничества, унаследованные с советских времен. На практике это предполагает рекрутирование слабо мотивированных школьников и студентов. Такие партнерские связи не предусматривают непосредственной вовлеченности в деятельность музеев и создания креативной городской среды.

#### Список источников

1. Латова Н., Латов Ю. Досуговые практики российских работников как элемент воспроизводства их человеческого капитала // Труд и досуг : Альманах Центра исследований экономической культуры / под ред. Д. Кадочникова, Д. Раскова. Москва ; Санкт-Петербург : Издательство Института Гайдара, 2021. С. 183–207.
2. Bennet T. The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London ; New York : Routledge, 1995. 278 p.
3. Власова Т.А., Обухов К.Н. Ижевск 2020: опыт социологического исследования символического пространства города : монография. Ижевск: Монпоражён, 2020. 124 с.
4. Кашин А.А. Природные предпосылки возникновения и развития Ижевского и Воткинского заводов // Вестник Удмуртского университета. Серия: Биология. Науки о земле. 2012. № 4. С. 3–8.
5. Кудрявцев А.Ф. Ижевский и воткинский заводы: первые сто лет истории // Экологический консалтинг. 2016. № 1 (61). С. 25–29.
6. Осипов А.К. Современные урбанистические концепции в их приложении к территории Удмуртии // Социально-экономическое управление: теория и практика. 2022. Т. 18, № 3. С. 30–42. DOI: 10.22213/2618-9763-2022-3-30-42.
7. Численность населения Российской Федерации по муниципальным образованиям // Федеральная служба государственной статистики. URL: <https://rosstat.gov.ru/compendium/document/13282> (дата обращения: 26.03.2024).
8. Гунько М.С., Еременко Ю.А., Батунова Е.Ю. Стратегии планирования в условиях городского сжатия в России: исследование малых и средних городов // Мир России. 2020. Т. 29, № 3. С. 121–141. DOI: 10.17323/1811-038X-2020-29-3-121-141.
9. Правительство Удмуртии рассчитывает на рост численности жителей Ижевска к 2025 году до 15% // Коммерсант. Удмуртия. 04.10.2018. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3759745> (дата обращения: 26.03.2024).
10. В центре внимания – социально-экономическое развитие города Воткинска // Без формата. URL: <https://ijevsk.bezformata.com/listnews/ekonomicheskoe-razvitie-goroda-votkinska/95699804/> (дата обращения: 26.03.2024).
11. Хезмондалиш Д. Культурные индустрии / пер. с англ. И. Кушнаревой ; под науч. ред. А. Михалевой. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2014. 456 с.
12. Bourdieu P. An impossible mission // The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society. Stanford : Stanford University Press, 1999. P. 189–202.
13. Викери Дж. Возрождение городских пространств посредством культурных проектов – синтез социальной, культурной и городской политики // Визуальная антропология: городские карты памяти / под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. Москва : Вариант, ЦГСПИ, 2009. С. 205–234.
14. Grigg S., Howarth D., Feandeiro A. The Logic and Limits of “Collaborative Governance” in Nantes: Myth, Ideology, and the Politics of New Urban Regimes // Journal of Urban Affairs. 2020. Vol. 42, № 1. P. 91–108. DOI: 10.1080/07352166.2018.1516508.
15. Joo Y.-M., Hoon Park S. Overcoming Urban Growth Coalition: The Case of Culture-Led Urban Revitalization in Busan, South Korea. Urban Affairs Review. 2016. Vol. 53, № 5. P. 843–867. DOI: 10.1177/1078087416638449.
16. Sana K., Comunian R. Arts and the City in Post-Soviet Contexts: Policy Pathways and Interventions in Urban Cultural Development in Kazakhstan // Journal of Urban Affairs. 2020. Vol. 44, № 4–5. P. 640–658. DOI: 10.1080/07352166.2020.1825091.
17. Zukin S. Loft Living: Culture and Capital in Urban Change. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1982. 227 p.
18. Зукин Ш. Культуры городов / пер. с англ. Д. Симановского. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. 424 с.
19. Харви Д. Социальная справедливость и город / пер. с англ. Е.Ю. Герасимовой. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 440 с.

20. Бурдые П. Начала. Choses dites / пер. с фр. Н.А. Шматко. Москва : Socio-Logos, 1994. 288 с.
21. Bennett T., Savage M. Introduction: Cultural Capital and Cultural Policy // Cultural Trends. 2004. Vol. 13, № 2. P. 7–14. DOI: 10.1080/0954896042000267116.
22. Бурдые П. Различение: социальная критика суждения / пер. О.И. Кирчик // Экономическая социология. 2005. Т. 6, № 3. С. 25–48.
23. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер. А. Островского. Москва : Терра — Книжный клуб ; Республика, 1999. 392 с.
24. Gavrilova S. Russia's Regional Museums : Representing and Misrepresenting Knowledge About Nature, History, and Society. London ; New York. Routledge, 2023. 164 p.
25. Bennett T. Sociology, Aesthetics, Expertise // New Literary History. 2010. Vol. 41, № 2. P. 253–276. URL: <http://www.jstor.org/stable/40983822> (дата обращения: 26.03.2024).
26. Pruulmann-Vengerfeldt P., Runnel P. The Museum as an Arena for Cultural Citizenship : Exploring Modes of Engagement for Audience Empowerment // The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication / ed. by K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry, K.C. Schrøder. Routledge, 2018. P. 143–158.
27. Максимова А.С. Развитие подходов к изучению музеев в социальных и гуманитарных науках // Журнал социологии и социальной антропологии. 2019. Т. 22, № 2. С. 118–146. URL: <http://jourssa.ru/jourssa/article/view/292> (дата обращения: 26.03.2024).
28. Максимова А.С. Концептуальные и методологические вопросы изучения посетителей музеев // Социология: методология, методы, математическое моделирование. 2014. № 39. С. 157–188.
29. Ушкарев А.А. Третьяковская галерея: детерминанты посещаемости // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 5. С. 558–568. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-558-568.
30. Doering Z.D. Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums // Curator: The Museum Journal, 1999. Vol. 42, № 2. P. 74–87. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1999.tb01132.x.
31. Lotina L. Conceptualizing of Engagement Modes: Understanding Museum-Audience Relationship in Latvian Museums : diss. ... doctor of Philosophy (in Media and Communication). Tartu, Estonia : University of Tartu Press, 2016. 184 p.
32. Бабинцев В.П., Гайдукова Г.Н., Шаповал Ж.А. Восприятие и оценка современной урбанизированной культуры горожанами: по материалам социологического исследования // Управление городом: теория и практика. 2020. № 4 (38). С. 57–63.
33. Костюк Н.В., Тельманова А.С., Гольская А.О. Исследование социально-культурных потребностей жителей Кемеровской области: социологический аспект // Теория и практика общественного развития. 2022. № 9 (175). С. 19–27. DOI: 10.24158/tipor.2022.9.2.
34. Ланидус Л.В., Гостилович А.О. Совершенствование качества услуг каршеринговых сервисов. Оценка лояльности и потребительской удовлетворенности // Маркетинг и маркетинговые исследования. 2023. № 1. С. 64–77. DOI: 10.36627/2074-5095-2023-1-1-64-77.

## Structuring the Museum Audience on the Example of Izhevsk and Votkinsk

Tatiana A. Vlasova <sup>a</sup>,  
Konstantin N. Obukhov <sup>b</sup>

Higher School of Economy (HSE),  
20 Myasnitckaya Str., Moscow, 101000, Russia  
<sup>a</sup> ORCID 0000-0003-3600-3214; SPIN 3534-0661;  
tavlasova@hse.ru  
<sup>b</sup> ORCID 0000-0003-0336-0653; SPIN 7374-1761;  
knobukhov@hse.ru

**Abstract.** Modern sociological research demonstrates the need to comprehend the transformation of the organizational principles of museum work, which implies the intensification of interactivity in various forms and the provision of opportunities for individual involvement and for the activities of public associations. The development of museums presupposes a combination of two fac-

tors: firstly, the articulated symbolic value of objects, and secondly, different types of capital of actors who make up a one-time or permanent audience. Museums in provincial cities have difficulties with these factors, as their inhabitants, due to their habitus, are limited in resources and the cultural value of the practice of visiting museums is not obvious to them. In addition, provincial museums as a rule do not have information about the composition of their visitors and their cultural needs. The aim of the article is to determine the structure of the museum audience on the example of two cities of the Udmurt Republic — Izhevsk and Votkinsk. The empirical basis of the research is based on the data of a qualitative study with the staff of museums in Izhevsk ( $n = 600$ ) and Votkinsk ( $n = 330$ ). In accordance with L. Lotina's typology, five forms of cultural engagement were identified: public, audience, visitors, users (regular visitors), and participants. The analysis of such categories as public and audience allows us to define the place of going to museums as a form of leisure. Differences in leisure preferences of residents of Izhevsk and Votkinsk are related

to commercial forms of leisure. Regular visitors of museums and other cultural institutions, among whom middle-aged women, pensioners and families with children predominate, demonstrate a high degree of satisfaction with the content and level of work of these institutions. At the same time, there are difficulties associated with the transition of regular visitors to the category of active participants, which are caused by staffing, resource and organizational limitations of museums, as well as the existing level of differentiation of the museum audience.

**Key words:** museum, museum audience, public, visitors, provincial city, Izhevsk, Votkinsk, theory and history of culture, museology, culture of everyday life.

**Citation:** Vlasova T.A., Obukhov K.N. Structuring the Museum Audience on the Example of Izhevsk and Votkinsk, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 158–169. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-158-169.

**Acknowledgements.** When writing the article, the results of research carried out with the support of the Russian Science Foundation within the framework of the scientific project No. 22-78-10098 “Cultural citizenship and local solidarity: the experience of social inclusion of the audience of Russian museums” were used.

## References

1. Latova N., Latov Yu. Leisure Practices of Russian Workers as a Factor of Their Human Capital Formation, *Trud i dosug: Al'manakh Tsentra issledovaniia ehkonomicheskoi kul'tury* [Work and Leisure: The Almanac of the Center for the Study of Economic Culture]. Moscow, St. Petersburg, Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ., 2021, pp. 183–207 (in Russ.).
2. Bennet T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London, New York, Routledge Publ., 1995, 278 p.
3. Vlasova T.A., Obukhov K.N. *Izhevsk 2020: opyt sotsiologicheskogo issledovaniia simvolicheskogo prostranstva goroda: monografiia* [Izhevsk 2020: Experience of Sociological Research of the Symbolic Space of the City: monograph]. Izhevsk, Monporazhen Publ., 2020, 124 p.
4. Kashin A.A. Natural Preconditions of Origin and Development of Izhevsk's and Votkinsk's Plants, *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya: Biologiya. Nauki o zemle* [Bulletin of Udmurt University. Series Biology. Earth Sciences], 2012, no. 4, pp. 3–8 (in Russ.).
5. Kudryavtsev A.F. Izhevsk and Votkinsk Factories: The First Hundred Years of History, *Ehkologicheskii konsalting* [Ecological Consulting], 2016, no. 1 (61), pp. 25–29 (in Russ.).
6. Osipov A.K. Modern Urban Concepts in Their Application to the Territory of Udmurtia, *Sotsial'no-Ehkonomicheskoe Upravlenie: Teoriia i Praktika*, 2022, vol. 18, no. 3, pp. 30–42. DOI: 10.22213/2618-9763-2022-3-30-42 (in Russ.).
7. The Population of the Russian Federation by Municipalities, *Federal'naya sluzhba gosudarstvennoi statistiki* [The Federal State Statistics Service]. Available at: <https://rosstat.gov.ru/compendium/document/13282> (accessed 26.03.2024) (in Russ.).
8. Gunko M.S., Eremenko Yu.A., Batunova E.Yu. Planning Strategies in the Context of Urban Shrinkage in Russia: Evidence from Small and Medium-Sized Cities, *Mir Rossii* [Universe of Russia], 2020, vol. 29, no. 3, pp. 121–141. DOI: 10.17323/1811-038X-2020-29-3-121-141 (in Russ.).
9. The Government of Udmurtia Expects the Number of Izhevsk Residents to Grow Up to 15% by 2025, *Kommersant. Udmurtia*. 2018, October 4. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/3759745> (accessed 26.03.2024) (in Russ.).
10. The Socio-Economic Development of the City of Votkinsk Is in the Focus of Attention, *Bez Formata*. Available at: <https://ijevsk.bezformata.com/listnews/ekonomicheskoe-razvitie-goroda-votkinska/95699804/> (accessed 26.03.2024) (in Russ.).
11. Hesmondhalgh D. *The Cultural Industries*. Moscow, Izdatel'skii Dom Vysshei Shkoly Ehkonomiki, 2014, 456 p. (in Russ.).
12. Bourdieu P. An Impossible Mission, *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Stanford, Stanford University Press Publ., 1999, pp. 189–202.
13. Vickery J. The Revival of Urban Spaces Through Cultural Projects Is a Synthesis of Social, Cultural and Urban Policy, *Vizual'naya antropologiya: gorodskie karty pamyati* [Visual Anthropology: Urban Maps of Memory]. Moscow, Variant Publ., TSGSPI Publ., 2009, pp. 205–234 (in Russ.).
14. Grigg S., Howarth D., Feandei A. The Logic and Limits of “Collaborative Governance” in Nantes: Myth, Ideology, and the Politics of New Urban Regimes, *Journal of Urban Affairs*, 2020, vol. 42, no. 1, pp. 91–108. DOI: 10.1080/07352166.2018.1516508.
15. Joo Y.-M., Hoon Park S. Overcoming Urban Growth Coalition: The Case of Culture-Led Urban Revitalization in Busan, South Korea, *Urban Affairs Review*, 2016, vol. 53, no. 5, pp. 843–867. DOI: 10.1177/1078087416638449.
16. Sana K., Comunian R. Arts and the City in Post-Soviet Contexts: Policy Pathways and Interventions in Urban Cultural Development in Kazakhstan, *Journal of Urban Affairs*, 2020, vol. 44, no. 4–5, pp. 640–658. DOI: 10.1080/07352166.2020.1825091.
17. Zukin Sh. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore, Johns Hopkins University Press Publ., 1982, 227 p.
18. Zukin Sh. *The Cultures of Cities*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015, 424 p. (in Russ.).
19. Harvey D. *Social Justice and the City*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, 440 p. (in Russ.).
20. Bourdieu P. *In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology*. Moscow, Socio-Logos Publ., 1994, 288 p. (in Russ.).

21. Bennett T., Savage M. Introduction: Cultural Capital and Cultural Policy, *Cultural Trends*, 2004, vol. 13, no. 2, pp. 7–14. DOI: 10.1080/0954896042000267116.
22. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, *Ehkonomicheskaya sotsiologiya* [Economic Sociology], 2005, vol. 6, no. 3, pp. 25–48 (in Russ.).
23. Lévi-Strauss C. *The Savage Mind*. Moscow, Terra — Knizhnyi Klub Publ.; Respublika Publ., 1999, 392 p. (in Russ.).
24. Gavrilova S. *Russia's Regional Museums: Representing and Misrepresenting Knowledge About Nature, History, and Society*. London, New York, Routledge Publ., 2023, 164 p.
25. Bennett T. Sociology, Aesthetics, Expertise, *New Literary History*, 2010, vol. 41, no. 2, pp. 253–276. Available at: <http://www.jstor.org/stable/40983822> (accessed 26.03.2024).
26. Pruulmann-Vengerfeldt P., Runnel P. The Museum as an Arena for Cultural Citizenship: Exploring Modes of Engagement for Audience Empowerment, *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. Routledge Publ., 2018, pp. 143–158.
27. Maksimova A.S. The Development of Approaches to Studying Museums in Social Sciences and the Humanities, *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 2019, vol. 22, no. 2, pp. 118–146. Available at: <http://jourssa.ru/jourssa/article/view/292> (accessed 26.03.2024) (in Russ.).
28. Maksimova A.S. Conceptual and Methodological Issues of Studying Museum Visitors, *Sotsiologiya: metodologiya, metody, matematicheskoe modelirovanie* [Sociology: Methodology, Methods, Mathematical Modeling], 2014, no. 39, pp. 157–188 (in Russ.).
29. Ushkarev A.A. Tretyakov Gallery: Determinants of Attendance, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 5, pp. 558–568. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-558-568 (in Russ.).
30. Doering Z.D. Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums, *Curator: The Museum Journal*, 1999, vol. 42, no. 2, pp. 74–87. DOI: 10.1111/j.2151-6952.1999.tb01132.x.
31. Lotina L. *Conceptualizing of Engagement Modes: Understanding Museum-Audience Relationship in Latvian Museums*, Doct. philos. sci. diss. Estonia, Tartu, University of Tartu Press Publ., 2016, 184 p.
32. Babintsev V.P., Gaidukova G.N., Shapoval Zh.A. Perception and Assessment of Modern Urban Culture by Citizens: Based on the Materials of a Sociological Study, *Upravlenie gorodom: teoriya i praktika* [City Management: Theory and Practice], 2020, no. 4 (38), pp. 57–63 (in Russ.).
33. Kostyuk N.V., Telmanova A.S., Golskaya A.O. Study of Sociocultural Needs of Kemerovo Region Residents: Sociological Aspect, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2022, no. 9 (175), pp. 19–27. DOI: 10.24158/tipor.2022.9.2 (in Russ.).
34. Lapidus L.V., Gostilovich A.O. Improving the Quality of Car Sharing Services. Assessment of Loyalty and Consumer Satisfaction, *Marketing i marketingovye issledovaniya* [Marketing and Marketing Research], 2023, no. 1, pp. 64–77. DOI: 10.36627/2074-5095-2023-1-1-64-77 (in Russ.).

## НОВИНКА



**Румянцевские чтения – 2024** : материалы Международной научно-практической конференции (23–25 апреля 2024 г.) : в 3 ч. / Министерство культуры РФ, Российская государственная библиотека, Библиотечная Ассамблея Евразии ; [сост. Е.А. Иванова ; редкол.: В.В. Дуда (председатель), Ю.С. Белянкин, Е.Н. Гусева и др.]. Москва : Пашков дом, 2024.

Сборник содержит материалы Международной научно-практической конференции «Румянцевские чтения – 2024», ежегодно проводимой в Российской государственной библиотеке. Представлены работы, посвященные изучению рукописных и печатных книг, изоизданий, карт, их созданию и бытованию, раскрытию фондов книгохранилищ и архивов, истории библиотек, музеев, частных собраний, выдающимся деятелям науки и культуры прошлого. Также в издание вошли статьи, освещающие вопросы библиотечно-библиографической классификации, стандартизации библиотечно-делового дела и библиографии, подготовки библиотечных кадров, иные аспекты деятельности российских и зарубежных библиотек на современном этапе.

### Подробная информация:

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](mailto:Pashkov_Dom@rsl.ru), [sale.pashkov\\_dom@rsl.ru](mailto:sale.pashkov_dom@rsl.ru)  
Сайт: [www.rsl.ru/pashkovdom](http://www.rsl.ru/pashkovdom)



**Ключевые слова:** Алексей Хомяков, Александр Иванов, академическая школа, церковная живопись, иконопись, Панселин, традиция, религиозное искусство, искусствоведение, религиозная культура.  
**Для цитирования:** Маслов К.И. О взглядах Алексея Хомякова на церковную живопись // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 170–176. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-170-176.

Один из идейных предводителей славянофилов Алексей Степанович Хомяков в статье «Письмо в Петербург», опубликованной в «Москвитянине» в начале 1845 г., писал: «Говорят, что где-то в Европе живет наш художник, человек, исполненный жара и любви, давно обдумывающий чудные произведения, произведения стиля нового и великого, и что он готовит нам новую школу» [1, с. 78–79]. Эти слова относились к Александру Иванову, многолетний труд которого над картиной «Явление Мессии» был известен в России. В это самое время, прервав его и взяв за образец икону, Иванов всецело отдался созданию эскиза образа Воскресения Христова для храма Христа Спасителя в Москве, строившегося в русско-византийском стиле. Однако дальше эскиза дело не пошло: приехавший в Рим в конце зимы 1845 г. для раздачи художникам заказов на исполнение живописи храма Христа архитектор К.А. Тон, по проекту которого он возводился, предложил написать Иванову (против его ожиданий) не алтарный образ, а евангелистов в парусах, от чего тот решительно отказался (подробнее см.: [2, с. 63–66; 3, с. 62–64]).

Работа Иванова над эскизом вошла в историю русской живописи как первая попытка обращения академического живописца к отечественной художественной традиции по внутреннему побуждению. Она была предпринята художником, несомненно, под влиянием бесед, которые вели в зиму 1842/1843 г. в Риме четверо русских: помимо самого Иванова Н.В. Гоголь, Н.М. Языков и Ф.В. Чижов<sup>1</sup>. Никто из участников этих бесед не принадлежал к славянофильскому кружку, но дух славянофильства с его идеей «возрождения русской народности» [5, с. 156], несомненно, витал над *via Felice*. Чижов примкнул к кругу славянофилов по возвращении из Италии в Россию «уже вполне созревшим», по свидетельству И.С. Аксакова [3, с. 60–61]. Языков хотя и был близок, по мнению Н.И. Цимбаева, к славянофилам только по родству (его сестра была замужем за А.С. Хомяковым) и «не вникал в особенности их воззрений» [6, с. 34], но его важ-

ная роль в идейной борьбе славянофилов с западниками в последний период жизни, после возвращения в Россию, несомненна: его неистовое антизападничество, неразрывно связанное с безоглядной любовью к Святой Руси, вылившееся в памфлет 1844 г. «К не нашим», явилось одним из главных поводов для окончательного их размежевания в 1840-е гг. [6, с. 34–37].

Если влияние Чинова и Языкова на Иванова при создании им образа Воскресения Христова достаточно очевидно, то для утверждения того же, вслед за Б.А. Бернштейном [7], в отношении А.С. Хомякова и А.Н. Попова, как и «московского направления» в целом, нет никаких оснований. Как свидетельствовал Иванов, «отважный Чинов глубоко запустил в сердца... идею о народности русской»<sup>2</sup>, Чинов же воспринял эскиз Иванова как «первый шаг» к «иконной живописи» [3, с. 63–64].

Обращение Иванова при работе над образом Воскресения Христова к иконе явилось одним из свидетельств пробуждения с 1840-х гг. в русском образованном обществе интереса к отечественной иконописи, однако в творчестве самого художника это был эпизод скорее малозначимый: уже к началу 1847 г. Иванов, расставшись с мыслью создать «иконный род» живописи и полагая, что «удовлетворять» нужды церкви должны «иконники», в то время как «образованным художникам» следует посвятить себя живописи исторической<sup>3</sup>, вернется к работе над картиной «Явление Мессии», а позже создаст гениальные библейские эскизы.

Мы не знаем, как А.С. Хомяков отнесся бы к эскизу образа Воскресения Христова, о работе Иванова над которым он мог быть наслышан от Н.М. Языкова, помогавшего художнику в поисках образцов [3, с. 63], однако позволим себе высказать сомнение в том, что он его непременно одобрил бы. Споря с классицистами, утверждавшими, что «прекрасное везде прекрасно» и «надобно искать художества, а не народности в художестве»<sup>4</sup>, Хомяков провозгласил, что «везде и во все времена искусства были народными» [10, с. 136–137], а в своей первой «славянофильской» статье 1839 г. высказал уверенность, что для возвращения России к «народ-

<sup>2</sup> Из письма Иванова Языкову лета 1845 г. [8, с. 350–351]. Из текста письма следует, что Иванов имел в виду себя и художника Серебрякова.

<sup>3</sup> Эту мысль Иванов записал в своем дневнике в конце 1847 г., но пришел к ней, вероятно, еще в начале года — об этом косвенно свидетельствует его разлад с Чижовым, надеждавшим, что художник продолжит и дальше идти в том же направлении [3].

<sup>4</sup> Именно это утверждал, например, убежденный классицист, конференц-секретарь Академии художеств В.И. Григорович в отзыве на предложение кавказского наместника графа М.С. Воронцова учредить в Тифлисе «особую» художественную школу, обучение в которой проводилось бы с ориентацией на памятники Кавказа византийской эпохи [9, с. 109].

<sup>1</sup> Гоголь, Языков и Чижов жили в Риме на разных этажах одного дома на *via Felice* [4, с. 132].

ности» «довольно воскресить старое, привести его в сознание и жизнь» [11, с. 48], но он вовсе не понимал под этим возрождение древнерусского искусства в его аутентичных формах.

Мы не встретим в статьях Хомякова критики русско-византийского стиля К. Тона, однако исторические стилизации «новой» Европы были подвергнуты им самому суровому осуждению. «Чего не попросишь, — досадовал он на Баварию, — она всем готова потчевать: и греческим, и римским, и готическим, и византийским» [12, с. 62]. «Странное ослепление художников — верить в возможность вдохновенного пастичьа! <...> Художники, бессильные создавать новые формы и новый стиль и подражающие формам и стилю прошедших веков или чуждых народов, уже не художники: это актеры художества, разыгрывающие рыцаря, грека, или византийца, или индийца. Кроме райка они никого обмануть не могут» [12, с. 63–64]. «Художество формы явилось нам как новая стихия, — утверждал Хомяков, — как новый мир деятельности духовной, совершенно чуждый нашей старине. Если и была когда-нибудь в России школа живописи и если высокие произведения, недавно отысканные на стенах наших старых церквей в Киеве и Владимире, действительно принадлежали художникам русским, а не византийским, то, по крайней мере, цепь предания была так совершенно разорвана в продолжении стольких веков, что она не могла представить никакого художественного руководства для новой художественной школы. Поэтому живопись была нововведением вполне» [1, с. 77–78].

«...Мир художества, так же как и большая часть нашего просвещения и нашего быта, доказывает, — по его словам, — всю трудность, всю медленность усвоения чуждых начал и всю неизбежность временного... раздвоения. Следует ли из этого... как полагают защитники всех старинных форм, отвергать всякое нововведение, будь оно в науке, художестве, в промышленности или в быте? ...Можем ли мы отвергать несомненно полезное, необходимое или прекрасное? Есть что-то смешное и даже что-то безнравственное в этом фанатизме неподвижности», — полагал Хомяков [1, с. 79]. Он готов признать лишь «прекрасные задатки» искусства Древней Руси и «великие обещания» «в живописи и зодчестве» [10, с. 138]. Хомяков в статье 1844 г. «Опера Глинки “Жизнь за царя”» утверждал: «Новая эра не будет уже довольствоваться пастичьами и подражаниями старым формам, этим мертвым торжествам баварского искусства. Она создаст новые живые формы, полные духовного смысла, в живописи и зодчестве, были бы только художники вполне русские и жили бы вполне русскою жизнью» [13, с. 70].

В 1848 г. один из членов славянофильского кружка А.Н. Попов, задумавший написать «очерк

исторического развития... иконописи и указать на ее значение» [14, с. 490], к чему его подтолкнули посвященные иконописанию публикации преосв. Анатолія Мартыновского [15], И.М. Снегирева [16], И.П. Сахарова [17] и Ф.В. Чижова<sup>5</sup>, обратился к Хомякову с просьбой разъяснить, в чем тот видит различие иконы и картины. «Вы, я и третий, — отвечал Хомяков Попову, — имеем какое-нибудь понятие или представление, положим, о Павле Апостоле. Выразим это, и выйдет религиозная картина; но вся церковь, то есть все общество православных, в своем историческом существовании, имеет еще свое общее понятие или представление об Апостоле Павле, может быть, даже тайное и никем не выраженное на холсте. Выразите — это и будет икона» [18, с. 195]. В статье «По поводу Гумбольта» Хомяков, объясняя это различие, вводит такие понятия, как пластика духовная и пластика бытовая [19]. Икона, утверждал он, будучи духовной пластикой, подчиняется не только тем же законам, что и пластика бытовая, к которой он отнес исторический род живописи, ландшафт и пр., но также и «другим законам, менее зависящим от случайности времен и народов. Икона не есть религиозная картина, точно так же, как церковная музыка не есть музыка религиозная. Икона и церковный напев несравненно выше» [19, с. 212]: икона является «пределом, к которому должно стремиться художество, если оно еще надеется достичь какого-нибудь развития. По тому самому ж, что икона есть выражение чувства общинного, а не личного, она требует от художника полного общения не с догматикой церкви, но со всем его бытовым и художественным строем. Пластика в обоих родах своих, бытовом и иконном, доступна русскому художнику единственно во столько, во сколько он живет в полном согласии с жизненным и духовным опытом русского народа, и воспитание художника, его развитие состоят только в уяснении идеалов, уже лежащих бессознательно в его душе» [19, с. 213]. «Возврат русских к началам русской земли» Хомяков понимал как возвращение «на святую Русь, но не в русскую жизнь» [19, с. 218].

Уверенный, что художество в России явится выражением ее «современного духа», Хомяков, однако, отказывается «отгадать» те художественные формы, «в которые должны со временем вылиться богатства русской мысли и русского чувства» [1, с. 82]. Являясь одним из основателей Московского художественного общества и будучи хорошо знаком с современной ему художественной практикой, он не видел в ней ничего, что бы отвечало его пониманию искусства. «Меня наша школа (Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. — К. М.), — признавался он в 1846 г. Ю.Ф. Самарину, — доводит

<sup>5</sup> Перечень публикаций, в которых Ф.В. Чижов затрагивает вопросы иконописания, см. в [3].

до отчаяния, хоть идет она и недурно для бестолковой публики» [18, с. 267]. Свои надежды он одно время возлагал на Э.А. Дмитриева-Мамонова, который начал писать картину на заданный Хомяковым сюжет «Путники в Эммаусе» [18, с. 174–175]. Эскиз этой картины, по мнению Хомякова, независимо от того, «будет ли кончен или нет (ибо это дело сомнительное), есть уже сам по себе прекрасное художественное произведение, стиля совершенно нового и высокого. Это еще не икона, но стенная живопись церковная, доведенная до необычайной красоты» [18, с. 174]<sup>6</sup>. В полной мере его надежды на рождение новой школы сбылись в картине Иванова «Явление Мессии».

Мнение об особенном характере творчества художника, с работами которого Хомяков лично знаком не был, сложилось, очевидно, благодаря отзывам Языкова и Попова, а также двум публикациям: статье Ф.В. Чинова в «Московском литературном и ученом сборнике» 1846 г. [20] и фрагменту из книги Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» [21]. Хомяков осторожно заметил, что в творчестве художника «слышится и чувствуется» «возврат русских к началам русской жизни» [19, с. 218–219]. Эта заочная оценка полностью подтвердилась, когда Хомяков познакомился с Ивановым по возвращении его в 1858 г. из Италии и увидел наконец картину «Явление Мессии», над которой тот работал более 20 лет. Хомяков специально ездил для этого в Санкт-Петербург. Еще при жизни Иванова он начал писать статью о творчестве Иванова, закончить которую ему было суждено уже после кончины художника [22].

О впечатлении, которое на него произвел Иванов, Хомяков писал Ю.Ф. Самарину: «Я и теперь беспрестанно вижу его большие задумчивые глаза, всегда что-то разглядывающие в себе или вне себя, но чего в окружающих предметах не было. Они странно мне напомнили при первой встрече глаза схимника Амфилохия, которые я видел в детстве в Ростове» [18, с. 300]<sup>7</sup>. Открывшееся Хомякову духовное родство Иванова со схимником-иконописцем подтолкнуло его, вероятно, признать в художнике ученика иконописцев [22, с. 357], основанием же для этого утверждения явилось то, что Иванов, по словам Хомякова, поставил себе целью, работая над картиной, устранить «всякий личный произвол, всякую личную прихоть» [22, с. 352]. Он, по мнению Хомякова, «думал, что художник не должен становиться как видимое третье между предметом и его выражением, а только как прозрачная среда,

через которую образ сам запечатлевается на полотне... Следствием и наградой этой простоты было то, что величие избранного предмета действительно перешло в его изображение» [22, с. 352]. Только благодаря устранению личного произвола художника произведения его могут освободиться «от всякой примеси его тесной и скудной личности и получают значение всемирное как самоотражение явлений исторических, мировых. Таков характер всех произведений эпических и всех эпосов истинно народных. Высокие явления мира христианского точно так же доходят до самоотражения в произведениях истинно христианского искусства...» [22, с. 353].

Последнее качество вовсе отсутствовало, утверждал Хомяков, у великих художников эпохи Возрождения, например, Буонарроти или Рафаэля, которые, по его словам, «носят на себе характер личного произвола» [22, с. 354]. Преодолеть этот недостаток попытались немецкие художники-назарейцы, но они «могли только учить, а не творить» [22, с. 354]. Многим обязанный Овербеку Иванов не допустил, по мнению Хомякова, ошибки немецких художников — «подражанию наивности древних живописцев... Но все, что человек прививает себе насильно, остается бесплодным в искусстве. Наивность древних перешла в сухость, холодность и приторность у новых подражателей... перешла в фистулу взрослого, прикидывающегося ребенком» [22, с. 354–355]. Следовать простоте, находящейся «еще на степени наивности, то есть простоты детского, а не совершенного возраста» было, утверждал Хомяков, ошибкой, поскольку эти наивность и простота — «случайность их века, а не начало их художественной деятельности» [22, с. 355]. В качестве очевидного довода Хомяков приводит пример автора «легенд» об учениках Христа, который был, очевидно, наивен, однако никто не мог бы сказать то же самое о героях его «легенд» — апостолах. «Подражать этой наивности есть неразумие, к детству не может, да и не должен, возвращаться человек. Его стремление должно быть — прийти в меру возраста, в мужа совершенна», — цитирует он слова Евангелия [22, с. 355].

«Школа великого Панселина<sup>8</sup> представляет в одно время и самый высокий замысел живописи (замысел, до которого едва ли достигал кто-нибудь из позднейших художников), и величайшее неумение в исполнении замысла. Художник еще не владеет собою, ибо не владеет тем образом, в котором хочет выразиться, формой человеческого тела» [22, с. 356]. В эпоху же Возрождения, овладение фор-

<sup>6</sup> Вероятно, картину Э.А. Дмитриева-Мамонова постигла та же участь, что и других неоконченных произведений талантливого художника.

<sup>7</sup> О монахе ростовского Спасо-Яковлевского монастыря Амфилохии см., в частности, [23].

<sup>8</sup> Эта оценка живописи Панселина, которую Хомяков позволил себе лишь на основании публикаций, существенно расходилась с оценкой побывавшего на Афоне А.Н. Муравьева [24, с. 146, 162–168]. Во многом благодаря его настоянию в 1859 г. была организована экспедиция на Афон П.И. Севастьянова для изучения и копирования живописи [9, с. 113–115].

мой человеческого тела произошло «не из внутренней работы духа, а от внешнего толчка, именно, — от восстановления памятников древнего мира и от влияния разбежавшейся перед турками Византии. <...> Тело взяло перевес над духом», а плоть стала притворяться духом [22, с. 356]. Иванов смог «совершить то, что было невозможно для художников Европы. Он мог овладеть формой, изучить, узнать и передать все тайны телесного образа и остаться вполне верным своей духовной основе. Он был учеником иконописцев и в то же время смел уметь», — делал вывод Хомяков [22, с. 357].

По всей видимости, такая оценка своего творчества Ивановым была признана: услышав ее от Хомякова в то время, когда оба они стояли перед картиной «Явление Мессии», в ответ он молча пожал ему руку.

«Это еще не иконопись в ее высшем значении (ибо иконопись не допускает многосложности); но это совершенство живописи эпической, то есть стеной церковной. В ней предчувствие иконописи, и далее этого никто не доходил», — пишет Хомяков в заключении своей статьи о картине Иванова [22, с. 365].

Оплакивая безвременную кончину художника, Хомяков высказал уверенность в том, что Иванов, воплощая в своей картине «художественные требования русского духа» [22, с. 361], «созидал не только картину, но школу» [22, с. 359]. Мысль эта была впоследствии подхвачена И.И. Крамским, который в 1880 г. утверждал, что «значение Иванова возрастает и можно с уверенностью пророчить ему еще большее возрастание в будущем» [25, с. 21]. История отечественной художественной школы в полной мере подтвердила справедливость этих оценок творчества художника: «Явление Мессии» Иванова положила начало богоискательскому направлению русской живописи, на котором русское искусство расцвело в творчестве И.Н. Крамского, В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, Н.Н. Ге, да и атеистов — В.Д. Поленова и В.В. Верещагина. Хотя далеко не все произведения этого направления удостоились быть принятыми в лоно православной церкви, большинство их позволяют нам заслуженно гордиться отечественной художественной школой.

#### Список источников

1. Хомяков А.С. Письмо в Петербург // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 70–82.
2. Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. Москва : Изобразительное искусство, 1980. 208 с.
3. Маслов К.И. Федор Чижов в поисках «образной живописи» // Дом Бурганова. Пространство культуры. Москва, 2015. № 2. С. 59–75.
4. Федор Васильевич Чижов : из речи И.С. Аксакова, произнесенной 18 декабря 1877 г. // Русский архив. Москва, 1878. Кн. 1. № 1. С. 129–137.
5. Вопросы, предложенные Ивану Сергеевичу Аксакову III отделением // Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Москва, 1888. Ч. 1. Т. 2. С. 147–163.
6. Цимбаев Н.И. Московские споры либерального времени // Русское общество 40–50-х годов XIX в. Ч. I: Записки А.И. Кошелева. Москва, 1991. С. 5–43.
7. Бернштейн Б.А. Иванов и славянофильство // Искусство. Москва, 1958. № 3. С. 58–66.
8. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. Москва : Издательский дом «XXI век — Согласие», 2001. 776 с.
9. Маслов К.И. В поисках утраченной традиции: к истории церковной живописи 1840-х — первой половины 1850-х гг. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва, 2023. № 49. С. 91–120. DOI: 10.15382/sturV202349.91-120.
10. Хомяков А.С. О возможности русской художественной школы // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 135–159.
11. Хомяков А.С. О старом и новом // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 41–56.
12. Хомяков А.С. Письмо в Петербург о выставке // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 56–65.
13. Хомяков А.С. Опера Глинки «Жизнь за царя» // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 65–70.
14. Попов А.Н. Иконописание // Северное обозрение. Санкт-Петербург, 1849. Кн. 1, № 2. С. 489–525.
15. Об иконописании / [соч.] Архиепископа Анатолия. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд. прот. В. Гречулевич, 1867. 96 с.
16. Снегирев И.М. О значении отечественной иконописи : (письма к графу А.С. Уварову И.М. Снегирева) // Записки археологическо-нумизматического общества в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург, 1848. III. С. 181–210.
17. Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 1–2. Санкт-Петербург : Тип. Я. Третья, 1849. Кн. 1. 64 с. ; Кн. 2. 59 с. Приложение. 47 с.
18. Хомяков А.С. Полное собрание сочинений : в 8 т. Письма. Москва, 1900. Т. 8. 480, 58 с.
19. Хомяков А.С. По поводу Гумбольдта // А.С. Хомяков. О старом и новом. Статьи и очерки / под общей ред. Г.М. Фридлендера. Москва : Современник, 1988. С. 196–221.
20. Чижов Ф.В. О работах русских художников в Риме // Московский литературный и ученый сборник. Москва, 1846. С. 49–136.

21. Гоголь Н.В. Исторический живописец Иванов // Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений : в 14 т. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. С. 328–337.
22. Хомяков А.С. Картина Иванова // Полное собрание сочинений Алексея Степановича Хомякова. Москва, 1914. Т. 3. С. 346–365.
23. Вахрина В.И. Амфилохий // Православная энциклопедия. Москва, 2001. Т. 2. С. 200–201.
24. Муравьев А.Н. Письма с Востока в 1849–1850 годах : в 2 ч. Санкт-Петербург, 1851. Ч. 1. 391 с.
25. Крамской И.Н. Художник А.А. Иванов и его значение для русского искусства // Творчество. 1958. № 7. С. 20–22.

## About Alexey Khomyakov's Views on Church Painting

**Konstantin I. Maslov**

Moscow, Russia

ORCID 0009-0007-4842-5330;

zmaslo@mail.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the views on church painting of one of the Slavophile leaders A.S. Khomyakov. In 1845, Alexander Ivanov, an artist working in Rome, influenced by the “Slavophile” atmosphere of meetings with F.V. Chizhov, N.M. Yazykov and N.V. Gogol, attempted to use an icon as a model for the image of the Resurrection of Christ for the Moscow Cathedral of Christ the Saviour (for the first time in the history of the Russian academic school). It is doubtful that Khomyakov could have unreservedly welcomed this endeavor by Ivanov. Although he believed that for Russia's return to nationality it would be sufficient only to revive the old in consciousness and life, he did not at all understand this return as a revival of the authentic forms of Old Russian art or as a stylization of these forms. Khomyakov's negative attitude to stylizations is evidenced by his sharp criticism of the eclecticism of Bavarian art. In Russia, he believed, the link with tradition had long been severed and therefore Old Russian art could not serve as a basis for a modern art school. Not in Ivanov's traditional icon-oriented sketch of the Resurrection of Christ, but in his painting *The Appearance of the Messiah*, Khomyakov recognized, even before he saw it with his own eyes, evidence of the beginning of the revival of truly Russian life and Russian thought. In his opinion, the artist sought in the painting to eliminate personal artistic manner, to become a kind of transparent medium through which the holy image would be imprinted on the canvas. The German Nazarene artists tried to capture the Christian phenomenon in the artistic contemplation of the spirit, but they could only teach it, they themselves were incapable of it. Ivanov, a graduate of the Imperial Academy of Arts, who had perfectly mastered the craft of an artist, was at the same time, according to Khomyakov, a pupil of icon painters, who created a great work of church wall painting. The history of the Russian art school of the second half*

*of the 19th – early 20th century fully confirmed the validity of this assessment of the painting *The Apparition of the Messiah*. It laid the foundation for the God-seeking direction of Russian painting, on which Russian art blossomed in the work of I.N. Kramskoi, V.M. Vasnetsov, M.V. Nesterov, N.N. Ge, as well as atheists – V.D. Polenov and V.V. Vereshchagin. Although not all the works of this trend were honored to be accepted into the bosom of the Orthodox Church, most of them allow us to be deservedly proud of the Russian art school.*

**Key words:** Alexey Khomyakov, Alexander Ivanov, academic school, church painting, icon painting, Panseilin, tradition, religious art, art history, religious culture.

**Citation:** Maslov K.I. About Alexey Khomyakov's Views on Church Painting, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 170–176. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-170-176.

### References

1. Khomyakov A.S. The Letter to Petersburg, A.S. *Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and the New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 70–82 (in Russ.).
2. Allenov M.M. *Aleksandr Andreevich Ivanov*. Moscow, Izo-razitel'noe Iskusstvo Publ., 1980, 208 p. (in Russ.).
3. Maslov K.I. Fyodor Chizhov in Search of the “Image Art”, *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Space of Culture. Burganov House], Moscow, 2015, no. 2, pp. 59–75 (in Russ.).
4. Fyodor Vasilyevich Chizhov: From a Speech by I.S. Aksakov, Delivered on December 18, 1877, *Russkii arkhiv* [Russian Archive]. Moscow, 1878, book 1, no. 1, pp. 129–137 (in Russ.).
5. Questions Proposed to Ivan Sergeevich Aksakov by the 3rd Department, *Ivan Sergeevich Aksakov v ego pis'makh* [Ivan Sergeevich Aksakov in His Letters]. Moscow, 1888, part 1, vol. 2, pp. 147–163 (in Russ.).
6. Tsimbaev N.I. Moscow Disputes of the Liberal Time, *Russkoe obshchestvo 40–50-kh godov XIX v. Ch. I: Zapiski A.I. Kosheleva* [The Russian Society of the 40–50s of the 19th Century. Part 1: Notes by A.I. Koshelev]. Moscow, 1991, pp. 5–43 (in Russ.).
7. Bernshtein B.A. Ivanov and Slavophilism, *Iskusstvo* [Art], Moscow, 1958, no. 3, pp. 58–66 (in Russ.).

8. Vinogradov I.A. (ed.) *Aleksandr Ivanov v pis'makh, dokumentakh, vospominaniyakh* [Alexander Ivanov in Letters, Documents, Memoirs]. Moscow, Izdatel'skii Dom "XXI vek – Soglasie", 2001, 776 p.
  9. Maslov K.I. In Search of the Lost Tradition: Towards a History of Church Paintings in the 1840s – First Half of the 1850s, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V. Vo-prosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art], Moscow, 2023, no. 49, pp. 91–120. DOI: 10.15382/sturV202349.91-120 (in Russ.).
  10. Khomyakov A.S. On the Possibility of the Russian Art School, *A.S. Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and the New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 135–159 (in Russ.).
  11. Khomyakov A.S. On the Old and the New, *A.S. Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and the New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 41–56 (in Russ.).
  12. Khomyakov A.S. The Letter to St. Petersburg About the Exhibition, *A.S. Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 56–65 (in Russ.).
  13. Khomyakov A.S. Glinka's Opera "A Life for the Tsar", *A.S. Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 65–70 (in Russ.).
  14. Popov A.N. Icon Painting, *Severnoe obozrenie* [The Northern Review]. St. Petersburg, 1849, book 1, no. 2, pp. 489–525 (in Russ.).
  15. Archbishop Anatoly. *Ob ikonopisanii* [On Iconography]. St. Petersburg, Izd. Prot. V. Grechulevich Publ., 1867, 96 p.
  16. Snegirev I.M. On the Importance of Domestic Icon Painting: (I.M. Snegirev's Letters to Count A.S. Uvarov), *Zapiski arkheologicheskogo-numizmaticheskogo obshchestva v Sankt-Peterburge* [The Notes of the Archaeological and Numismatic Society in St. Petersburg]. St. Petersburg, 1848, III, pp. 181–210 (in Russ.).
  17. Sakharov I.P. *Issledovaniya o russkom ikonopisanii. Kn. 1–2* [Researches on Russian Icon Painting. Book 1–2]. St. Petersburg, Tip. Ya. Treya Publ., 1849, book 1, 64 p., book 2, 59 p., supplu, 47 p.
  18. Khomyakov A.S. *Polnoe sobranie sochinenii. V 8 t. Pis'ma* [Complete Works. In 8 volumes. The Letters]. Moscow, 1900, vol. 8, 480, 58 p.
  19. Khomyakov A.S. Concerning Humboldt, *A.S. Khomyakov. O starom i novom. Stat'i i ocherki* [A.S. Khomyakov. On the Old and the New. Articles and Essays]. Moscow, Sovremennik Publ., 1988, pp. 196–221 (in Russ.).
  20. Chizhov F.V. About the Works of Russian Artists in Rome, *Moskovskii literaturnyi i uchenyi sbornik* [Moscow Literary and Scientific Collection]. Moscow, 1846, pp. 49–136 (in Russ.).
  21. Gogol N.V. Historical Painter Ivanov, *N.V. Gogol'. Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [N.V. Gogol. Complete Works: in 14 volumes]. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR, 1952, vol. 8, pp. 328–337 (in Russ.).
  22. Khomyakov A.S. Ivanov's Painting, *Polnoe sobranie sochinenii Alekseya Stepanovicha Khomyakova* [Complete Works by Alexei Stepanovich Khomyakov]. Moscow, 1914, vol. 3, pp. 346–365 (in Russ.).
  23. Vakhrina V.I. Amphilochius, *Pravoslavnaya ehntsiklopediya* [The Orthodox Encyclopedia]. Moscow, 2001, vol. 2, pp. 200–201 (in Russ.).
  24. Muravyov A.N. *Pis'ma s Vostoka v 1849–1850 godakh: v 2 ch.* [The Letters from the East in 1849–1850: in 2 parts]. St. Petersburg, 1851, part 1, 391 p.
  25. Kramskoi I.N. Artist A.A. Ivanov and His Significance for Russian Art, *Tvorchestvo* [Creativity]. 1958, no. 7, pp. 20–22 (in Russ.).
- 
-

О.А. ПУТЕЧЕВА

# ОСОБЕННОСТИ ПРОЦЕССОВ СИНТЕЗИРОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ТЕАТРАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БАКШИ

---

---

**Ольга Анатольевна Путчева,**

Кубанский медицинский институт,  
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,  
доцент  
Буденного ул., д. 198, Краснодар, 350015, Россия

кандидат искусствоведения, доцент  
ORCID 0000-0003-2812-8981; SPIN 6717-4294  
putcheva.olga@mail.ru

---

---

**Реферат.** Вопросы синтеза искусств, которые были глубоко осмыслены теоретиками в XX в., с новой актуальностью встают перед исследователями XXI века. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. В настоящее время обозначились новые грани взаимодействия искусств, демонстрирующие усиление процессов внутренней и внешней интеграции, мышления вширь и вглубь, с привлечением явлений нехудожественной сферы. Установлено, что характер синтезирующих процессов в искусстве зависит от способов художественного мышления, изменяющихся на протяжении истории культуры. Творчество композитора конца XX — начала XXI в. Александра Бакши, работающего в русле экспериментальной направленности, закономерно вырастает как отражение сложных синтетических процессов, развивающихся в точках соприкосновения музыки с театром, литературой, скульптурой, новыми формами акционизма. В композициях А. Бакши можно выделить три модели, основанные на синтезе искусств в русле специфики и особенностей инструментального

театра: инструментальные сцены драматического характера, модель театра звука, модель ритуала и мистерии. Характер и способы синтеза претворяются в каждой модели на основе диалектических межвидовых связей. Наиболее яркие музыкально-театральные проекты дают представление об эволюции его мышления в области многообразных приемов комбинаторики и трансформаций музыкально-звукового материала. Делается вывод о том, что синтез — определяющая специфика творчества А. Бакши, позволяющая создавать высокохудожественные, яркие, оригинальные произведения. Экспериментирование, развивающееся по пути синтезирования, существенно расширяет возможности музыки.

**Ключевые слова:** синтез музыкальный, композитор, А. Бакши, инструментальный театр, театр звука, модель мистерии, театральное искусство, музыкальное искусство.

**Для цитирования:** Путчева О.А. Особенности процессов синтезирования в музыкально-театральном творчестве Александра Бакши // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187.

**Н**стоящая работа является попыткой сформулировать наиболее существенные особенности творчества композитора Александра Моисеевича Бакши (род. 1952). Цель статьи — обозначить динамику интегративных процессов в его сочинениях. Поставлены следующие задачи: указать на приемы

композитора, усиливающие интеграционные процессы; сформулировать принципы взаимодействия видов искусств в творчестве А. Бакши; представить стилистические доминанты творчества композитора с позиции синтезирующего дискурса.

Для определения области взаимодействия и точек соприкосновения родственных видов искусств (театр и музыка, музыка и хореография) в работе используются методы компаративистики, интерпретативный анализ культурных установок (духовных констант) в рамках творчества А. Бакши.

## ОСОБЕННОСТИ СИНТЕЗИРОВАНИЯ В XX — НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

**В**опросы синтеза искусств, которые находились в центре внимания исследователей XX в. и не утратили актуальность в начале XXI в., определили подъем культуры в эпоху Серебряного века и были связаны с философией всеединства. Одним из глубоких исследователей проблем синтеза искусства являлся П. Флоренский, представлявший литургию как «высший синтез разнородных художественных деятельностей» [1, с. 379]. Символисты, особенно А. Белый и Вяч. Иванов, осмысливая взгляды В. Соловьева, исходили из понимания теургии как главной цели мистерий с их панмузыкальностью и стремлением к воссоединению искусств в музыкальной драме. Как продолжение этой идеи развивал свое творчество А.Н. Скрябин, мечтавший о мировом музыкальном действе.

В работе И.И. Иоффе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления» сформулирована концепция, согласно которой синтез возможен в результате конфликта временных и пространственных параметров взаимодействующих искусств, выражением чего стало театральное искусство [2]. Можно сказать, что художественное поле в качестве драматического нерва соединяет разнонаправленные векторы пространственных и временных искусств в их постоянном напряжении и диалектике. Важная идея, выдвинутая ученым, заключена в том, что синтез искусств подчиняется способу мышления данного исторического периода. В работе «Мистерия и опера» автор выдвигает гипотезу о перерождении мистерии в оперу с сохранением принципа взаимодействия [2].

В XX в. проблема синтеза искусств рассматривалась с точки зрения культурных смыслов. М.С. Каган в исследовании «Морфология искусства» показывает исторический ход развития синтеза и взаимодействия видов искусств [3]. А.Я. Зись выделяет виды синтеза искусств, делая это на основе

родства пространственных характеристик, сходства развития во времени, причем возможность соединения разнородных пространственных и временных искусств определяется идеей взаимодополнительности средств воздействия [4].

Идея процессуальности синтеза искусств способствовала ряду открытий в области взаимодействия и трансформации музыкальных жанров. Свидетельством этого импульса стал ряд работ. Так, В. Конен констатирует, что «входя в синтетическое целое, музыка должна была впитать и переосмыслить свойства иного искусства» [5, с. 58]. Важны идеи М. Сабининой о влиянии киноискусства на музыку, которая выделяет три вида зависимостей, первый из которых осуществляется на уровне тематизма, второй — «музыкально-драматургическая ситуация» (митинги, празднества, кавалерийские атаки, летящие бронепоезда, партизанские отряды, сцены народного бедствия) [6, с. 319]. Третий вид связи основан на принципе монтажа.

Характер синтеза искусств изменялся от эпохи к эпохе. В начале XXI в. процессы синтеза искусств объединяют не только однородные области, связанные с пространством или имеющие в виде общей основы временной фактор, как это было ранее, но и разнородные виды искусств. «В синтетическом художественном произведении происходит параллельное развертывание информации по разным каналам, соответствующим тем видам искусства, которые задействованы в синтетическом целом» [7, с. 32]. Активизация процессов синтезирования связана с привлечением нехудожественной сферы, науки, философии. Показательно, что исследователи одной из важнейших задач видят не только выявление сущности таких понятий, как взаимодействие, интеграция, синтез, синкретизм, но и разграничение «уровней взаимодействия видов искусства» [8, с. 11].

Само взаимодействие базируется на тонких связях, отражениях и ассоциациях, возникающих в глубине творческих духовных открытий индивидуального характера. Перекрестки динамических векторов связывают игру духовных устремлений с широко развернутыми культурными явлениями. Коды одних областей искусства могут стать ключом разгадки в других. М. Фуко «выявил параллели и связи между отдельными областями культуры, точки соприкосновения архитектуры, театра, живописи, музыки» [9, с. 46].

Говоря о синтезе начала XXI в., необходимо отметить, что в его основе лежит не мягкое взаимодополнение и соотнесение возможно общих точек соприкосновения, а резкое столкновение очень далеких сфер, что приводит к интенсификации взаимодействия. Основой взаимодействия искусств могут быть различные факторы: движение, процессуальность во времени, пространстве. При увеличе-

нии составных частей произведения трансформируются их соотношения. Так, А.В. Крылова отмечает «значимость всех выразительных компонентов, образующих полифоническое многоканальное смысловое поле» [10, с. 230].

Особую важность данному процессу придает В.О. Петров, отмечающий возможность создания уникальных жанровых микстов «на волне всеобщего синтеза искусств» [11, с. 17]. Автор подчеркивает, что возникновение инструментального театра в XX в. обусловлено синтезом искусств, в основу которого положено взаимодействие музыкального ряда и средств выразительности, характерных для драматического театра. Характерной чертой инструментального театра является то, что инструменталисты выступают как актеры, самостоятельно ведя свою роль без привлечения исполнителей других специальностей.

О.Б. Элькан выдвигает положение, согласно которому основой синтеза может быть музыка и игра: «Игра в бисер в одноименном романе немецкого и швейцарского писателя Германа Гессе (1877–1919) играет всем содержанием — или даже, скорее, всеми содержаниями — общечеловеческой культуры» [12, с. 68]. Эта идея применима к временным искусствам, вступающим во взаимодействие и трансформирующимся в кинетической форме.

## СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ОСНОВА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

Принимая мысль о ведущей роли музыки в формировании инструментального театра, рассмотрим творчество А. Бакши как явление процессуальное, динамичное, впитывающее характерные тенденции времени. В современных условиях, как отмечает Т.А. Курышева, «художественное мышление, тяготеющее к синтезу, в известной мере видоизменяет образность и композиционные принципы произведений литературных, музыкальных, живописных» [13, с. 14]. В творчестве композитора «музыка, понятая как синергия» [14, с. 11], становится ядром и руководящим принципом в создании уникальных произведений. Однако заметим, что процессы синтетического характера творчества происходят на основе глубинного прорыва к сущности (анализа, другими словами), видимые как бы на поверхности процессы объединения сопровождаются расчленением и разрывами в других уровнях, которые ранее существовали неразрывно. Как отмечает Т.Б. Сиднева, «в известном смысле художественный процесс представляет собой непрерывное создание барьеров

и пересечение территорий, установление пределов и разрушение границ — языковых, жанровых, стилевых» [15, с. 15].

Важнейшая черта музыки А. Бакши — синтетичность. Музыка становится центром сложного единства, связывая многие компоненты, такие как сценическое действие, речь, игру; музыка организует пространство, задает основные идеи и становится энергетической основой произведения. Благодаря внутренней интенсификации музыка становится динамичной составной частью развития, связывающей близкие виды искусств. Пафос художественных открытий А. Бакши заключен в создании особых действий, подобных опере и драматическому действию, но вне литературного сюжета. В творчестве композитора можно выделить три модели, основанные на синтезе искусств в русле специфики и особенностей инструментального театра:

- ◆ инструментальные сцены драматического характера;
- ◆ модель театра звука;
- ◆ модель ритуала и мистерии.

Первый подход в решении композиций, основанных на синтезе искусств, складывается экспериментально для воплощения текстов вокально-инструментальных циклов (это преимущественно исследование возможностей самого музыкального искусства, внутри которого возникает множество вариантов работы) пересматриваются каноны и правила, используются отдельные элементы театрализации. Это расширение средств и способов организации музыкального материала, включение в музыкальные средства безграничного спектра звуковой палитры от натуральных звуков природы до синтетических электронных микстов, от человеческих голосов как звуковой краски до редких этнических и вновь создаваемых инструментов, учитывая роль пауз и тишины. На основе такого расширенного поля техник и использования новых инструментов музыка начинает включать театральное действие и пространственные координаты. Для такого рода сочинений характерна атмосфера игры, где инструменты-персонажи со своими темпоритмами музыкального развития становятся зримыми образами.

Одна из первых попыток выхода за пределы музыкального искусства сделана в поэме-представлении «Я — поэт» для двух голосов и 11 инструментов на стихи А. Блока, В. Маяковского, С. Кирсанова (Ростов-на-Дону, 1982). В жанровом обозначении указывается на ее театральное-действенный смысл, важно то, где располагаются инструменталисты: за сценой или на сцене, когда и как они появляются, в какие драматургические моменты звучат их соло.

С точки зрения синтеза можно отметить черты условной театральности, обнаруживающиеся в текс-

тах А. Блока, которые привлекли А. Бакши. Это, например, сказочные образы царевны и средневекового рыцаря, образы-символы чистоты, верности. В драматургически важные моменты развития композитор усиливает звучание, прибавляя количество инструментов, причем в первой кульминации часть инструментов остается за сценой, хотя использован весь инструментальный состав; на сцене представлены наиболее часто употребляемые инструменты — фортепиано, первая скрипка, ударные, флейта. В заключительной кульминации всего произведения композитор выводит на сцену весь состав, усиливая мощь звучания, а главное, число действующих лиц. Такое соотношение инструментальных составов связано с идеей камерности в начальном разделе (где использованы небольшие составы) и мощной туттийностью звучания во втором разделе. Композитор дифференцирует звучание инструментов за сценой или на сцене, придавая особое значение моментам их появления перед зрителями. Как правило, выход подготавливается звучанием за сценой. Так, например, в № 9 (интерлюдия) струнная группа начинает звучать в предыдущем № 8 за сценой, выходя только в следующем номере. Аналогичное решение для движений трубы и тубы видим в № 3, 4.

Проникновение театральных черт подчеркивает условность игры, обнаруживающейся в метафоричности языка, гиперболических утрировках, гротеске, принципе маски и особому авторскому видению мира: «Точка нахождения субъекта, сам угол обзора постоянно перемещаются по вертикали и горизонтали. Крупный план наплывает на общий, внешний сменяется внутренним. Рамки кадра вследствие этого размываются, теряя всякую определенность, начинают восприниматься условно» [16, с. 81]. Исследователь усматривает здесь и влияние кинодраматургии. В поэме-представлении «Я — поэт» обнаруживаются многообразные связи как с театром, так и с киноискусством.

Традиционные жанры и формы (концерт, соната, трио) в театральной трактовке превращаются в маленькие спектакли или драматические сцены. Трио «Драма для скрипки, виолончели и рояля» (Ростов-на-Дону, 1977) создано как инструментальный опус на основе конфликтной драматургии противопоставления образов персонажей.

Пьеса «Он и Она» (1997) — неудавшаяся попытка наладить отношения. Музыкальное произведение становится драматической сценой, где музыканты являются персонажами и действуют в пространственно-звуковых мизансценах. Произведение написано не для определенного инструментального состава, но для конкретных исполнителей — Гидона Кремера и Татьяны Гринденко. Пьеса представляет собой диалогичную сцену, в которой отношения партнеров-персонажей раз-

виваются от согласия и единства к конфликту и ссоре. Начальные построения даются как фразы-переключки. Для музыкальных реплик композитор находит многообразные приемы звукоизвлечения, поражающие тонкостью, почти неуловимой хрупкостью и многообразием значений, простирающихся от спокойной речи, сомнений, вопросов, повисающих неоконченных фраз, недомолвок, до спонтанных возбуждений, речевых взрывов и временных успокоений. Приближение к речевым фразам достигается за счет повисающих флажолетных квинт, выдержанных долгих звуков, остановок-пауз, скользящих *glissando*, *rubato*.

Вначале ведущую роль играет герой, а героиня только дублирует его фразы, вступающие с временным интервалом. Торопливая речь «говорком» переходит на шестнадцатые при ускорении темпа. В мужской партии возникают взволнованные интонации, ноты недовольства и ворчания. Женская партия передает терпение и выдержанность. Противоречия постепенно обостряются, что подчеркивается пунктирным ритмом и достижением максимальной громкости. Необходимые действия исполнителей отмечены автором в нотах, а кульминация обозначается *allegro con isterico* в партии солистки. Так произведение достигает театральной эффектности музыкальными и театрально-действенными средствами.

С точки зрения драматургии среди сочинений А. Бакши можно обнаружить монодрамы (Сon Passione для виолончели соло, «Сцена для Татьяны Гринденко и скрипки»), дуодрамы («Он и Она», «Осенняя соната для певицы и пианиста»), пьесы для трех участников (трио «Драма») и более («Звонок, оставшийся без ответа»). Это небольшие пьесы камерного характера, передающие единое состояние или динамику нарастания чувств. Как правило, развитие основывается на монтажном принципе сочленения разнородных разделов, состоящих также из контрастных элементов. Особенностью драматургии всегда становится внутренний конфликт, усиленный внешними противопоставлениями. Резкие сдвиги противостояния разнородного музыкального материала способствуют нагнетанию напряжения как в относительно небольших разделах, так и на протяжении всего произведения.

Обладая особой эмоциональной силой воздействия, звуковые эффекты в композициях Бакши связаны с передачей театрально-игрового начала. Произведение становится аналитическим психологическим этюдом на темы обостренно воспринимаемого внутреннего мира. Сопоставление далеких в эмоциональном и стилистическом отношении построений способствует выявлению новых качеств.

Важной особенностью, на которую необходимо обратить внимание, в инструментальных сочи-

нениях А. Бакши является индивидуализация образов. Нет просто тем или музыкальных построений, но есть персонажи и герои, образы которых часто ассоциируются с музыкальными инструментами, а сами инструменты становятся действующими лицами, т. е. зримыми образами. Отдельные приемы развития и звукоизвлечения направлены на усиление индивидуализации образов.

Солирующие инструменты становятся двойниками актеров, а музыканты действуют подобно драматическим персонажам. Выявление аналогий между героем и музыкальным инструментом помогает «воплотить идею персонификации героя и его музыкального инструмента, ставшего и другом, и недругом одновременно, а главное — *alter ego*» [17, с. 2]. Стремление к взаимозаменяемости инструмента и музыканта выступает как важнейший игровой принцип сочинений А. Бакши.

С учетом особенностей инструментального театра решены пьесы «Сцена для певицы и пианиста» (Москва, 1998) и «Звонок, оставшийся без ответа» для скрипки соло, струнного оркестра и мобильных телефонов (Токио, 1999). В проявлениях инструментального театра важны переключки инструментов, пластика инструменталистов, их расположение на сцене, взаимодействие, подача звука на расстоянии, направление движения. Композитор прибегает к нетрадиционным средствам тембровой выразительности, таким как засурдиненные инструменты, электронные и немusикальные звуки (телефонный звонок, хруст бумаги, разного рода стуки, шорохи).

В произведениях инструментального театра важна символика движения, позы, жеста. Идеи пластических решений учитываются А. Бакши в его музыкальных ремарках и установках. Так музыкальное искусство обогащается пластикой и действием, что становится особым способом жизни музыкального произведения, новым уровнем синтезирующих тенденций, расширяющих возможности музыкального искусства.

## ФОРМИРОВАНИЕ ТЕАТРА ЗВУКА

Другой подход, дающий новые перспективы творчества, — модель театра звука. Она представляет собой дальнейшее исследование возможностей синтеза, но в условиях глубинного уровня музыки обращенного к исходной мельчайшей единице — отдельному звуку. Становление замысла связано с колористическим выбором каждого звука и каждого элемента. Особенности звука вырисовываются на пересечении нескольких смыслообразующих факторов, что позволяет считать отдельный звук семантически значимой единицей. Отдельный звук отражает изменения содержания, он чувствите-

лен к ситуации и наделяется огромной энергией воздействия. Каждому звуку придается своя специфика приемами звукоизвлечения, тембром, тесситурой. Он отличается от предыдущих и последующих, выделяется в музыкальной ткани. В.В. Медушевский отмечает: «Уже единичный звук, взятый в совокупности всех его сторон — высоты, длительности, тембра, тесситуры, громкости, артикуляции, — представляет собой знак — интонацию. Он может свидетельствовать о робости, уверенности, скованности или свободе, нежности или грубости» [18, с. 12].

Начальным моментом создания произведения является поиск исходного звука, в котором уже заложены основополагающие параметры. На данный аспект указывает В.Н. Холопова: «Музыкальный язык был преобразован в XX в. столь фундаментально, что строительство произведения стало вновь, как в ранние времена музыкальной письменности, начинаться с комбинаций одного звука с другим... более того — с создания самого исходного звука» [19, с. 50]. Уже на уровне отдельного звука закладывается не только эмоциональная доминанта восприятия, но и смысловые координаты. Сам композитор отмечает: «Все, что звучит, — стук вилки о тарелку, шорох бумаги, скрип половиц, — все должно быть организовано ритмически, темброво, звуковысотно, смыслово. При этом важно и должно — сопрягать партитуры пластического действия с партитурой звуков» [20, с. 137]. От поверхностного синтеза А. Бакши уходит вглубь, в подсознание, на уровень прасимволов, архетипов.

Композитор стремится максимально раздвинуть акустические возможности каждого «источника звука». Он выступает как мастер звука, обыгрывающий наиболее важные точки развития. Предельно выразительны, порой экспрессионистически заострены фразы и даже паузы. Звук буквально конструируется, создавая уникальную звуковую концепцию на основе диалога разных жанров и музыкальных культур, объемно вписывающихся в общее сценическое пространство, возбуждая каждую его точку, резонирующую динамике душевных движений. Сонористические образы работают на сцене подобно актерам: они перемещаются в пространстве, располагаются плотно и тесно, создавая ощущение «давящего пространства», либо, напротив, формируется ощущение пустоты, гулкости, большого объема.

В инструментальном произведении «Зима в Москве. Гололед» (1994) для скрипки, виолончели и струнного ансамбля осуществлен синтез экспериментальной звуковой материи и сценического движения. Основой произведения является струнная группа, в которой выделяется солирующая скрипка и солирующая виолончель, участвует рояль, выписана партия «бумаги» и «шагов». Развитие пьесы темброво определяется первым аккордом рояля, в котором ситуацией задан шелестящий призыв

(от бумаги, подложенной под струны). Экспериментальная пьеса дает пример моделирования новой звуковой реальности, где смысловой единицей является отдельный звук. Эта предельно малая величина наполняется смыслом и весомостью.

Бакши — художник, чрезвычайно тонко ощущающий звуковую материю, тончайшие нюансы и вибрации, призвуки и колебания; ему важны не только тембры, но и их составные. Звук для него нечто комплексное, многосоставное, включающее множество красок и звуковых фонов, пластов, уровней. Те звуки, которые нам представляются шумами, он слышит как объемные комплексы разных звуковых смесей. Отсюда возможность выбора для каждого произведения своих особенных звуковых структур. Уже начало экспонирует необычные звуки: *glissando* по струне рояля, *glissando* с флажолетами в высоком напряженном регистре виолончели, к этому добавляется *glissando* контрабаса. Композитор будто преднамеренно разъединяет звуки, удаляет их друг от друга, темброво перекрашивает, анализирует звук, качественно приближая его то к хрусту льдинок, то к завыванию ветра, то к скрипу замерзшей двери. Глиссандирующие звучания, прерываясь значительными паузами, повисают в пустоте, ассоциируясь с ощущением холода, безжизненности. Токкатное безостановочное движение противостоит статичным аккордам и способствует выходу из оцепенения. Колоритным звучанием рояля выполняется формообразующая роль по сборке всего произведения. Так А. Бакши ведет активные поиски в области звуковых микстов, выразительности тембров, способов звукоизвлечения.

Открытие новых звуковых возможностей способствует усилению динамических свойств музыки. Она осваивает формы движения и пространственные координаты, тем самым расширяя точки соприкосновения с театром. Звуковые решения обретают объем, характер, действенность, что усиливает театральные черты в музыке. Привнесение в нее пластических черт, связанных с жестами, позами, расширяет драматургические возможности звукового искусства. Жест усиливает звук, а драматургия организует музыкальное мышление. В пьесе Бакши «Зима в Москве. Гололед» (1994) струнный ансамбль играет в движении по сцене шаркающими шагами, имитирующими хождение по наледи. Музыканты участвуют не только как инструменталисты, но выполняют и актерские функции. Они могут двигаться по сцене, подавая голос своими инструментами, активно вмешиваться в ход драматического действия. Произведение становится зримой театральной сценкой с определенными ролями всех исполнителей, в движении заполняющих сценическое пространство. Жизнь звукового потока оказывается невозможна без театральных мизансцен и игры инструменталистов. «Интонация в широком смысле — есть элемент и способ символиза-

ции смысла, переживания и может быть отнесена не только к музыке, но и к жесту, слову, образу, то есть “знаку” реальности» [21, с. 101].

Уникальным примером театра звука, развивающего идеи инструментального театра, является произведение под названием «Умиравший Гамлет» для солиста и струнного оркестра (1998). Это своеобразная сцена, которая начинается с гибели героя, и в этом отношении она символизирует завершение известной трагедии. Первые такты произведения являются фактически театром одного звука, так как развитие строится только исходя из ресурсов звука «ре» третьей октавы.

Предельно ограниченными средствами дается театральный образ самой смерти; это картина гибнущего человека, которая разворачивается на наших глазах. Построение связано с осмыслением происходящего самим героем и его последнего обращения к окружению. Меркнувшее сознание выхватывает отдельные образы и сцены прожитой жизни; поток возбужденного сознания вызывает вопрошанием: «Неужели конец?» (солирующая скрипка) — и тут же яростное неприятие судьбы, желание отодвинуть наступление смерти. Как безапелляционный ответ возникает похоронная процессия в ритме марша, производящая канонически мерный стук шагов. Следующий раздел построен как кинематографический прием наплыва — разрастающийся вниз и вверх канон шепчущих голосов: «*treason, treason, predatelstvo, izmena*»<sup>1</sup>. Гротесковые образы создаются с помощью имитационных глиссандирующих мотивов, как бы насмехающихся взглядов самой смерти. Контрастом возникает танцевальная тема у второй скрипки, дающая некое просветление, но статичные, риторические фигуры говорят о безнадежности. Каденция солиста провозглашает последний всплеск жизненных сил героя, переходящий в имитационные фразы струнных, состязательно развивающих динамику от *pp* до громогласного *tutti*, переходящего в контрапункт со сдвигом по горизонтали и вертикали на основе остинато в басах. Каноны, особенно остинато, знаменуют у Бакши статику и безжизненность, застывающую в жилах кровь. На тишайшем *pp* при имитационном строении оркестровой фактуры пассажи солиста тридцать вторыми рвутся вверх (возможно композитор стремился передать полет ускользающей души?), построение завершается достижением максимальной звучности.

Необходимо отметить удивительную черту, которой наделяются инструменты в творчестве А. Бакши, вступающие во взаимодействие с театром, литературой, текстом, — антропоморфизм. Традиционно человеческие черты придают инструментам еще с романтической эпохи, очеловечивались преимущественно струнные инструменты, такие как скрип-

<sup>1</sup> Отмечено в партитуре произведения.

ка, альт, виолончель, имеющие теплый человеческий тембр. У А. Бакши в данную область вливаются инструменты, казалось бы, далекие от сравнения с человеком, — туба, контрабас, барабан.

Так, например, в пьесе «Умиравший Гамлет» выносимый музыкантами контрабас ассоциируется с мертвым неподвижным телом самого принца датского, а большой барабан, стучащий в такт его сердца сценически зримо, переставая звучать, действует своей неотвратимостью и жесткостью как метафора смерти.

## МИСТЕРИАЛЬНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ЖАНРОВ ПРОШЛОГО

Обращение к жанру ритуала и мистерии означает третий подход в решении проблемы синтеза искусств. Синтез отмечается не только на уровне видов искусств, сочетающих музыку, слово, движение, но и на уровне содержания и опоры на возрождение древних жанров. Для композитора привлекательна степень взаимодействия, устремляющаяся к древним синкретичным формам.

Погружение в жанр мистерии — это попытка выйти за пределы лишь музыкальных возможностей с усвоением черт, присущих театральному искусству, с акцентом на усилении роли движения и на пространственных координатах. Следует отметить, что музыке, как искусству по преимуществу временному, не всегда удается достаточно убедительно обосновать необходимость освоения пространства. Наиболее удачные примеры пространственной организации с участием музыки — в театральных работах, где музыка и действие генетически взаимообусловлены развитием фабулы. Полем осуществления совместных динамических структур музыки и театра, по мнению многих исследователей, становится игра. Подтверждением усиления игрового начала может служить высказывание Т. Курышевой, которая отмечает, что «игровой принцип в культуре вызывает сегодня повышенное к себе внимание» [13, с. 52]. Т. Франтова имеет в виду игровое начало, когда исследует Первую симфонию А. Шнитке, в которой «начальный раздел финала открывается полистилистическим “капустником” с элементами инструментального театра» [22, с. 62].

Прием передачи движения от жеста, телодвижения к тону, звуку встречаем во многих сочинениях: в «Играх в инсталляциях» для сопрано и шести ударных по мотивам русского авангарда начала XX в. (1992, ансамбль М. Пекарского, Рим), в спектакле «Превращение» (по Ф. Кафке, 1995, творческий центр им. Вс. Мейерхольда, совместно с театром

«Современник», режиссер В. Фокин), в музыкальной части спектакля «Еще Ван Гог. История болезни» (1998, творческий центр им. Вс. Мейерхольда и театр п/р О. Табакова). Внемузыкальные факторы представлены такими источниками, как художественное высказывание посредством слова (литература), пластика тела, импровизация рисунков в видеопроекциях. Импульсом для оригинального произведения может стать упоминание о какой-либо музыке, звучащих предметах, звуковой среде, месте действия, а также обрывки фраз, отдельное многозначительное слово. «Звуковые» обстоятельства действий помогают композитору найти «ключевой тон», из которого вырастает произведение. Режиссерское мышление автора привлекают «точки сбоя» в сюжете, драматургически переломные моменты, резкие трансформации, утрирование смысловых аспектов которых позволяет философски осмысливать глубинные жизненные коллизии.

В 1992 г. состоялась премьера спектакля «Сидур-мистерия» по мотивам работ советского скульптора, художника и поэта Вадима Сидура (1924–1986). Это спектакль звуков, метафорически обращенных к скульптурным созданиям В. Сидура. Сравнение звуков и скульптур необычно, и это приводит к нетрадиционному решению — солирующей группой являются ударные инструменты ансамбля М. Пекарского. Они создают особо тревожную атмосферу действия.

«Попыткой создать внелитературный театр был спектакль “Сидур-мистерия”. Вместе с Марком Пекарским и его ансамблем мы стремились передать впечатление от потрясших нас скульптур Вадима Сидура. Сюжет строился на том, что музыканты оказались в подвале, где когда-то работал талантливый скульптор. И, ощутив некие токи, идущие от его работ, пытались выразить в звуке то, что существовало в пластике», — пишет А. Бакши [20, с. 136].

Протестуя против ужасов войны, гибели невинных людей, В. Сидур создавал образы инвалидов, искалеченных войной. Себя скульптор называл отцом гроб-арта, создав галерею гроб-портретов: «Гроб-женщина», «Гроб-мужчина», «Гроб-ребенок», «Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном». Считая, что перед лицом смерти человек будет ценить всё, что ему дано в жизни, он сосредотачивал внимание на самих трагичных состояниях.

В мистерии два акта, первый из которых посвящен образам смерти, второй — жизни и любви. Первый акт наполнен болью и страданием, эмоционально выраженных в звуковой атмосфере траурного марша стонов, плачей, причитаний, неистового скандирования «Боже! Боже! Для чего меня покинул!», громкой кульминацией возгласов трубы. Второй — через тихую переключку двух барабанов, ассоциирующихся со стуком сердец, отзвуков вальса, металлических раскатов, флейты, гонгов, тамтама — настраивает на главное звуковое чудо — звуковую скульптуру, эхом от-

зывающуюся на голос певицы, скрипичные пассажи, пение виолончели и ворчание контрабаса.

Одновременно с музыкальным представлением разворачивается ритуальное действие, объединяющее в нечеловеческом страдании искаженные тела забинтованных раненых, калек, немощных существ, безмолвно шествующих, скрипящих, издающих хрипы, свисты своими телами, подобно мехам трофейного немецкого аккордеона, детской свистулке или звукам трубы. Во втором акте действие разворачивается как ритуально-игровое через любовный дуэт-согласие Певицы и Солиста, поддержанный активным ритмом маракасов и маленьких барабачиков. Образам смерти противостоят силы жизни и любви. Спектакль тем самым проводит идею круговорота жизни и смерти, разрушения и созидания.

Что касается решения данного произведения, то оно базируется на синтезе многих элементов, получивших импульс от скульптурных работ В. Сидура через звуковую экстраполяцию их в живое действие, разворачивающееся на грани ритуала и театрально-музыкального представления. Дополнением служат проекции на белый экран по время спектакля иероглифов и абстрактных фигур, вдохновленных звуковыми комбинациями. Особо необходимо отметить диалог, построенный на перманентном взаимодействии звуков человеческих голосов, таинственных скрипов, звонов, шорохов, музыкальных звуков. Звуковой поток вызывает театральное действие, «скульптурную» пластику образов, импровизацию рисунков в экранных проекциях.

Бакши создает музыкально-театральный проект «Полифония мира» (2001), и именно через мистериальность его творчество обретает глубину, энергетическую напряженность, смысловую плотность благодаря вниманию к старинным техникам полифонии, ритуальности, возрождению жанра мистерии. Считалось, что всеобъемлющей формой синтеза искусств в разных культурах являлся религиозный ритуал, ведущий свое происхождение из глубокой древности. «Мистерия как явление не только трансисторическое (периодически актуализирующееся), но и в высшей степени синтетическое, имеющее широчайшие возможности соединения в органическое целое феноменов разного порядка (бытовое — бытийственное, конкретно-историческое — вневременное, внешне эффектное — внутренне многозначное и т. д.), — все чаще привлекает внимание не только драматургов, композиторов, но и режиссеров-интерпретаторов» [23, с. 143].

Мистерия, будучи жанром синтетическим, выступает как форма приобщения к сокровенным тайнам. Она основывается на сакральных мифах, диалектически связывая предельные точки бытия. Мистериальное видение многопланово, оно способно черты и приметы повседневности возводить в ранг общечеловеческих проблем, через притчи декларировать за-

коны вечности. Так события жизни человека становятся ориентирами истории и символами вечности. В древней мистерии нераздельно единство пения, музыки и танца с представлением, игрой, действием. В ней соединено множество линий, смыслов, отражающих модели мира данной эпохи.

Жанр мистерии уникален тем, что с его помощью сделана попытка передать через звуковые реалии жизненный круг человека, мира. Круговорот природы предстает как запечатленный музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его специфическим звучанием, которое приобретает известную семантику, доносящую через звук всю глубину происходящего. Инструмент выступает как знак явления или события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного круговорота (рождение, жизнь, смерть). Бакши приходит к полифонической звуковой модели мира.

Композитор расширяет наш звуковой опыт, находя необычные сочетания инструментов, приемов звукоизвлечения, новых звуковых реалий. Это своеобразная борьба порядка и хаоса, из конфликта которых вырастает стройность системы звуковых линий, сопрягаемых в единое плетение полифонии. Импульсами выступают все акустические возможности звучащих тел: голоса людей, говор, шепот, классические инструменты в традиционном использовании и в необычных своих «расширенных» возможностях, этнические инструменты и даже не музыкальные инструменты, магнитофонная запись звуков естественной природы.

Части произведения повторяют круг разделов древней мистерии: прамбула, экспозиция участников, ритуалы священников и взывание к богам, приобщение к кругу посвященных, уход в подземный мир, перерождение, возвращение в новом качестве.

В круговороте прежде всего участвуют стихии: земля, воздух (ветер, как обозначено в партитуре), вода, природные силы. Обращение к образам земных стихий направляет восприятие к формированию обобщенной символики как первооснове движения и жизненных процессов, вырастающих в сверхобраз. Взаимодействие первоэлементов обозначает стремление к открытию законов устройства мироздания и места в нем человека. Человеческая природа через инструментарий предстает как синтетическая звуковая Вселенная, в которой действии сопряжено с игрой, а пение — с танцем и музицированием.

Показательно, что приемы синтезирования исходят из расширенных музыкально-звуковых возможностей партитур композитора, в которых он находит звуковые эквиваленты жестам, манерам, особенностям походки, человеческим реакциям, общей атмосфере произведения. Вбирая огромные ресурсы зву-

кового мира, музыка не только создает колоритные фонические картины, но инициирует движение, решает ситуации, создает мизансцены, реально становится двигателем драматического процесса.

## ВЫВОДЫ

**П**одводя итог сказанному, сделаем следующий вывод: синтез — определяющая специфика творчества А. Бакши, предлагающая различные варианты моделирования и позволяющая создавать высокохудожественные, яркие, оригинальные произведения. Характер и способы синтеза тесно связаны с жанром, содержанием, образным строем и идеей произведения. Экспериментирование со звуковыми, пластическими, пространственными параметрами существенно расширило возможности музыки как вида искусств, находящего каждый раз новые точки взаимодействия с родственными сферами, представив музыкально-образные решения на пересечении с театром, скульптурой, новыми формами акционизма. Разнообразные формы художественного синтеза как проявления творческой свободы наблюдаются во взаимодействии жанров, видов искусства, художественной и нехудожественной словесности.

Творчество А. Бакши, основанное на синтезе искусств, развивает идеи инструментального театра в трех его моделях: как инструментальные драматические сценки, в виде театра звука, а также как модель, воплощающая особенности древних ритуалов и мистерии.

Стилистической доминантой музыкально-театрального творчества композитора становится принцип резонирования, в силу которого музыкальные открытия и изобретения вызывают яркий отклик и новые решения в других областях, воплощаемых театральными средствами с учетом современного мультимедийного оформления. Важнейшими характеристиками его подхода к организации материала являются игровая стихия, действенность образов-персонажей, тембровое многообразие, внимание к пространственно-временным параметрам. Произведения основываются не только на музыкальных закономерностях, но и театральном видении. Синтез лежит в основе творческого видения, что дает увеличение смысловой нагрузки звуковой стороне действия и утверждает ее первостепенный статус.

### Список источников

1. *Флоренский П.А.* Сочинения : в 4 т. Москва : Мысль, 1996. Т. 2. 877 с.
2. *Иоффе И.И.* Избранное. Ч. 1: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Москва: Говорящая книга, 2010. 655 с.
3. *Казан М.С.* Морфология искусства : историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части I, II, III. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
4. *Зись А.Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусств // *Взаимодействие и синтез искусств* / ред. Д.Д. Благой. Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1978. С. 5–20.
5. *Конен В.* Театр и музыка. Москва : Советский композитор, 1975. 320 с.
6. *Сабинина М.Д.* Шостакович-симфонист : драматургия, эстетика, стиль. Москва : Музыка, 1976. 477 с.
7. *Полозов С.* Информационный ракурс проблем синтеза искусств в современной музыкальной культуре // *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре* / ред. А.В. Крылова. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2016. С. 31–41.
8. *Бонфельд М.Ш., Волкова П.С., Казанцева Л.П., Шаховский В.И.* Музыка начинается там, где кончается слово : книга для учителя / под общ. ред. Л.П. Казанцевой. Астрахань ; Москва : Консерватория, 1995. 458 с.
9. *Путчева О.А.* Смыслообразующие функции пространственной координаты культуры в философской концепции М. Фуко // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика.* 2021. Т. 21, № 1. С. 43–47. DOI: 10.18500/1819-7671-2021-21-1-43-47.
10. *Крылова А.В.* О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение.* 2020. Т. 10, № 2. С. 230–247. DOI: 10.21638/spbu15.2020.203.
11. *Петров В.О.* Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов // *Музыка: искусство, наука, практика : научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова.* 2014. № 4 (8). С. 16–26.
12. *Элькан О.Б.* Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // *Вестник Томского государственного университета.* 2017. № 28. С. 68–82. DOI: 10.17223/22220836/28/7.
13. *Курешева Т.А.* Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
14. *Грибанова Л.М.* Музыка как синергия и неклассическая модель человека // *Обсерватория культуры.* 2020. Т. 17, № 1. С. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15.
15. *Сиднева Т.Б.* Диалектика границы как ключевой фактор понимания музыки // *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2018. № 4 (33). С. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002.
16. *Ствак Р.С.* Дооктябрьская лирика В.В. Маяковского: Социально-философская проблематика. Поэтика : учебное пособие по спецкурсу. Пермь : Издательство Пермского госуниверситета, 1980. 127 с.
17. *Овсянкина Г.П.* Смысловое значение интертекстуальных переключений в монодраме «Контрабас» Григория

- Корчмара // Общество: философия, история, культура. 2016. № 4. 3 с. URL: <https://archive.dom-hors.ru/nauchnyy-zhurnal-obschestvo-filosofiya-istoriya-kultura/2016/4> (дата обращения: 18.02.2024).
18. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1996. 254 с.
19. Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : сборник трудов / Российская академия музыки им. Гнесиных ; Ростовская консерватория. Москва, 1994. Вып. 132. С. 46–69.
20. [Бакши А.] Партитуры двух спектаклей: сценарий с нотами для инструментального ансамбля / реж. В. Фокин ; авт. записи партитуры спектаклей Л. Бакши ; общ. ред. и вступ. ст. В. Семеновского. Москва : Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1999. 144 с.
21. Торопова А.В. Феномен музыкального сознания как орудие структурирования внутренней реальности личности // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. 2010. Вып. 1 (16). С. 97–112.
22. Франтова Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону : Издательство СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 403 с.
23. Алеева С. Мистерия в современном музыкальном театре // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре / ред. А.В. Крылова. Ростов-на-Дону : Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2016. С. 143–156.

---

---

## Peculiarities of Synthesizing Processes in the Musical and Theatrical Creativity of Alexander Bakshi

**Olga A. Putecheva**

Kuban Medical Institute, 198 Budennogo Str.,  
Krasnodar, 350015, Russia  
ORCID 0000-0003-2812-8981; SPIN 6717-4294;  
[putecheva.olga@mail.ru](mailto:putecheva.olga@mail.ru)

**Abstract.** *The issues of art synthesis, which were deeply comprehended by theorists in the 20th century, with a new urgency arise before the researchers of the 21st century. The concept of “synthesis of arts” implies the creation of a qualitatively new artistic phenomenon that is not reducible to the sum of its components. At present, new facets of the interaction of arts have emerged, demonstrating the strengthening of the processes of internal and external integration, thinking in breadth and depth, with the involvement of non-artistic phenomena. It has been established that the nature of synthesizing processes in art depends on the ways of artistic thinking, changing throughout the history of culture.*

*The creativity of the composer of the late 20th and early 21st century Alexander Bakshi, working in the direction of experimental orientation, naturally grows as a reflection of complex synthetic processes, developing at the points of contact between music and theatre, literature, sculpture, new forms of actionism. In A. Bakshi's compositions we can distinguish three models based on the synthesis of arts in the context of the specifics and features of instrumental theatre: instrumental scenes of dramatic character, the model of the Theatre*

*of Sound, and the model of ritual and mystery. The nature and methods of synthesis are realized in each model on the basis of dialectical interspecies relations. The most striking musical-theatre projects give an idea of the evolution of his thinking in the field of diverse techniques of combinatorics and transformations of musical and sound material. It is concluded that synthesis is the defining specificity of A. Bakshi's work, allowing him to create highly artistic, vivid and original works. Experimentation, developing along the path of synthesis, significantly expands the possibilities of music.*

**Key words:** synthesis musical, composer, A. Bakshi, instrumental theatre, theatre of sound, model of mystery, theatre art, musical art.

**Citation:** Putecheva O.A. Peculiarities of Synthesizing Processes in the Musical and Theatrical Creativity of Alexander Bakshi, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 177–187. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-177-187.

### References

1. Florensky P.A. *Sochineniya. V 4 t.* [Works. In 4 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1996, vol. 2, 877 p.
2. Ioffe I.I. *Izbrannoe. Ch. 1: Sinteticheskaya istoriya iskusstv. Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Selected Works. Part 1: Synthetic History of Art. Introduction to the History of Artistic Thinking]. Moscow, Govoryashchaya Kniga Publ., 2010, 655 p.
3. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva. Chasti I, II, III* [Morphology of Art: Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World. Parts 1, 2, 3]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972, 440 p.
4. Zis A.Ya. Theoretical Prerequisites for the Synthesis of Arts, *Vzaimodeistvie i sintez iskusstv* [Interaction

- and Synthesis of Arts]. Leningrad, Nauka Publ., Leningradskoe Otdelenie, 1978, pp. 5–20 (in Russ.).
5. Konen V. *Teatr i muzyka* [Theatre and Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1975, 320 p.
  6. Sabinina M.D. *Shostakovich-simfonist: Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich-Symphonist: Dramaturgy, Aesthetics, Style]. Moscow, Muzyka Publ., 1976, 477 p.
  7. Polozov S. Information Perspective of the Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture, *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykal'noi kul'ture* [Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture]. Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2016, pp. 31–41 (in Russ.).
  8. Bonfeld M.Sh., Volkova P.S., Kazantseva L.P., Shakhovskiy V.I. *Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo: Kniga dlya uchitelya* [Music Begins Where the Word Ends: A Book for Teacher]. Astrakhan, Moscow, Konservatoriya Publ., 1995, 458 p.
  9. Putecheva O.A. Meaning-Forming Functions of the Spatial Coordinate of Culture in Foucault's Philosophical Concept, *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filosofiya. Psikhologiya. Pedagogika* [Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy], 2021, vol. 21, no. 1, pp. 43–47. DOI: 10.18500/1819-7671-2021-21-1-43-47 (in Russ.).
  10. Krylova A.V. New Forms of Artistic Synthesis in Modern Musical Theatre, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts], 2020, vol. 10, no. 2, pp. 230–247. DOI: 10.21638/spbu15.2020.203 (in Russ.).
  11. Petrov V.O. Chamber Instrumental Performance: The Problem of Dramaturgic Layers Relation, *Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: Nauchnyi zhurnal Kazanskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.G. Zhiganova* [Music: Art, Research, Practice: Journal of Kazan State Conservatory Named After N.G. Zhiganov], 2014, no. 4 (8), pp. 16–26 (in Russ.).
  12. Elkan O.B. “The Glass Bead Game” by Hermann Hesse as a Musical-Literary Riddle, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2017, no. 28, pp. 68–82. DOI: 10.17223/22220836/28/7 (in Russ.).
  13. Kuryshcheva T.A. *Teatral'nost' i muzyka* [Theatricality and Music]. Moscow, Sovetskii Kompozitor Publ., 1984, 201 p.
  14. Gribanova L.M. Music as Synergy and Non-Classical Model of Man, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2020, vol. 17, no. 1, pp. 4–15. DOI: 10.25281/2072-3156-2020-17-1-4-15 (in Russ.).
  15. Sidneva T.B. Dialectics of the Border as a Key Factor of Understanding Music, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2018, no. 4 (33), pp. 15–20. DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14002 (in Russ.).
  16. Spivak R.S. *Dooktyabr'skaya lirika V.V. Mayakovskogo: Sotsial'no-filosofskaya problematika. Poehtika: uchebnoe posobie po spetskursu* [Mayakovsky's Pre-October Lyrics: Social and Philosophical Problematics. Poetics: text-book]. Perm, Izdatel'stvo Permskogo Gosuniversiteta, 1980, 127 p.
  17. Ovsyankina G.P. The Semantics of Intertextual Links in Grigory Korchmar's Monodrama “Der Kontrabass”, *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture], 2016, no. 4, 3 p. Available at: <https://archive.dom-hors.ru/nauchniy-zhurnal-obshchestvo-filosofiya-istoriya-kultura/2016/4> (accessed 18.02.2024) (in Russ.).
  18. Medushevskii V.V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki* [About Regularities and Means of Artistic Impact of Music]. Moscow, Muzyka Publ., 1996, 254 p.
  19. Kholopova V.N. Typology of Musical Forms of the Second Half of the 20th Century (50s–80s), *Problemy muzykal'noi formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sbornik trudov* [Problems of Musical Form in University Theoretical Courses: collected articles]. Moscow, 1994, issue 132, pp. 46–69 (in Russ.).
  20. Bakshi A. *Partitury dvukh spektaklei: stsenarii s notami dlya instrumental'nogo ansamblya* [The Scores of Two Performances: A Script with Notes for Instrumental Ensemble]. Moscow, Tvorcheskii Tsentr im. V. Meierkhol'da Publ., 1999, 144 p.
  21. Toropova A.V. The Phenomenon of Music Consciousness as a Tool of Structuring the Inner World of a Personality, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 4: Pedagogika. Psikhologiya* [St. Tikhon's University Review. Pedagogy. Psychology], 2010, issue 1 (16), pp. 97–112 (in Russ.).
  22. Frantova T.V. *Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroi poloviny XX veka* [Polyphony of A. Schnittke and New Tendencies in Music of the Second Half of the 20th Century]. Rostov-on-Don, Izd-vo SKNTS VSh APSN, 2004, 403 p.
  23. Aleeva S. Mystery in Modern Musical Theatre, *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykal'noi kul'ture* [Problems of Arts Synthesis in Modern Musical Culture]. Rostov-on-Don, Izdatel'stvo RGK im. S.V. Rakhmaninova, 2016, pp. 143–156 (in Russ.).



уникального душевного состояния человека, которое характеризуется ощущением единства подъема жизненной силы тела и возросшей способности души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте.

**Ключевые слова:** философия танца, хореографическое искусство, хореографический язык, семиотический анализ, кинетический язык, ассоциация идей и впечатлений, танец как феномен, онтологические основания танцевальных движений, феноменология, редукция, аффект радости.

**Для цитирования:** Крысанков Т.Г. Философский анализ хореографического языка: природа и специфика танцевальной выразительности // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 188–198. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-188-198.

Современное положение дел в хореографическом искусстве требует от исследователей постановки вопроса о специфике его главного выразительного средства — танца. Традиционно танцевальную выразительность принято трактовать как способность движений человека наделяться смысловым значением и выступать в качестве неких «пластических интонаций», при помощи которых создаются хореографические образы [1]. В ряде современных исследований авторы стремятся найти объяснение выразительности танцевальных движений в феномене «телесного мышления» — первичности телесных ощущений в процессе познания человеком окружающей его действительности [2]. Несомненно, и традиционная трактовка выразительности танцевальных движений, и теоретические наработки современных исследователей в отношении этого вопроса предлагают определенное и весьма продуктивное объяснение процессов функционирования хореографического языка, особенностей его воздействия на зрителя. Однако современная ситуация в танцеведении позволяет предположить об объяснительной недостаточности данных трактовок.

Способность телодвижений человека транслировать определенный смысл и приобретать эстетическую ценность не ставится под сомнение. Но, помимо танца, телодвижения человека являются основой для двух других выразительных средств — пантомимы и пластики. Однако вопросу их различия в этом качестве еще не было уделено должного внимания в научной литературе. К тому же танец, как уникальный феномен на основе двигательной активности человека, еще не получил единой и общепринятой характеристики в среде исследователей. В большинстве работ авторы анализируют различные виды и формы танца в их культурном, социальном, этнографическом и историческом кон-

тексте, что свидетельствует о сложности и многогранности самого феномена танца, но не объясняет его природы.

При подобном положении дел вряд ли возможно высказать непротиворечивые суждения о специфике танца как выразительного средства. Продуктивный анализ хореографического языка с целью объяснения особенностей его выразительности требует глубокого и детального исследования на уровне философской рефлексии: выявления онто-гносеологических оснований танцевальной активности человека.

## АКТУАЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ ВОПРОСА И СТЕПЕНЬ ИЗУЧЕННОСТИ ТЕМЫ

Осмыслению выразительности танца посвящены теоретические работы великих балетмейстеров и хореографов прошлого: Ж.Ж. Новерра [3], А. Дункан [4], М.М. Фокина [5], Ф.В. Лопухова [6], Р.В. Захарова [1], К.Я. Голейзовского [7], М. Бежара [8] и др. Наиболее ранние тексты, в которых встречаются отдельные высказывания о выразительности танцевальных движений, — трактат «О пляске» древнегреческого автора Лукиана, где утверждается идея связи танца с процессом мышления [9], и диалог Платона «Законы», в котором высказывается мысль о происхождении танца из естественного желания человека выразить чувства через движения [10]. Научное исследование данного вопроса берет начало только в XX в. в теоретических работах Э. Жак-Далькроза [11], Ф. Дельсарта [12], Р. Лабана [13], С. Лангер [14], О. Шлеммера [15] и др., и связано со становлением такого направления в хореографическом искусстве, как танец-модерн.

Основная масса исследований отечественных авторов, посвященных изучению выразительности танца, — это искусствоведческие или культурологические работы, преимущественно описательные и рассматривающие данный вопрос в контексте истории хореографического искусства, анализа различных видов танцев, их этнических особенностей (работы С.Н. Худекова [16], Л.Д. Блок [17], Г.Н. Добровольской [18], П.М. Карпа [19], В.В. Ванслова [20] и др.; из современных — В.В. Ромма [21], В.Ю. Никитина [22], А.А. Меланьина [23], Ю.Н. Рязановой [24], И.Е. Сироткиной [25] и др.). Анализ выразительности танца проводится и в контексте его участия в процессе семиозиса, с опорой на работы известных зарубежных и отечественных ученых-семиотиков и лингвистов, причем как в ряде культурологических (работы А.П. Кириллова [26], М.Н. Жиленко [27], Ю.А. Гевленко [28]), так и фи-

лософских исследований (работы Е.К. Луговой [29], Л.К. Вычужановой [30]).

В философских исследованиях танцевальная выразительность анализируется в предельно абстрактных категориях: «континуальное — дискретное» [31], «естественное — искусственное» [32], «пространство — время» [33], «изобразительное — выразительное» [34]. Танец рассматривается и как особый вид невербального нерационального мышления или «письма», возможности которого определяются пластикой человеческого тела как основой танцевальной выразительности и ритмом как одним из главных системообразующих принципов танца (работы И.А. Герасимовой [2], М.Н. Жиленко [27], А.Н. Соколичика [35] и др.).

## ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В КУЛЬТУРНОМ ПОЛЕ

**И**менно активным использованием методов культурологического и семиотического анализа определяется круг основных проблемных вопросов в исследовании выразительности хореографического языка. Феномен танца преимущественно рассматривается через призму другого феномена — общения. Общение при этом понимается предельно широко: как обретение людьми единой духовной общности, при которой каждая отдельная личность сохраняет свою неповторимую уникальность, как одна из базовых основ бытия культуры. Таким образом, танец рассматривается как своеобразный способ взаимодействия между людьми. Функционируя как выразительное средство хореографического искусства, он оказывается представлен в качестве примера невербальной знаковой системы.

Вербальный язык, несмотря на свою «информативность и коммуникативную мощь» [30, с. 54], не является абсолютной и совершенной знаковой системой, способной отразить весь спектр эмоций человека. Неспособность словесного языка точно передавать мысли отмечалась Л. Витгенштейном («Язык передевает мысли» [36, с. 28]), на несоответствие богатства восприятия возможности его словесного выражения указывал Ф.И. Тютчев («Мысль изреченная есть ложь» [37, с. 93]). Художественная культура позволяет человеку объективировать все богатство собственных переживаний и ощущений. С ее помощью человек воспроизводит некое глубинное, невербализуемое содержание, находящееся за пределами словесной выразимости.

Художественная культура включает множество видов искусств, функционирующих на основе различных «языков», представляющих собой невер-

бальные (помимо, разве что, литературы) знаковые системы. Их субстратом являются цвета, звуки, телодвижения, вещество [38, с. 65]. Языковая структура каждого вида искусства своеобразна и уникальна: эстетическое воздействие, получаемое человеком в процессе восприятия произведений одного вида искусства, невозможно воспроизвести при помощи выразительных возможностей другого. Поскольку хореографический язык включает пластику человеческого тела, различные телодвижения — все то, что обозначается термином «кинесика», — он носит соответствующие названия: «кинетический», «ритмопластический», «язык тела» и др.

Кинетический язык считается более древним, чем вербальный. С одной стороны, это объясняется ролью тела как первичного средства взаимодействия человека с окружающей его действительностью. С другой — подтверждается археологическими и этнографическими исследованиями процессов коммуникации людей первобытной эпохи. Первое положение позволяет исследователям рассматривать сам феномен танца как особую форму мышления: «кинетического и кинестезического» [2], «танцевального ритмопластического» [27, с. 16], «эстетического мышления тела» [25, с. 117], «невербального мышления в рамках эстетической рациональности» (M. Alarcón, S. Traub, B. Waldenfels [цит. по: 39, с. 17]). Второе положение позволяет связывать танцевальную активность человека с жестовой коммуникацией и высказывать суждения о коммуникативной природе танца, о жесте как прообразе танцевальных движений [14; 19; 40].

Различные кинетические сигналы и по сей день имеют важное значение в процессе взаимодействия людей в обыденной жизни. Учеными-психологами установлено, что от 60 до 80% коммуникации происходит при помощи невербальных средств выражения [27, с. 41]. Двигательная активность человека, в отличие от речи, связана с функционированием «первичной сигнальной системы», и не поддается строгому контролю со стороны субъекта. Выводом из этого факта является широко распространенное в среде психологов убеждение о «честности» произвольных жестов и телодвижений человека в обыденной жизни, в противоположность словам [41]. Эта телесная реакция, отражающая характер и особенности чувственного восприятия человеком окружающего мира, и является, согласно исследователям, истоком художественной выразительности танца.

Перекладывая данное утверждение на процесс восприятия, исследователи объясняют специфику кинетического языка его прямым воздействием на глубинные структуры человеческой психики — «коллективное бессознательное». Этим же фактом объясняется и отсутствие «языкового барьера» в хореографическом искусстве: информация, передава-

емая при помощи телодвижений, доступна и понятна любому человеку без перевода.

Интерес исследователей (А.П. Кириллов [26], М.Н. Жиленко [27], Л.К. Вычужанова [30] и др.) к семиотическому анализу танца и определению соотношения кинетического языка с другими знаковыми системами требует отдельного упоминания. Но в целях краткости изложения ограничимся диссертационной работой М.Н. Жиленко [27], в которой автором проводится подробный анализ коммуникативных свойств хореографического искусства. Обозначив основные положения и не вступая в дискуссию с автором, заметим, что некоторые формулировки, суждения и выводы порождают вопросы и не разделяются автором статьи.

В данной работе М.Н. Жиленко опирается на классификацию знаковых систем Ж. Пиаже — А. Соломоника, согласно которой выделяют пять типов знаковых систем: «системы, построенные на “естественных знаках”»; образные знаковые системы; языковые системы; знаковые системы записи и математико-формализованные (кодовые) знаковые системы» [27, с. 17].

Определяя место танца среди других знаковых систем, автор относит его к типу образных знаковых систем. Так, в обыденной жизни человека телодвижение может выступать и в качестве «естественного знака», но танцевальное движение — это уже знак-образ. Оно замещает собой некий объект, представляя и напоминая его, но не являясь при этом ни самим этим объектом, ни какой-либо его частью.

Кинетический язык, как и вербальный, способен транслировать определенные, конкретные и артикулируемые смыслы, но он не представляет собой буквальную «перевод» словесных речевых актов. Слова и телодвижения принадлежат к разным видам информационно-коммуникативных знаков и обладают разными возможностями в отражении действительности, свойственными их особой природе.

Для определения выразительных возможностей образной знаковой системы танца автор, ссылаясь на работу Ч.У. Морриса «Основания теории знаков», разделяет танцевальное движение-знак на три компонента: знаковое средство, десигнат и интерпретанту.

Знаковым средством, по мнению М.Н. Жиленко, в хореографическом искусстве выступает зримая форма танцевального движения, а также сами танцовщики. Десигнат различен: это могут быть либо телодвижения (людей, животных и т. д.) в реальной жизни, если речь идет об «изобразительных» танцах; либо же некие невербализуемые смыслы, если речь идет о «чистых» танцах. Таким образом, все танцевальные движения-знаки могут быть классифицированы как денотативные (имеющие явное сходство с реальными движениями) и неденотатив-

ные (указывающие на то, что существуют на нематериальном уровне и не имеют чувственно-воспринимаемой формы). Интерпретанта двойственна: это и определенный навык в истолковании движений, приобретаемый человеком в его жизненном опыте, и сверхрациональное проникновение в суть передаваемой невербальной информации [27, с. 16–17].

Однако вопрос признания за танцевальными движениями определенного и строго закрепленного смыслового значения сегодня является дискуссионным. Взгляды исследователей порой существенно разнятся. Одни признают ясный и строго закрепленный смысл за каждым отдельным танцевальным движением [6]. Другие полагают (и это убеждение сегодня является более популярным), что отдельные танцевальные движения сами по себе не обладают знаковым характером, а возникновение логического смысла происходит только в сочетании движений, поскольку в процессе восприятия хореографического произведения зритель воспринимает художественный образ целиком, оставляя без внимания отдельные движения и их характерные черты [19; 20; 42].

Объединяя все вышеизложенное, можно сделать следующее заключение. В пространстве культуры наличествует множество процессов, связанных с передачей и считыванием информации, функционирующих на основе различных «языков» — систем знаков. Одной из таких систем знаков и является кинетический язык. Основой его выразительности, которая позволяет осуществлять коммуникацию между субъектами, выступают телесные реакции человека на явления окружающего мира. Будучи более древним, чем вербальная речь, кинетический язык напрямую воздействует на «глубинные структуры человеческой психики» и потому является понятным на «бессознательном», «инстинктивно-телесном уровне». Заложенные в кинетическом языке «невербализуемые смыслы» и «неартикулируемые культурные содержания» воспринимаются «сверхрациональным образом», а само хореографическое искусство отличает «метафоричность», «образное отражение жизни», «символизм» и «архетипизм».

## КРИТИКА ВЫШЕИЗЛОЖЕННЫХ СУЖДЕНИЙ

**Р**ассматривая танцевальные движения в контексте их функционирования в культурном поле, исследователи невольно представляют их как средства коммуникации: символы, знаки, «культурный текст». Поскольку главным коммуникативным средством человека является вербальная

речь, то параллели с ней неизбежны и очевидны. Это, в частности, находит свое отражение в активном применении методов лингвистического анализа к исследованию хореографического языка. Но выразительные возможности танца, согласно вышеизложенным суждениям, должны начинаться за пределами словесной выразительности; вероятно, они отличаются от нее и требуют иной трактовки. К тому же за пределом словесной выразительности начинаются и выразительные возможности других видов искусств, также функционирующих на основе невербальных образных знаковых систем. И параллели с выразительными возможностями других видов искусств, проводимые исследователями при трактовке танцевального языка, можно подтвердить огромным количеством существующих метафор танца: «зримая музыка», «ожившая картина», «архитектура тела», «немая драма» и др.

Все это не позволяет исследователям добиться определенности в понимании специфики именно танцевальной выразительности. Они стремятся объяснить «невербализуемую» специфику танцевального языка при помощи сравнения и сопоставления последнего с вербальным языком. К тому же исследователям не удается добиться четкого определения специфики именно танцевальной выразительности, поскольку они изначально рассматривают феномен танца в контексте его функционирования в культурном поле, не выявив самой его природы.

Несомненно, авторам удалось провести глубокий и комплексный анализ функциональности хореографического языка относительно «текста» художественного произведения. Но признание коммуникативной природы танца не позволяет исследователям отличить танцевальную выразительность от выразительных возможностей любой другой знаковой системы. Сущностное единство танцевальных движений и жестов устраняет вероятность выйти в трактовке танцевальной выразительности за пределы смысловой значимости телесной пластики. Возможность танцевальных движений быть наделенными воспринимающим субъектом смысловым значением и эстетической ценностью нивелирует различия между танцевальными движениями и любыми другими проявлениями двигательной активности человека вообще.

Недостаточность только методов культурологического и семиотического анализа в исследовании танцевальной выразительности здесь становится очевидна. При подобном рассмотрении в сознании исследователей оказываются неразрывно связаны два самостоятельных феномена: танец и общение (в предельно широком понимании, как одна из фундаментальных основ бытия культуры), из-за чего описание специфики именно танцевальной выразительности не находит должного внимания. Не случайно в исследованиях подобной направленности

танцу имманентно приписывается социокультурная природа, а выразительность танцевальных движений выступает как их сущностная характеристика.

Поэтому для определения специфики именно танцевальной выразительности хореографического языка следует отказаться от трактовки танца как способа невербальной коммуникации и различить два самостоятельных феномена: танец и общение. Это различие позволит провести более глубокое и детальное исследование с позиции философии. Во-первых, выявить функциональное основание кинетического языка: саму причину, по которой телодвижения могут быть наделены смысловым значением и эстетической ценностью. Во-вторых, акцентировать внимание на онтологическом основании танцевальной активности человека.

## ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ОСНОВАНИЕ КИНЕТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Движения и положения тела человека могут быть наделены смыслом, а будучи объединены в хореографическую фразу, способны выражать определенное содержание и доносить его до воспринимающего субъекта. Но дело в том, что человек может наделять смысловым значением не только телодвижения, но, например, цвета, звуки, геометрические фигуры и вообще любые внешние объекты. И для понимания способа функционирования кинетического языка необходимо обратиться к анализу глубинных основ сознания человека. Иными словами, разобраться, почему и каким образом человеку свойственно наделять различные внешние объекты смысловым значением и насколько возможно говорить о степени их объективности.

Согласно Д. Юму [43], все перцепции человеческого ума сводятся к двум родам: впечатлениям и идеям. Они представляют собой отражение друг друга: в сознании человека не может возникнуть такой идеи, которая изначально не была бы дана ему в опыте в качестве впечатления, и нет такого впечатления, которое не отражалось бы в сознании в соответствующей идее. Единственное отличие впечатлений от идей состоит в большей живости, с которой первые, в отличие от вторых, возникают в сознании человека. Другими словами, все восприятия человеческого сознания являются двойными: они предстают в качестве и впечатлений, и идей и всегда соответствуют друг другу.

Поскольку все восприятия человеческого сознания двойственны, то идеи и впечатления способны соединяться между собой и переходить друг в друга. Этот процесс осуществим при условии, что между

идеями и впечатлениями есть определенные общие качества, при помощи которых их связь оказывается возможна. Такими общими принципами ассоциации идей и впечатлений в сознании являются сходство, смежность во времени или пространстве, причинно-следственные связи.

Ассоциация идей и впечатлений происходит в сознании человека на основании его субъективного опыта, который позволяет представить различные объекты и явления действительности в соединении друг с другом. Регулярное соединение некоторых из них порождает в человеке привычку, в силу которой он заключает об их постоянной связи.

На основе вышеизложенных суждений возможно представить описание способа функционирования кинетического языка. В сознании человека происходит постоянный и зачастую неощутимый им самим процесс — ассоциация идей и впечатлений. И в акте интенциональности сознание воспринимающего субъекта наделяет все внешние объекты смыслом. Телодвижения человека не являются исключением: они могут быть похожи на движения других живых организмов или неживых объектов; на их основе возможно составить представление о мотивах и целях человека, о его эмоциональном состоянии, душевных переживаниях, характере. Тело человека может привлекать внимание своей витальной красотой: целостным строением, гармоничным соотношением частей, физической силой, жизненной энергией, грацией, гибкостью, ловкостью и пластичностью. Физическое уродство так же способно привлекать внимание, но одновременно с этим вызывать жалость, сочувствие, сострадание, страх и др. Любое необычное явление (например, новое изобретение в области движенческих возможностей человека), будет вызывать удивление. И так далее.

Вышеизложенное позволяет объяснить сам процесс, в результате которого телодвижения человека наделяются для воспринимающего определенным ценностным и смысловым значением, и составить четкие представления об особенностях и предельных возможностях кинетического языка. Но делать выводы о специфике именно танцевальной выразительности на этом основании еще преждевременно.

## УНИКАЛЬНОСТЬ ТАНЦА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОГО СРЕДСТВА

**Т**анцуя, человек может совершать абсолютно любые телодвижения, но говорить о тождественности понятий «кинетический язык» и «язык танца», о равенстве их выразительных возможностей нет оснований. Понятие «кинетический

язык» соответствует любому проявлению человеком двигательной активности, в то время как танец является лишь частным случаем последней. Понятие «кинетический язык» соответствует абсолютно любому движению человека как элементу знаковой системы, в то время как понятие «танцевальное движение» является видовым по отношению к понятию «движение».

Следовательно, определить специфику танцевальной выразительности можно, только выделив ее из всего многообразия выразительных возможностей кинетического языка, что напрямую связано с пониманием природы танцевальных движений. Но главная проблема в том и состоит: в настоящий момент в танцеведении нет однозначного определения понятия «танец», которое было бы принимаемо всем профессиональным сообществом и не вызывало бы споров. Танцевальная культура современного общества крайне многообразна; исторически танец был представлен в культуре в самых разных видах и формах. Таким образом, сегодня исследователями выдвинуто множество определений и концепций происхождения танца, фиксирующих различные стороны этого сложного и многообразного феномена.

Поэтому для выявления природы танцевальных движений целесообразно воспользоваться методом феноменологической редукции: вынести за скобки все те аспекты, с которыми танцевальные движения могут быть связаны, будучи включенными в ту или иную телесную движенческую практику, и акцентировать внимание на их имманентной характеристике, отличающей танцевальные движения от любой другой двигательной активности человека.

Танцуя, человек может совершать абсолютно любые телодвижения, ограничиваясь только возможностями собственного тела. И понимание природы танцевальных движений невозможно из каких-то внешних характеристик и качеств последних, будь то сила, энергичность, грациозность, ритмичность или красота. Для определения онтологических оснований двигательной активности человека в танце следует обратить внимание на то особое состояние, в котором находится сам танцующий человек. Именно это состояние и будет характеризовать танец как уникальный феномен.

Анализ различных видов и форм танца и выявление онтологических оснований танцевальной активности человека проведен в предыдущей статье автора [44]. В результате было определено, что танцевальные движения близки по природе «компенсаторным движениям», но в отличие от последних связаны с переживанием человеком счастливого состояния душевного подъема и испытываемыми в этом состоянии положительными эмоциями.

Понимание «истока» двигательной активности человека в танце позволяет сформулировать общие

черты того самого уникального психического состояния, в котором находится танцующий человек. Специфика феномена танца требует представить это чувственное впечатление в динамике.

1. В результате взаимодействия с какими-либо объектами реальности человек переживает состояние сильного душевного подъема — «аффекта радости» («аффект радости», в понимании Б. Спинозы, есть страсть, посредством которой душа переходит к большему совершенству, т. е. становится более способной к чувствованию и восприятию мира [45]).

2. Душа и тело, с точки зрения Б. Спинозы, нераздельны. «Тело есть объект идеи, составляющей человеческую душу, а душа, в свою очередь, сознает себя посредством испытываемых телом впечатлений» [45, с. 62]. И результат «аффекта радости» двойственен. В душе человека возрастает ее способность к обостренному чувствованию и восприятию мира; в теле человека — его способность к действию.

3. Возросшая внутренняя энергия, возникающая в теле человека в результате переживания «аффекта радости», требует от него активных действий. Это находит свое выражение в подъеме его творческой активности, которая может принимать самые различные виды и формы. Одним из ее наиболее сильных проявлений и является танец.

4. Выработывая эту внутреннюю энергию тела в танце, человек чувствует собственную силу и способность к существованию. И так как душа сознает себя посредством испытываемых телом впечатлений, следовательно, и она ощущает собственную силу чувствовать и воспринимать мир во всей его полноте.

5. Ощущение человеком силы собственного тела и способности своей души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте вновь вызывает у человека новый «аффект радости».

Весь этот круг, повторяясь раз за разом, формирует тот самый «вихрь танца», способный затягивать человека и доводить его до различных состояний: от сдержанной радости до эмоционального «безумия». Повторение танцевальных движений постепенно прекращается из-за влияния иных причин, ослабляющих впечатление от переживания «аффекта радости» или же вызывающих аффекты с противоположным действием (например, усталость, стыд, чувство пресыщения и др.). Когда переживание человеком «аффекта радости» нивелируется переживанием «аффекта печали», он успокаивается. Внутренний мир человека приводится в гармоничное состояние.

Объединяя вышеизложенное, можно определить танец как двигательную активность человека, генетически связанную с «аффектом радости» и направленную (осознанно или же неосознанно) на поддержание и сохранение «аффекта радости».

А сами танцевальные движения, совершаемые человеком с этой целью, зачастую отличаются повышенной быстротой, ловкостью, легкостью, изяществом, грациозностью и красотой.

Это описанное выше чувственное впечатление, которое испытывает танцующий человек в результате переживания «аффекта радости», и является главной характеристикой танца как выразительного средства. Когда зритель смотрит танец, возникает ситуация «со-чувствия»: он испытывает чувственное впечатление, подобное тому, что испытывает сам танцующий. И никакие другие выразительные средства не позволяют автору осуществить фиксацию этого чувственного впечатления столь полно и обеспечить его дальнейшую трансляцию зрителю настолько точно, как это могут сделать именно танцевальные движения.

## ВЫВОДЫ

Характерной особенностью подавляющего большинства исследований выразительности языка хореографического искусства является анализ авторами феномена танца в контексте его функционирования в пространстве художественной культуры. При подобном взгляде танцевальные движения неизбежно предстают как коммуникативные средства.

Несомненным положительным моментом данного подхода является глубокий и комплексный анализ функциональности хореографического языка относительно «текста» художественного произведения. Однако подобная трактовка танцевальных движений не позволяет исследователям акцентировать внимание на выявлении уникальности именно танцевальной выразительности. Для определения последней имеет смысл изначально отказаться от трактовки танца как способа невербальной коммуникации и рассмотреть отдельно способ функционирования кинетического языка, исходя из анализа глубинных основ человеческого разума.

Сознание воспринимающего субъекта в акте интенциональности наделяет смыслом любые внешние объекты, в том числе и телодвижения человека. Это является следствием процесса ассоциации идей и впечатлений. В результате его действия воспринимающий субъект может представлять телодвижения человека схожими с движениями других живых организмов или неживых объектов; на основании причинно-следственных связей способен определять мотивы и цели другого человека, его душевное состояние. Тело человека может привлекать внимание своей витальной красотой или физическим уродством и вызывать различные другие чувства. Однако понятие «кинетический язык» не является достаточно точным для понимания специфики

именно танцевальной выразительности хореографического языка, поскольку не позволяет понять природу танцевальных движений. С этой целью необходимо обратить внимание на то особое эмоциональное состояние, в котором находится танцующий человек. Именно оно и будет характеризовать танец как уникальный феномен двигательной активности человека.

Танцующий человек находится в особом состоянии душевного подъема, связанного с испытываемыми в этом состоянии положительными эмоциями. А сам танец как уникальный феномен представляет собой двигательную активность человека, генетически связанную с «аффектом радости» и направленную на его поддержание и сохранение.

Таким образом, зритель, воспринимая движения танцующего человека взглядом со стороны, способен испытывать чувственное впечатление, подобное тому, что испытывает сам танцующий. А специфика уникальных выразительных возможностей танца, являющегося главным выразительным средством в хореографическом искусстве, состоит в том, что танцевальные движения позволяют автору фиксировать и транслировать то уникальное душевное состояние, в котором находится танцующий человек. Это состояние характеризуется ощущением человеком силы собственного тела и способности своей души чувствовать и воспринимать жизнь в ее полноте.

### Список источников

1. *Захаров Р.В.* Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1989. 235 с.
2. *Герасимова И.А.* Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 84–112.
3. *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце. Санкт-Петербург : Лань, 2007. 382 с.
4. *Дункан А.* Танец будущего. Москва : Заря, [1908]. 31 с.
5. *Фокин М.М.* Против течения : воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. Ленинград : Искусство. Ленинградское отд-ние. 1981, 510 с.
6. *Лопухов Ф.В.* Хореографические откровения. Москва : Искусство, 1972. 215 с.
7. *Голейзовский К.Я.* Образы русской народной хореографии. Москва : Искусство, 1964. 368 с.
8. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого : мемуары. Москва : В/О Союзтеатр, 1989. 237 с.
9. *Лукиан.* Сочинения : [в 2 т.]. Т. 2. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 536 с.
10. *Платон.* Законы. Москва : Мысль, 1999. 830 с.
11. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. Москва : Классика-XXI, 2001. 248 с.
12. *Gauthier B.* François Delsarte et le jeu classique de l'acteur // L'Annuaire théâtral. 2011. № 49. P. 175–187. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009310ar.pdf> (дата обращения: 12.02.2024).
13. *Laban R.* The mastery of movement. London : Macdonald & Evans. 1971. 186 с. URL: <https://archive.org/details/masteryofmovemen0000laba/mode/2up> (дата обращения: 12.02.2024).
14. *Лангер С.* Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. Москва : Республика, 2000. 286 с.
15. *Schlemmer O.* Briefe und Tagebücher. München, 1958. 217 p.
16. *Худеков С.Н.* Всеобщая история танца. Москва : Эксмо, 2009. 606 с.
17. *Блок Л.Д.* Классический танец. История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
18. *Добровольская Г.Н.* Танец. Пантомима. Балет. Ленинград : Искусство. Ленинградское отделение, 1975. 125 с.
19. *Карп П.М.* О балете. Москва : Искусство. 1967. 228 с.
20. *Ванслов В.В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии. [Москва] : [Искусство], 1971. 302 с.
21. *Ромм В.В.* Танец в эволюции человека. Исследование археологических объектов культуры с изображением танца : монография. LAP LAMBERT Academic Publ., 2011. 440 с.
22. *Никитин В.Ю.* Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие. Москва : Российский институт театрального искусства — ГИТИС, 2011. 469 с.
23. *Меланьин А.А.* Методы анализа танцевального движения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 24 с.
24. *Рязанова Ю.Н.* Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2016. 208 с.
25. *Сироткина И.Е.* Танец: опыт понимания : эссе, знаменитые хореографические постановки и перформансы, антология текстов о танце. Москва : Бослен, 2020. 253 с.
26. *Кириллов А.П.* Язык танца: историко-системно-семиотическая разработка и обоснование : монография. Москва : Московский государственный университет культуры и искусства, 2004. 472 с.
27. *Жиленко М.Н.* Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : дис. ... канд. культурологических наук. Москва, 2000. 191 с.
28. *Гевленко Ю.А.* Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, 2009. № 320. С. 87–89.
29. *Луговая Е.К.* Философия танца. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
30. *Вычужанова Л.К.* Язык хореографии: философский анализ : дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2009. 173 с.
31. *Сироткина И.Е.* Дискретное и континуальное в танце // Вопросы философии. 2016. № 10. С. 132–142.

32. Сироткина И.Е. Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце // Новые российские гуманитарные исследования. 2009. № 4. С. 8.
33. Тарасова О.И. Художественное время в пространстве танца // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 150–157.
34. Аттанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла : дис. ... канд. филос. наук. Саранск, 2000. 163 с.
35. Соколич А.Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. № 3. С. 291–295.
36. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва : Канон, 2017. 287 с.
37. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Ленинград : Советский писатель, 1987. 446 с.
38. Крылова Н.Б. Культурология образования. Москва : Народное образование, 2000. 269 с.
39. Матушкина М.В. Танец и мышление в немецкой философии искусства конца XX – начала XXI века // Теория и практика общественного развития. 2014. № 7. С. 17–20.
40. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва : Artguide Editions, 2018. 311 с.
41. Пиз А., Пиз Б. Язык телодвижений. Как читать мысли окружающих по их жестам. Москва : Эксмо-пресс, 2022. 448 с.
42. Джозеф С.Х. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. Москва : Новое слово, 2004. 109 с.
43. Юм Д. Сочинения : в 2 т. Москва : Мысль, 1996. Т. 1. Трактат о человеческой природе, или Попытка применить основанный на опыте метод рассуждения к моральным предметам. 736 с.
44. Крысанов Т.Г. К проблемным вопросам философии танца: семиотический и онтологический аспекты танцевальных движений // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2021. Вып. 4. С. 604–612. DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612.
45. Спиноза Б. Этика / пер. с лат. В.И. Модестова. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2001. 336 с.

---

---

## Philosophical Analysis of Choreographic Language: The Nature and Specificity of Dance Expressiveness

**Timothy G. Krysanov**

Chelyabinsk State Institute of Culture,  
36a Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091, Russia  
ORCID 0000-0002-9067-1144; SPIN 6987-6191;  
tkrysanov@yandex.ru

**Abstract.** Productive analysis of the language of choreographic art in order to determine the specifics of dance expressiveness requires the solution of three main tasks. Firstly, to explain the mechanism of functioning of the kinetic language; secondly, to highlight the expressive possibilities of dance, mime and plasticity; thirdly, to understand the ontological foundations of human motor activity in dance. It is not possible to solve the set tasks within the framework of cultural or semiotic approaches only. In this way, the phenomenon of dance is interpreted according to its representation in artistic culture, in the context of its functioning in the process of semiosis, and dance movements are initially endowed with communicative properties. The solution of the set tasks was carried out at the level of philosophical reflection. It was determined that a human being, as a result of the association of ideas and impressions in his consciousness, is peculiar to endow all objects and phenomena of reality per-

*ceived by him with meaning. Thus, the association of ideas and impressions in the human consciousness is the functional basis of kinetic language. But absolutely any manifestation of human motor activity can be endowed with meaning in a similar way. That is why dance, pantomime and plasticity – three related expressive means using human body movements as a material – were singled out in the kinetic language. Since it is impossible to understand the nature of dance movements on the basis of their external features, a hypothesis was proposed according to which these features themselves are conditioned by the inner state of mind of the dancer. Dance was defined as a type of human motor activity genetically connected with the “affect of joy” and aimed at maintaining and preserving its action. The conclusion is made: the specificity of dance expressiveness lies in the translation of a unique human state of mind, which is characterized by the feeling of unity of the rise of the body’s vitality and the increased ability of the soul to feel and perceive life in its fullness.*

**Key words:** philosophy of dance, choreographic art, choreographic language, semiotic analysis, kinetic language, association of ideas and impressions, dance as a phenomenon, ontological foundations of dance movements, phenomenological reduction, affect of joy.

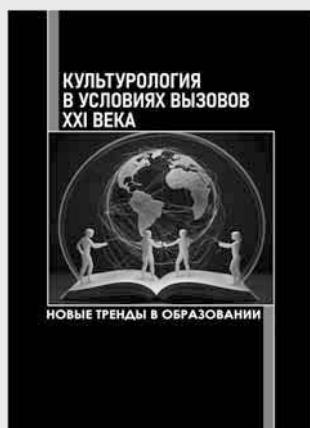
**Citation:** Krysanov T.G. Philosophical Analysis of Choreographic Language: The Nature and Specificity of Dance Expressiveness, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 188–198. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-188-198.

## References

- Zakharov R.V. *Sochinenie tantsa: Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Composition of Dance: Pages of Pedagogical Experience]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989, 235 p.
- Gerasimova I.A. *Dance: Evolution of Kinesthetic Creativity, Ehvolutsiya. Yazyk. Poznanie* [Evolution. Language. Cognition]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., 2000, pp. 84–112 (in Russ.).
- Noverre J.G. *Letters on Dancing and Ballet*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2007, 382 p. (in Russ.).
- Duncan A. *Tanets budushchego* [Dance of the Future]. Moscow, Zarya Publ., 1908, 31 p.
- Fokin M.M. *Protiv techeniya: vospominaniya baletmeistera. Stsenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'yu i pis'ma* [Against the Tide: Memoirs of a Choreographer. Scripts and Designs for Ballets. Articles, Interviews and Letters]. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otd-nie, 1981, 510 p.
- Lopukhov F.V. *Khoreograficheskie otkrovennosti* [Choreographic Revelations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972, 215 p.
- Goleizovsky K.Ya. *Obrazy russkoi narodnoi khoreografii* [Samples of Russian Folk Choreography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, 368 p.
- Bejart M. *Mgnovenie v zhizni drugogo: memuary* [Moment in the Life of Another: memoirs]. Moscow, V/O Soyuz-teatr Publ., 1989, 237 p.
- Lucian. *Sochineniya: v 2 t. T. 2* [Works: in 2 volumes. Vol. 2]. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2001, 536 p.
- Plato. *The Laws*. Moscow, Mysl' Publ., 1999, 830 p. (in Russ.).
- Jaques-Dalcroze E. *Rhythm*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2001, 248 p. (in Russ.).
- Gauthier B. François Delsarte et le jeu classique de l'acteur, *L'Annuaire théâtral*, 2011, no. 49, pp. 175–187. Available at: <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2011-n49-annuaire0114/1009310ar.pdf> (accessed 12.02.2024).
- Laban R. *The Mastery of Movement*. London, Macdonald & Evans Publ., 1971, 186 p. Available at: <https://archive.org/details/masteryofmovemen0000laba/mode/2up> (accessed 12.02.2024).
- Langer S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Moscow, Respublika Publ., 2000, 286 p. (in Russ.).
- Schlemmer O. *Briefe und Tagebücher*. München, 1958, 217 p.
- Khudekov S.N. *Vseobshchaya istoriya tantsa* [General History of Dance]. Moscow, Ehksmo Publ., 2009, 606 p.
- Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 556 p.
- Dobrovolskaya G.N. *Tanets. Pantomima. Balet* [Dance. Pantomime. Ballet]. Leningrad, Iskusstvo Publ., Leningradskoe Otd-nie, 1975, 125 p.
- Karp P.M. *O balete* [About Ballet]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 228 p.
- Vanslov V.V. *Balety Grigorovicha i problemy khoreografii* [Grigorovich's Ballets and Problems of Choreography]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 302 p.
- Romm V.V. *Tanets v ehvolutsii cheloveka. Issledovanie arkheologicheskikh ob"ektov kul'tury s izobrazheniem tantsa: monografiya* [Dance in Human Evolution. The Study of Archaeological Cultural Objects Depicting Dance: monograph]. LAP LAMBERT Academic Publ., 2011, 440 p.
- Nikitin V.Yu. *Masterstvo khoreografa v sovremennom tanse: uchebnoe posobie* [Choreographer's Skills in Modern Dance: textbook]. Moscow, Rossiiskii Institut Teatral'nogo Iskusstva – GITIS Publ., 2011, 469 p.
- Melanyin A.A. *Metody analiza tantseval'nogo dvizheniya* [The Methods of Analysing Dance Movement], Cand. art hist. sci. diss. abstr. Moscow, 2010, 24 p.
- Ryazanova Yu.N. *Novye sredstva vyrazitel'nosti v baletnom iskusstve XX veka (k probleme sootnosheniya traditsii i novatorstva)* [New Means of Expression in the Ballet Art of the 20th Century (On the Correlation Between Tradition and Innovation)], Cand. art hist. sci. diss. Moscow, 2016, 208 p.
- Sirotkina I.E. *Tanets: opyt ponimaniya: ehssse, znamenitye khoreograficheskie postanovki i performansy, antologiya tekstov o tantse* [Dance: The Experience of Understanding: Essays, Famous Choreographic Productions and Performances, an Anthology of Texts About Dance]. Moscow, Boslen Publ., 2020, 253 p.
- Kirillov A.P. *Yazyk tantsa: istoriko-sistemno-semioticheskaya razrabotka i obosnovanie: monografiya* [Language of Dance: Historical-System-Semiotic Development and Substantiation: monograph]. Moscow, Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstva Publ., 2004, 472 p.
- Zhilenko M.N. *Tanets kak forma kommunikatsii v sotsio-kul'turnom prostranstve* [Dance as a Form of Communication in Socio-Cultural Space], Cand. cult. sci. diss. Moscow, 2000, 191 p.
- Gevlenko Yu.A. The Semiotic Analysis of Dance, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2009, no. 320, pp. 87–89 (in Russ.).
- Lugovaya E.K. *Filosofiya tantsa* [Philosophy of Dance]. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo Universiteta, 2008, 128 p.
- Vychuzhanova L.K. *Yazyk khoreografii: filosofskii analiz* [The Language of Choreography: A Philosophical Analysis], Cand. philos. sci. diss. Ufa, 2009, 173 p.
- Sirotkina I.E. Discrete and Continuous in Dance, *Voprosy filosofii*, 2016, no. 10, pp. 132–142 (in Russ.).
- Sirotkina I.E. Dance as a Practical Philosophy: The Categories “Natural” and “Artificial” in Dance, *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanities Research], 2009, no. 4, pp. 8 (in Russ.).
- Tarasova O.I. Art Time in Space of Dance, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], 2018, no. 1, pp. 150–157 (in Russ.).

34. Atitanova N.V. *Tanets kak smyslovaya universalija: Ot vyrazitel'nogo dvizheniya k "dvizheniyu" smysla* [Dance as a Semantic Universal: From Expressive Movement to the "Movement" of Meaning], Cand. philos. sci. diss. Saransk, 2000, 163 p.
35. Sokolchik A.N. Dancing Body as an Ideal Matter for Expression Thoughts, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], 2011, no. 3, pp. 291–295 (in Russ.).
36. Wittgenstein L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Moscow, Kanon Publ., 2017, 287 p. (in Russ.).
37. Tyutchev F.I. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [A Complete Collection of Poems]. Leningrad, Sovetskii Pisatel' Publ., 1987, 446 p.
38. Krylova N.B. *Kul'turologiya obrazovaniya* [Culturology of Education]. Moscow, Narodnoe Obrazovanie Publ., 2000, 269 p.
39. Matushkina M.V. Dance and Thinking in the German Philosophy of Art of the Late 20th – Early 21st Century, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development], 2014, no. 7, pp. 17–20 (in Russ.).
40. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Moscow, Artguide Editions Publ., 2018, 311 p. (in Russ.).
41. Pease A., Pease B. *Body Language: How to Read Others' Thoughts by Their Gestures*. Moscow, Ehksmo-Press Publ., 2022, 448 p. (in Russ.).
42. Joseph S.H. *The Dancer's Body, a Medical Perspective on Dance and Dance Training*. Moscow, Novoe Slovo Publ., 2004, 109 p. (in Russ.).
43. Hume D. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 1996, vol. 1, A Treatise on Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects, 736 p.
44. Krysanov T.G. On Problematic Issues of Dance Philosophy: Semiotic and Ontological Aspects of Dance Movements, *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psikhologiya. Sotsiologiya* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2021, issue 4, pp. 604–612. DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612 (in Russ.).
45. Spinoza B. *Ethics*. Minsk, Kharvest Publ., Moscow, AST Publ., 2001, 336 p. (in Russ.).

## НОВИНКА



**Культурология в условиях вызовов XXI века: новые тренды в образовании** : монография / О.Н. Астафьева, Н.Б. Кириллова, О.В. Шлыкова [и др.] ; научный редактор Н.Б. Кириллова ; Министерство науки и образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2024. 242 с.

В монографии рассматриваются теоретические и прикладные аспекты культурологии как науки и учебной дисциплины в системе общих проблем гуманитарного знания. Актуальность проблемы обусловлена тем, что глобализация и цифровизация как главные вызовы XXI века трансформировали всю систему высшего образования, способствуя появлению в его структуре новых концептов и направлений, которые влияют на его аксиологические, онтологические, мировоззренческие функции. От приоритетов гуманитарных наук, включая культурологию, как и от качества самой системы образования, сегодня во многом зависит то, в каком направлении будут развиваться наше общество и всё человечество.

Книга адресована специалистам гуманитарного профиля: теоретикам и историкам культуры, педагогам-практикам, социологам и философам, а также молодым ученым-гуманитариям.

**ИКОННИКОВСКИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Всероссийская научно-практическая конференция

7 июня 2024 года, г. Санкт-Петербург

Работа конференции посвящена научному наследию Светланы Николаевны Иконниковой, заслуженного деятеля науки Российской Федерации, доктора философских наук, профессора, академика РАН. С.Н. Иконникова находилась у истоков оформления науки о культуре и по праву считается ее классиком. Ей принадлежит заслуга уточнения статуса и проблемного поля культурологии как интеграционного знания социогуманитарных наук.

Повышенное научное внимание в области фундаментальных проблем теории и истории культуры С.Н. Иконникова сосредоточила на вопросах истории культурологии, истории мировой культуры, культурной идентичности и национального характера, специфики отечественной культуры, молодежной культуры, культуры детства, а также на вопросах повседневной культуры. Отдельное место в трудах С.Н. Иконниковой уделялось разработке исторической персонологии и биографического метода в культурологии.

В рамках проведения конференции в Санкт-Петербургском государственном институте культуры (СПбГИК) планируются:

- ◆ пленарное заседание;
- ◆ памятное мероприятие;
- ◆ работа секций.

Предполагаемые вопросы для обсуждения на секциях:

**Секция 1. «Культурологический ландшафт России»**

- ◆ Научные школы в системе российской культурологии.
- ◆ История культурологии как источник актуального культурологического знания.
- ◆ Культурологическое наследие: проблемы сохранения, изучения и актуализации.
- ◆ Кафедра теории и истории культуры СПбГИК в пространстве отечественной культурологии.
- ◆ Персонология кафедры теории и истории культуры СПбГИК (С.Н. Иконникова, С.Н. Артановский, Э.В. Соколов, В.П. Большаков, И.К. Москвина и др.).
- ◆ Статус культурологии в современной системе образования в России.

**Секция 2. «Российская цивилизация на современном этапе истории»**

- ◆ Россия как государство-цивилизация.
- ◆ Генезис отечественной культуры в начале XXI века: от переходности к стабильности.
- ◆ Культурное строительство в современной России: проекты и достижения.
- ◆ Культура России в пространстве межкультурного диалога.
- ◆ Молодежная культура в современной России.
- ◆ Российская цивилизация и «вызовы» современности.

Заявки для участия и тезисы выступлений принимаются до 15 мая 2024 г.,  
тексты статей принимаются до 1 сентября 2024 г. по адресу: ikon.08@inbox.ru.

*По всем интересующим вопросам просим вас обращаться  
к координаторам работы конференции:  
+7 (812) 318-97-70, proolg2000@mail.ru, ivaleon@mail.ru*

УДК 821.112.2Пройслер:75.056(470+571)  
ББК 85.157.53(2)6 + 83.3(4Гем)6-8Пройслер О.,8  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-200-213

К 100-ЛЕТИЮ ПИСАТЕЛЯ

Д.В. ФОМИН

## СКАЗКИ ОТФРИДА ПРОЙСЛЕРА И ИХ РУССКИЕ ИЛЛЮСТРАТОРЫ

**Дмитрий Владимирович Фомин,**

Российская государственная библиотека,  
Центр по исследованию проблем развития библиотек  
в информационном обществе,  
ведущий научный сотрудник  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия

кандидат исторических наук  
ORCID 0000-0002-9931-6288  
dfomin13@yandex.ru

**Реферат.** Статья посвящена отмечаемому в 2023 г. 100-летию со дня рождения немецкого писателя О. Пройслера (1923–2013), произведения которого снискали популярность у детей многих стран, многократно переводились на разные языки, в том числе и на язык изобразительного искусства. Перечисляются важнейшие факты биографии юбиляра, характеризуются особенности его подхода к жанру сказки, к фольклорным образам и сюжетам, приводятся высказывания мастера о детской литературе и о собственном творчестве. Цель настоящего исследования – выявить и проанализировать наиболее значительные и удачные иллюстрации российских художников к сочинениям писателя. Основной задачей является их сравнение на основе книговедческих, искусствоведческих и источниковедческих методов. Эта задача, еще не ставившаяся в отечественной науке о книге, представляется

актуальной, поскольку произведения О. Пройслера и сегодня пользуются популярностью у отечественных читателей, постоянно переиздаются, однако зрительный ряд этих публикаций часто оставляет желать лучшего.

Рассматриваются графические интерпретации особенно любимой в России сказочной трилогии – «Маленький Водяной», «Маленькая Баба-Яга», «Маленькое Привидение». Автор статьи приходит к выводу о том, что образы Маленькой Колдуньи и Маленького Привидения (внешность которых не описана в тексте) сложны для художников, поэтому их убедительные изобразительные трактовки встречаются редко. В числе лучших иллюстраторов сказок, составивших трилогию, названы И.И. Кабаков, Н.Г. Гольц, Б.А. Диодоров, Д.А. Трубин, Е.А. Силина. Среди изобразительных истолкований других сочинений О. Пройслера выделяются рисунки Л.А. Токмакова и С.А. Крестовского к повести «Крабат: легенды старой мельницы», Г.К. Спирина к «Сказке о Единороге», В.Н. Зуйкова и В.С. Любарова к книге «Гном Хёрбе и леший». Показано, как в этих художественных работах отражены особенности авторской интонации и выявлен сокровенный смысл произведений О. Пройслера. В них, как и в текстах писателя, нет скучной назидательности, но есть игра раскрепощенной фантазии, жизнеутверждающий юмор, искреннее сопереживание героям. Вслед за автором иллюстраторы переосмысливают традиционные фольклорные мотивы, открывая в них новые качества.

**Ключевые слова:** зарубежная детская литература, сказка, иллюстрация, книжная графика, детская книга, О. Пройслер, Л.А. Токмаков, Н.Г. Гольц, Д.А. Трубин, Г.К. Спириин.

**Для цитирования:** Фомин Д.В. Сказки Отфрида Пройслера и их русские иллюстраторы // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 200–213. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-200-213.

**О**тфрид Пройслер (1923–2013) — один из самых известных и значительных детских писателей Германии второй половины XX в., лауреат целого ряда престижных литературных премий; его книги переведены на десятки языков, многократно инсценированы и экранизированы. «Под пером этого всемирно известного автора... ожили многие сказочные герои, которые пришлось по сердцу ребятам во всех частях света» [1, с. 45]. Но, сочиняя истории вневременного характера, используя образы, сюжеты, приемы фольклора, писатель переосмысливал, «переформатировал» их так, чтобы они были интересны сегодняшнему ребенку.

Главная проблема современных детей виделась О. Пройслеру в том, что они «не задерживаются в детстве... чересчур рано... погружаются в человеческие взаимоотношения, для которых еще не созрели. <...> Опасно делать из них бездумных потребителей жизненных благ. Преступно превращать их в бездушное порождение информационных систем и индустрии развлечений» [2, с. 60–61].

Сказочник был убежден: если, следя за приключениями героев, ребята поймут, «что безвыходные ситуации не всегда до конца безвыходны, что многие страхи... при более близком рассмотрении рассеиваются, как дым на ветру, это хоть немного поможет им решить те проблемы, с которыми они столкнутся завтра, когда вырастут» [3, с. 103].

О том, насколько верным и дальновидным оказался такой подход, свидетельствуют большие тиражи и регулярные переиздания книг О. Пройслера, их непреходящая популярность в Германии и во многих других странах, в том числе и у нас. Суммарный тираж его сочинений на 55 языках составляет примерно 55 млн экземпляров. В электронном каталоге Российской государственной библиотеки (РГБ) в сентябре 2023 г. зафиксировано 120 изданий произведений этого автора, выпущенных на территории России начиная с 1970-х годов. Некоторые из них представляют существенный интерес с точки зрения графического оформления, о чем и пойдет речь в нашей статье.

Как известно, советское книгоиздательство не признавало международных норм авторского права, поэтому за свои русскоязычные публикации

О. Пройслер долгое время не получал ни копейки. Тем не менее он признавался в своем «сентиментальном отношении ко всему русскому», обусловленном причинами биографическими, дорожил тем, что в СССР у него много друзей и читателей, и неоднократно приезжал в Москву.

Будущий писатель родился в Чехословакии, в маленьком богемском городе Файхенберге. Едва окончив школу, еще несовершеннолетний Отфрид был отправлен на Восточный фронт, а в 1944 г. 21-летний лейтенант Пройслер попал в плен на территории Бессарабии. Лучшие годы юности, которые он мечтал посвятить учебе в Немецком университете Праги, прошли в советском лагере для военнопленных в Елабуге, потом в Казани. Но мастер не считал это время потерянным, ведь именно тогда формировалось его мировоззрение, определялся характер. Он говорил, что «получил... в татарском лагере в течение десяти семестров образование, какого не может преподать ни один университет мира. В основе моего образования... элементарная философия, практическое человекознание и русский язык в контексте славянской филологии» [2, с. 58].

Русский язык легко давался юноше, уже владевшему чешским. Освободившись из плена, он продолжил знакомство с русской культурой уже «на добровольной основе». Среди его сочинений есть фантазия на темы славянского фольклора — «Приключения богатыря Вани». Благодаря пребыванию в Советском Союзе у Пройслера выработался стойкий «иммунитет к большевистской фразеологии»; мрачная действительность слишком явно противоречила человеколюбивой риторике идеологических клише. Он скорее почувствовал, чем логически осознал, что «марксизм, эта философия зависти и недоброжелательности, исходит из ложных предпосылок, фальшивых теоретических конструкций истории человечества... <...> Суть усвоенной мною в лагере философии... составляет вера в живого Бога, понимаемая как стремление к добру и милосердию» [2, с. 60]. Эта вера присутствует в книгах писателя, хотя чаще всего остается в подтексте. «И пусть... любая земная жизнь конечна, все-таки есть одна вещь, которая сохраняется во времени и пространстве, — это любовь Бога, его доброта, в которую я верю, я убедился в этом на протяжении... своей долгой жизни» [3, с. 103] (рис. 1).

Советский лагерь предоставил будущему литератору исключительные возможности для занятий «прикладной психологией», научил его разбираться в людях, буквально с первого взгляда понимать, чего можно ожидать от того или иного человека. «Жизнь в предчувствии смерти, в тисках голода, постоянных унижений, неизбежного страха перед неясным будущим, под знаком сомнительной надежды, с одной стороны. Но и единения, человеческого сочувствия... В таких экстремальных условиях труд-

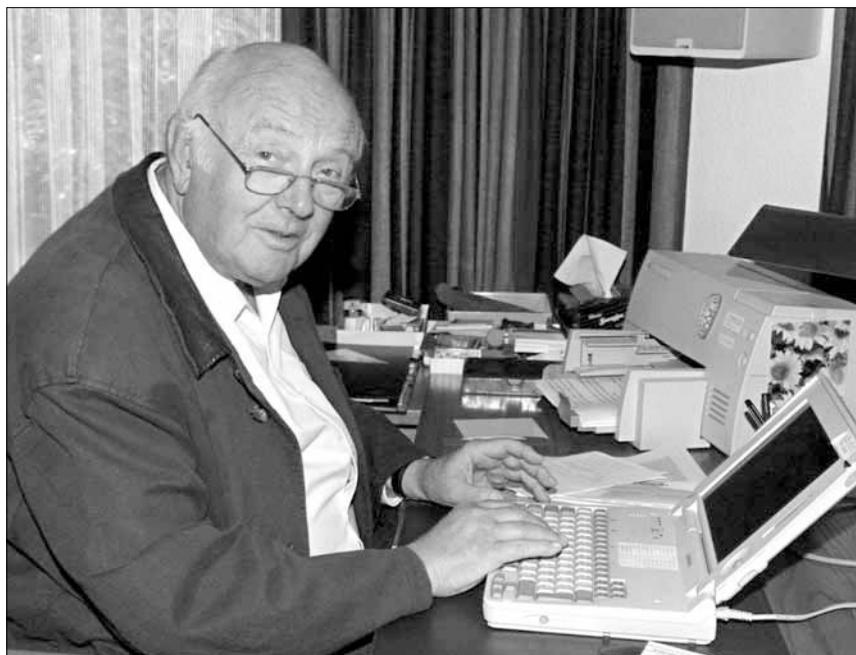


Рис. 1. О. Пройслер. Фото 1990-х годов. Источник: cbssev.ru

но притворяются. Падают все покровы, сняты все маски» [2, с. 59]. Военные и лагерные годы стали для Пройслера тяжелейшим испытанием, однако до конца жизни писатель с благодарностью вспоминал имена людей, которые гуманно отнеслись к пленному, делились с ним последним, не дали погибнуть в чужой и далекой стране.

Выйдя из заключения в 1949 г., Отфрид поселился в Баварии, в городке Розенхайм, поступил в университет, женился, начал осваивать лучшую на свете, по его мнению, профессию учителя младших классов, позднее стал директором школы, а параллельно занимался журналистикой и вскоре всерьез увлекся писательством. В основу многих произведений О. Пройслера (называвшего себя рассказчиком историй), легли устные импровизации, которые сочинялись во время бесед с учениками или собственными дочками. С 1970 г. О. Пройслер сосредоточился на литературной работе, но не перестал быть педагогом — «каждая его книга, по сути, своеобразный урок добра, мужества, бескорыстия, где мудрое деликатное поучение растворено в шутке, “отыграно” ситуативно» [4, с. 44].

«Великан Пройслер любит все маленькое» [5, с. 5], — отмечал художник Л.А. Токмаков. Самое популярное во всем мире произведение писателя — ранняя трилогия «Маленький Водяной» (1956), «Маленькая Баба-Яга» (1957) и «Маленькое Привидение» (1966). Ее герои — существа мифологического происхождения, но совершенно нетипичные. Сколько бы лет им ни было по человеческим меркам, они еще сущие дети, только начинающие открывать окружающий мир. Поэтому к каждому из них автор приставил надежного, уму-

дренного жизненным опытом друга и наставника. У Бабы-Яги это ворон Абрахас, у Водяного — карп Купринус, у Привидения — филин Шуху. Писатель дает шанс традиционно отрицательным персонажам стать положительными.

Отечественные педагоги и воспитатели высоко ценили повести «сказочника из Богемии» за то, что «...все в них от самого ребенка, от его мира, от его игры... Эти сказки с их веселым, ярким игровым началом, диалогичностью удивительно подходят для коллективных чтений... в детских садах, в библиотеке...» [6, с. 45]. В каждой части трилогии содержится внятный нравственный посыл, но он никогда не декларируется напрямую. Герои под руковод-

ством автора приходят к осознанию азбучных истин окольным путем, методом проб и ошибок, и потому усваивают их «со всей страстностью и серьезностью первооткрытия... Разумеется... ребенок прежде всего воспримет прямую мораль, заключенную в сказке, но и... эмоциональный смысл. Когда-нибудь этот... опыт отзовется при чтении... неизмеримо более сложных произведений» [6, с. 45].

Впрочем, и художественный мир О. Пройслера не так прост, как это может показаться на первый взгляд. В его сочинениях встречаются отсылки к другим текстам, скрытые аллюзии, игры со словами и их значениями, не всегда понятные иноязычным читателям. Видимо поэтому трилогия долгое время издавалась у нас в вольном пересказе талантливого детского писателя Ю.И. Коринца; его работу не вытеснил с книжного рынка появившийся позднее перевод известного филолога Э.И. Ивановой. Стилистически произведения О. Пройслера бывают местами близки к народной сказке, почти неотличимы от нее. «Но тут же мелькнет озорная улыбка автора, зазвучит его неповторимая интонация. И мы понимаем: нам была явлена намеренная — виртуозная! — стилизация. <...> За этим кроется высокое профессиональное мастерство, знание тайн и законов многосложного ремесла сказочника, глубинное проникновение в природу сказки...» [1, с. 47].

Полемизируя со своими оппонентами, создатель «Маленькой Бабы-Яги» однажды пошутил, что литератор, работающий для взрослой аудитории, может позволить себе быть скучным и непонятным, рассуждать о предметах, в которых и сам не особенно разбирается. У детского писателя такого права нет; он обязан рассказывать свою историю просто



Рис. 2. Обложки книг О. Пройслера, оформленные И.И. Кабаковым

и увлекательно, безупречно владеть темой, сколь бы фантастичной она ни была. Ведь, почувствовав ложь или фальшь, дети сразу теряют доверие к автору. «Безусловно, существует то, что я называю правдой фантазии. Я должен абсолютно верить в то, о чем рассказываю, и если рассказываю о Водяном, то чувствую себя как Водяной» [3, с. 105].

Действительно, повесть «Маленький Водяной», с которой началась трилогия, настолько убедительна, написана с таким глубоким погружением в психологию персонажей, будто автор и сам провел вместе с ними на дне мельничного пруда часть жизни. Перед нами — адаптированный для дошкольников роман воспитания, рассказ о годах (вернее, месяцах, поскольку в воде все совершается быстрее) учения непоседливого мальчишки. Сперва он с интересом изучает подводный мир, затем успешно продолжает свое самообразование во время частых вылазок на сушу. Если не считать самого факта существования водяных, в книге не происходит ничего фантастического: в пруду и за его пределами жизнь идет своим чередом, ежедневно открывая герою что-то новое.

В своей первой повести О. Пройслер подробно описывает и облик персонажей, включая их наряды, и место действия; позднее он уже не будет этого делать, следуя традициям народных сказок. Малень-

кий Водяной выглядит почти как самый обыкновенный мальчик, разница лишь в том, что волосы у него зеленые, а между пальцами — перепонки. Художники, следуя указаниям автора, как правило, изображают героя примерно одинаково, причем с неизменной симпатией и умилением.

Иллюстратором первых изданий сказок О. Пройслера на русском языке стал всемирно известный сегодня художник-концептуалист И.И. Кабаков [7]. На мой взгляд, его многочисленные рисунки для детских изданий не уступают «взрослому» творчеству лидера неофициального искусства 1960–1980-х гг.; в них вложено больше выдумки, вкуса, иронии, чем в довольно однообразные артефакты, пародирующие убожество коммунального быта. Зрительный ряд книг О. Пройслера строится на ритмичном чередовании полосных иллюстраций и заставок, средних и общих планов, изображений и надписей, детализированного визуального повествования и декоративных элементов четко структурированного оформительского ансамбля. Контурные рисунки тушью равномерно раскрашены бледными тонами акварели. Остроумно решены композиции, вынесенные на переплеты: фамилия автора и название книги помещены в овал, круг или прямоугольник, там же прорезано окошко, из него выглядывает главный герой,

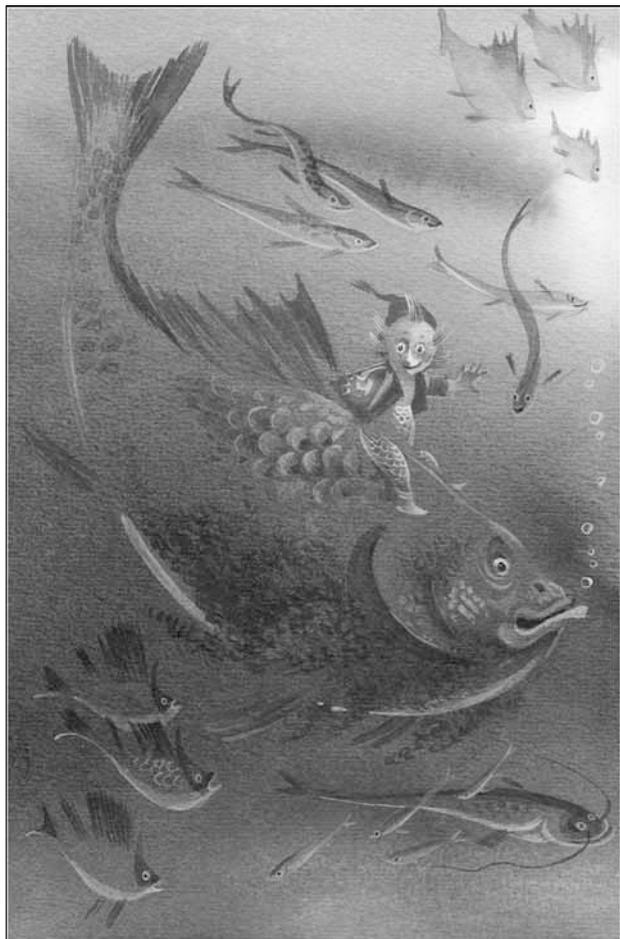


Рис. 3. Н.Г. Гольц. Иллюстрация к сказке О. Пройслера «Маленький Водяной». 1994 [9]

а персонажи второстепенные толпятся на заднем плане. Название издательства написано на подпирющем всю конструкцию картуше, год издания — на разноцветных флажках (рис. 2).

В довольно условных иллюстрациях к «Маленькому Водяному» подводный мир уютен, но тесноват, плотно заполнен рыбами и водорослями, в нем есть лишь одна фантастическая деталь — домик водяных с черепичной крышей. Жизнь обитателей пруда часто сопоставляется с тем, что происходит на суше. Герой сказки в трактовке И.И. Кабакова — мальчик не толькомышленный, но и задиристый. Художнику пригодился опыт оформления научно-познавательных книжек с картами и схемами: на одном из разворотов помещен план мельничного пруда в разрезе, якобы составленный Маленьким Водяным. Рисуя этот план, иллюстратор перевоплощается в героя — наблюдательного, но неспособного отличить главное от второстепенного; здесь находится место для всего, что запомнилось ребенку, вплоть до сияющего в небе солнца и пасущихся на берегу коров.

Н.Г. Гольц изображает среду обитания героев

более реалистично: персонажи отдалены от зрителя толщей зеленоватой или сероватой воды, замутненной илом. Защитная окраска рыб почти сливается с фоном, разглядеть их было бы непросто, если бы не четкие контурные линии, серебристая чешуя, темные хвосты и плавники. На одной из иллюстраций вихрастый человечек в красном колпаке сидит верхом на огромном карпе, жестикулирует короткими ручками, смотрит вокруг удивленными глазами (рис. 3).

Н.Г. Гольц известна, прежде всего, как создатель острых гротескных образов, иллюстратор писателей романтической школы. Акварели к пройслеровской трилогии (1994) открывают лирическую ипостась дарования художницы, она относится к главным героям нежно и трепетно, оставляя сатирические краски для их противников [8]. Маленький Водяной у нее — более задумчивый, созерцательный, чем у И.И. Кабакова, но текст дает повод и для такой трактовки. Душевная чистота, впечатлительность, мечтательность героя лучше всего раскрываются в сценах, где мальчик, предоставленный самому себе, обозревает окрестности, сидя на ветке старой ивы, пытается дотронуться до луны или, как замороженный, любитесь пляской русалок. Его элегическое настроение становится понятнее благодаря пейзажу, почти растворившему в себе фигурку наблюдателя, туману, скрадывающему цвета и очертания предметов, подстегивающему фантазию.

Если И.И. Кабаков и Н.Г. Гольц проиллюстрировали всю трилогию О. Пройслера, то Б.А. Дюдорев ограничился лишь первой ее частью. Сначала он создал серию рисунков для диафильма «Маленький Водяной» (1980), а позднее переработал ее для книжного издания повести [9]. Книжный вариант ярче, разнообразнее по цвету, здесь больше деталей. Иллюстратору удалось передать почти бесконфликтный характер повествования, атмосферу любви и согласия, царящую в пруду. Место действия напоминает эффектную декорацию: заросли водорослей выглядят как лесная чаща, к поверхности воды поднимаются разноцветные пузырьки воздуха. Дом водяных бережно закутан водорослями и камышом; прилепившаяся к крыше большая улитка вполне может сойти за новомодную архитектурную деталь. Сцены из жизни людей, за которыми наблюдает герой, разыгрываются на заднем плане, как бы в ином измерении, в другой, не очень понятной ему реальности. Для художника важна линия, отделяющую воду от берега, часто она делит композицию на две части, разные по колористическому звучанию.

Самая популярная, часто издаваемая в России сказка О. Пройслера, — «Маленькая Баба-Яга» (выпускалась также под названиями «Маленькая Ведьма» и «Маленькая Колдунья»). Вероятно, особое пристрастие издателей именно к этому произведе-

нию объясняется тем, что образ Бабы-Яги глубоко укоренен в отечественном фольклоре. Но, кроме имени, героиня немецкого писателя имеет мало общего со своей тезкой из русских сказок. Она — колдунья начинающая, существо добродушное и крайне инфантильное. Ее заветная мечта — попасть на Вальпургиеву ночь, вдоволь наплясаться и повеселиться на горе Блоксберг. Злобные старые ведьмы считают, что она еще недостойна такой чести. И вот Маленькая Колдунья штудирует сборник заклинаний, пытается применять свои познания на практике. По собственной инициативе и по совету ворона она помогает людям и животным, заступается за слабых и обиженных, наказывает злодеев и хамов. Как выясняется в финале, Баба-Яга не учла дьявольской диалектики своего ремесла. «Только та ведьма хорошая, которая... делает плохое. А ты — плохая ведьма, потому что все время делала только хорошее» [10, с. 104], — объясняет ей наставница. Но героиня уже привыкла жить своим умом.

Надо отметить, что Маленькая Колдунья, «скрывающая за привычно страшным ликом естество неожиданно доброе и справедливое» [1, с. 47] — образ, психологически понятный, но крайне сложный для визуального воплощения. В начале повести сказано: «И было ей от роду сто двадцать семь лет, что для будущей ведьмы, конечно, не возраст» [10, с. 5]; далее говорится, что люди принимали Бабу-Ягу за обыкновенную старушку. Как изобразить старуху, ощущающую себя маленькой девочкой, к тому же ведьму (т. е. персонаж по определению отрицательный, злой, уродливый), наделенную добрым сердцем? Да еще и сделать так, чтобы ее двойственность, полное несоответствие внешнего вида и внутреннего мира стали понятны читателю-дошкольнику? Наверное, все интерпретаторы сказки задавали себе эти вопросы, и каждый отвечал на них по-своему.

Весьма оригинально поступил Н.Е. Попов, чьи рисунки сопровождали первую публикацию повести в «Мурзилке» в 1972–1973 годах. Он создал сильно русифицированный, и главное — не застывший, а очень изменчивый образ эксцентричной веселой колдуньи. Стеснительная и кокетливая волшебница часто отворачивается от зрителя или закрывает лицо шляпкой, которую она почему-то надевает поверх платка. Баба-Яга может с легкостью менять свой облик и возраст, ее настроение, внутреннее состояние мгновенно отражается на внешности: дородная крестьянка превращается то в ребенка, то в чудаковатую светскую даму, то в благостную пенсионерку.

К сожалению, этой идеей не воспользовались другие иллюстраторы сказки. Например, в цикле И.И. Кабакова «канонический» облик старой ведьмы не претерпевает существенных изменений, а ее молодой задор выражается в движениях, действи-



Рис. 4. Д.А. Трубин. Иллюстрация к сказке О. Пройслера «Маленькая Баба-Яга». 2003 [11]

ях: в том, с какой легкостью пожилая лохматая женщина управляется со своей метлой, лавируя между крышами, с какой щедростью она осыпает горожан вкусными подарками. У Н.Г. Гольц Маленькая Колдунья немного моложе, чем у И.И. Кабакова. Она не блещет красотой, однако в нескладной, суетливой проказнице есть определенное обаяние. Иллюстратор выбирает эпизоды, показывающие героиню в самом выгодном свете: она прилежно зубрит учебник колдовства, привечает лесных зверей, устраивает праздник для деревенских детей.

Одно из самых удачных и неожиданных прочтений «Маленькой Бабы-Яги» предложил в издании 2003 г. архангельский художник Д.А. Трубин [11]. По его мнению, иллюстрации имеют шансы понравиться маленькому читателю лишь в том случае, если они не подавляют его своей сложностью и «взрослым» совершенством, если их создание было занятием легким и веселым, своего рода игрой, позволяющей художнику вернуться в свое детство. Такой подход близок установкам О. Пройслера, говорившего: «Когда я пишу для детей, рядом со мной стоит мальчик, которым я был когда-то» [3, с. 105]. Все здесь изображено немного по-детски, совершенно неправильно с точки зрения академического искусства, и тем не менее гротескные фантазии графика покоряют своей органикой, убеждают.

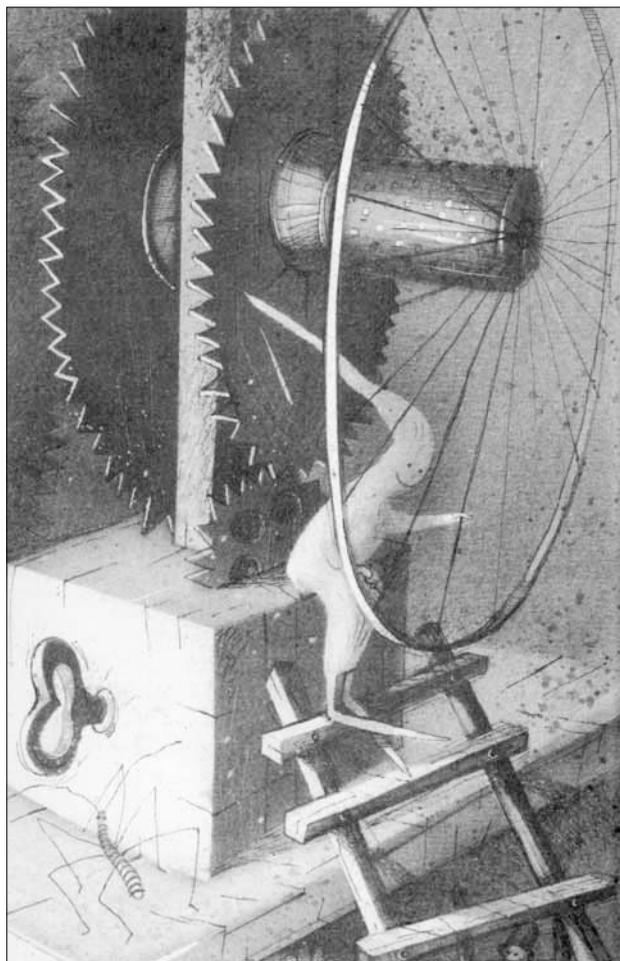


Рис. 5. Е.А. Силина. Иллюстрация к сказке О. Пройслера «Маленькое Привидение». 2001 [16]

Быть может, как раз благодаря этой «неправильности» они вызывают доверие и интерес читателей всех возрастов, симпатию и сочувствие к персонажам.

Главная героиня у Д.А. Трубина — очаровательно-несуразное существо неопределенного возраста с длинным носом, толстыми щеками, доверчиво распахнутыми голубыми глазами, растрепанными волосами, в затрапезной одежде. Форзац книги используется художником для того, чтобы воспроизвести ералаш, царящий в жилище, да и в голове Бабы-Яги. На черном фоне разложены предметы, сочетание которых выглядит странно: сапожная щетка и птичье гнездо, банка с лягушачьей икрой и чернильница и т. п. В страничных рисунках иллюстратор продолжает дополнять замысел писателя забавными и трогательными подробностями. Маленькая Колдунья ложится в кровать, не снимая башмаков и фартука, ставит тарелки на пол, стены ее спальни увешаны фотографиями предков, а рабочий стол заставлен всевозможными склянками (рис. 4). Неаккуратность и безалаберность, кото-

рые раздражали бы в реальном человеке, лишь добавляют обаяния сказочной героине, подчеркивают ее наивность, неопытность в житейских делах, презрение к формальностям.

В отдельных композициях цикла есть драматический накал и даже патетика. Например, сцена, в которой волшебница утешает горько плачущих лошадей, настолько волнительна, что вызывает в памяти стихотворение В.В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям». И все же преобладают беззаботно-веселые сюжеты и интонации, персонажи, излучающие доброту и жизнерадостность: огромный бык на коротких ножках, везущий нарядных детей, или мышка, незаметно пробирающаяся в эпизоды, где ее участие совершенно необязательно. С особым удовольствием художник воспроизводит колдовские опыты героини. Она вершит свой суд над провинившимися азартно, изобретательно, весело, а на рисунках ее проделки выглядят еще смешнее. Заколдованные отрицательные персонажи ведут себя совсем не так, как им хотелось бы: злой кучер хлещет кнутом самого себя; грубый лесничий спешит услужить беспомощной старушке; разорители гнезд прилипают к деревьям. Излишне говорить, как много потеряли бы эти сцены, если бы в них не звучал столь необходимый ребенку «смех, дарующий радость; смех, делающий зрение — острым, сердце — добрым; смех, несущий... оптимистический заряд» [1, с. 47]. Веселое озорство героини передается художнику (Д.А. Трубин признает: процесс его работы сродни колдовству), а от него и зрителю.

Целый разворот занимает финальная сцена: Баба-Яга торжественно сжигает метлы и магические книги, конфискованные у своих обидчиц, лишая конкуренток колдовской силы, и остается единственной на свете практикующей ведьмой. При этом она держится неуверенно, зато ворон переживает свой звездный час, руководит аутодафе. Видимо, этот эпизод должен успокоить читателя, убедить его, что отныне можно не бояться злых ведьм. Но вид горящих книг вызывает устойчивые, совсем не веселые исторические ассоциации.

Недаром некоторые интерпретаторы сказки сознательно пропускают, смягчают или меняют ее финал, находят иные способы показать победу героини. Например, мультфильм 1991 г. «Маленькая Колдунья» (режиссер Г.М. Сокольский, художник-постановщик Т.Г. Сокольская) заканчивается тем, что добрая ведьма превращает надоевших ей старших товаров в летучих мышей и изгоняет их с Блоксберга. Кстати, создатели этой ленты (возможно, учитывая опыт иллюстраторов) попытались передать двойственную природу центрального персонажа: «Визуальный образ... колдуньи не вызывает мысли о “злой ведьме”, которая может сотворить что-то вредное. Поскольку она... постоянно улыбается, сочетает черты класси-

ческой “мультишной ведьмы”... и комической девочки-неряхи, гротескной доброй героини...» [12, с. 266]. И все-таки в этом смешном и по-своему симпатичном образе гораздо больше от девочки, чем от старухи.

Примерно тем же путем с некоторых пор идут и художники книги, облегчая свою задачу: чтобы героиня приглянулась читателю, они считают нужным, вопреки авторским ремаркам, радикально омолодить ее. Так, ухоженная, спортивная блондинка в джинсовом комбинезоне и кроссовках, помещенная Г.А. Мазуриным на глянцевого переплет издания 2003 г. [13], явно не выглядит на 127 лет. Соответственно, упрощается и основной конфликт повести: получается, что старые гримзы третируют бедную девушку, завидуя ее молодости и красоте. Иллюстраторы последних лет, как правило, идут еще дальше: изображают колдунью небрежно одетой девочкой школьного возраста. Единственный атрибут «настоящей ведьмы», который они все же оставляют ей, — длинный нос.

Герой повести «Маленькое Привидение» гораздо старше Маленькой Колдуньи, он хорошо помнит свои подвиги трехсотлетней давности. Его появление в людном месте неизменно вызывает панику обывателей. Однако, несмотря на свой почтенный возраст и устрашающий вид, по уровню развития Привиденчик (О. Пройслер считал, что именно так его персонажа нужно называть по-русски) недалеко ушел от Бабы-Яги и Маленького Водяного. Внешность героя не описана в тексте, каждый иллюстратор волен представлять себе этот образ по-своему. Его графические воплощения разнообразны, подчас довольно причудливы. У И.И. Кабакова Маленькое Привидение — странное существо, с ног до головы обросшее волосами, у Г.А. Мазурина оно одето в белый плащ, и только голова призрака покрыта буйной растительностью, сквозь которую проглядывают лишь круглые глаза и оттопыренные уши. На рисунках В.Н. Зуйкова и В.С. Любарова из-под капюшона черной монашеской рясы выглядывает лицо, больше похожее на череп [14]. О.Г. Ковалевой беспокойный шутник видится крылатым головастиком с коротким извивающимся хвостом [10], а О.Р. Ионайтис — пельменем, к которому пришиты круглые пуговицы в форме глаз [15]. Некоторые художники рисуют человеческое тело, завернутое в простыню, или лысого гуманоида.

Пожалуй, Н.Г. Гольц лучше всех удалось передать не только призрачность, хрупкость, бестелесность не вполне материального существа, но и его детский характер, любовь к шалостям и внезапным эффектным появлениям. Ее Маленькое Привидение — сгусток беспокойной энергии; оно на редкость пластично, изворотливо, ему нравится дразнить своих преследователей, ускользая от них в последний момент. Четко, плотно прописаны только голова с длинными вихрами, торчащими в разные стороны, как лучи или иглы дикобраза, и подвижные, тонкие, как спички, руки. Туловище

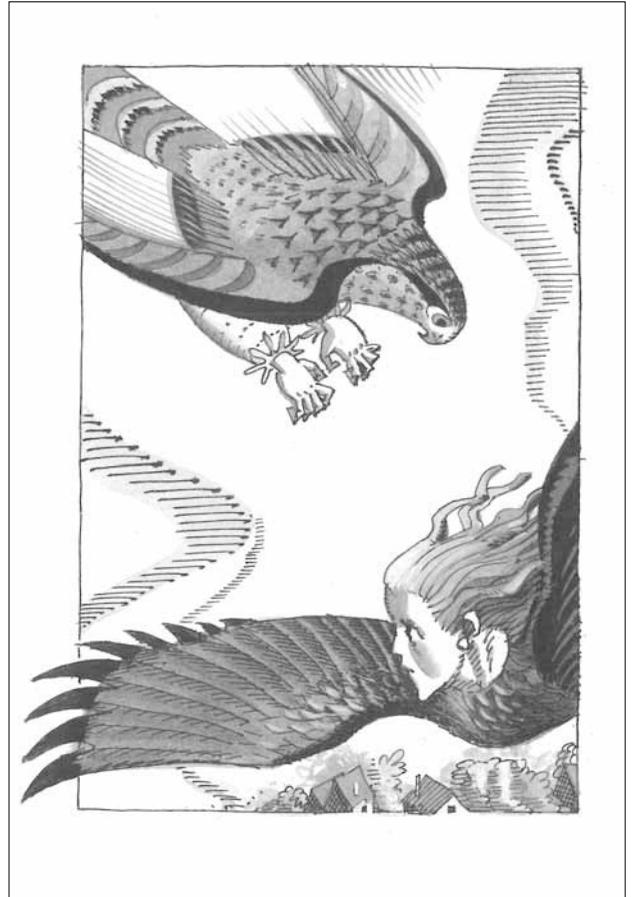


Рис. 6. Л.А. Токмаков. Иллюстрация к повести О. Пройслера «Крабат: легенды старой мельницы». 1983 [5]

и ноги то ли скрыты под полупрозрачной пеленой, то ли наполовину растворены в воздухе.

Интересны и черно-белые рисунки Е.А. Силиной к изданию 2001 г. [16]. Художница изображает Привиденчика довольно неповоротливым, наряжает его в обтягивающий шлагфрок, плавно переходящий в ночной колпак, обувает в остроносые туфли. Этот персонаж уверенно чувствует себя, пока носится по воздуху, но становится беспомощным, когда карабкается по крышам, возлежит на древесных кронах или пытается разобраться в механизме огромных часов на городской башне (рис. 5). В городских пейзажах, увиденных с верхней точки, при всей простоте их архитектурных и природных компонентов, есть нечто таинственное. Зброшенный чердак, где живет герой, кажется захлавленным, хотя вещей здесь совсем немного.

Одно из лучших прочтений «Маленького Привидения» — красочные рисунки Л.А. Токмакова, сопровождавшие в 1981 г. публикацию повести на страницах «Мурзилки». Главный герой представляется художнику существом наивным и совершенно безобидным, похожим не то на юркую белую рыбку, не то на облачко с большими круглыми глазами, оно то и дело разводит пухлыми ручками, не переставая

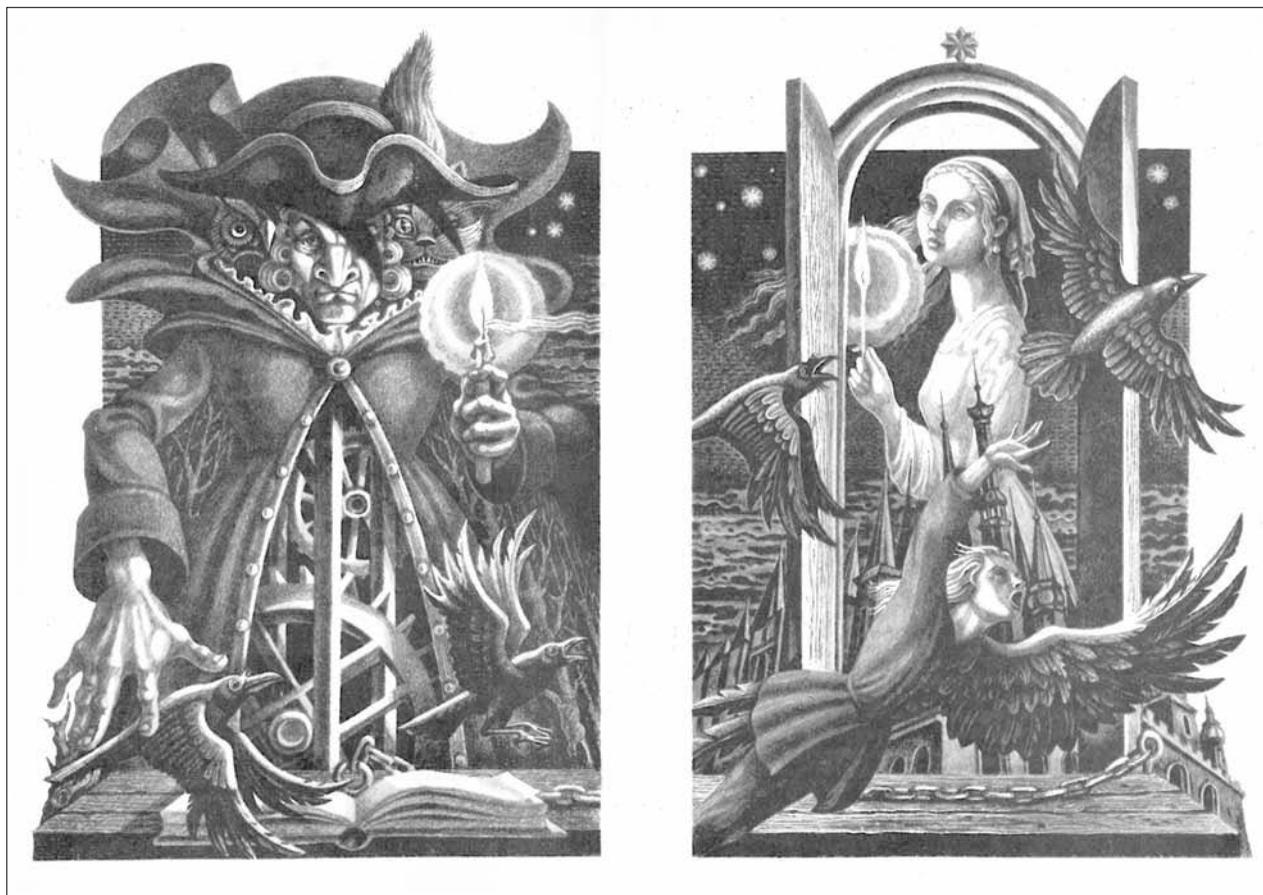


Рис. 7. С.А. Крестовский. Иллюстрация к повести О. Пройслера «Крабат: легенды старой мельницы». 1988 [19]

изумляться всему, что видит вокруг. Увы, эта работа не дождалась книжного воплощения.

Зато Л.А. Токмаков стал иллюстратором первого отечественного издания повести «Крабат: легенды старой мельницы» [5], которая считается главным и лучшим созданием Пройслера, вершиной его творчества (1971). Книга рассчитана на подростков, но не разочарует она и взрослых читателей. В основу ее положены легенды, бытовавшие среди лужицких сорбов — небольшой славянской народности, обосновавшейся на востоке Германии, по берегам реки Шпрее. Повесть соединяет в себе черты страшной сказки, готического романа, философской притчи, мистика плотно переплетена с обыденностью, есть здесь и точные, правдивые этнографические детали. «Психологически выверенная нюансировка характеров и поступков как примета сегодняшней прозы соседствует с немотивированными откровениями сказочных постулатов, вещей снов...» [4, с. 45].

В 1979 г. О. Пройслер подарил Л.А. Токмакову издание «Крабата» на английском языке. Видимо, уже после первого прочтения книги у художника возникло желание проиллюстрировать ее. Он понял, что перед ним — шедевр мировой литературы для детей. Работа заняла три года (1980–1983),

причем трудности возникали на каждом шагу. Особенно сложно оказалось найти четкую пластическую аналогию многоплановой, замысловатой схеме построения текста, сохранить целостность повествования, не разрушить прозаическими подробностями ту мистическую атмосферу, которая окутывает действие. Учитывая возраст читателей, важно было «показывая ужасы, не напугать, а к безысходной ситуации всегда примешивать каплю надежды» [17, с. 174]. Л.А. Токмаков блестяще справился с этими задачами, создал графический цикл, столь же многозначный, как и сама повесть, предполагающий разные уровни восприятия. В 1985 г. его работа была отмечена премией Международной биеннале иллюстрации в Братиславе.

Исторический фон (нетрудно понять, что действие книги разворачивается в XVII столетии, во время Тридцатилетней войны), этнографический колорит, бытовые реалии — все это было добросовестно изучено художником, но не имело для него самостоятельного значения, органично вплетилось в общую канву условного гротескно-фантастического повествования. Внешний антураж не заслоняет собой, а помогает раскрыть внутренний, духовный смысл каждой сцены. Иллюстратора забавляют некоторые проделки «учеников чародея»;

Л.А. Токмаков находит им остроумные графические параллели.

Однако сюжет дает мало поводов для веселья. Школа колдовства на мельнице в Козельбрухе совсем не похожа на ту, в которой будет учиться литературный наследник Крабата Гарри Поттер. Все здесь устроено гораздо проще и страшнее, замешано на крови. Мастер (так именуется в тексте одноглазый мельник-чернокнижник) издевается над своими подмастерьями, контролирует каждый их шаг, а в конце года, по традиции, убивает кого-то из них. Иллюстратор чаще всего изображает героя в минуты крайнего нервного возбуждения или в моменты перевоплощения: подвижная пластика тела выдает вздорный характер и демоническую природу персонажа. Разгневанный колдун может увеличиваться или уменьшаться в размерах, ему ничего не стоит находиться сразу в нескольких местах, принимать облик любого зверя или птицы.

Очень выразителен рисунок, воспроизводящий кошмарный сон Крабата. В верхней части листа камнем падает на землю ястреб, вместо лап у него человеческие руки со скрюченными пальцами. А над самой землей летит другая птица, с головой юноши и телом ворона, она так спешит спастись от преследователя, что одно крыло вырывается за рамку, очерчивающую границу рисунка. Кажется, даже облака, деревья, крыши принимают участие в погоне, хотя спрятать беглеца от всевидящего ока злобного наставника (рис. 6).

По мере разрастания конфликта между Крабатом и Мастером иллюстрации становятся все более мрачными, тревожными, динамичными; нечто зловещее может таиться даже в будничных жанровых сценах или в пейзажах. Введение в черно-белые рисунки дополнительного, терракотового цвета нужно, конечно, не только для колористического разнообразия; часто этот цвет «становится символическим: он как бы несет отблеск адского огня. <...> Цветовая гамма у Л.А. Токмакова приглушенная, строго сдержанная — такова ведущая авторская интонация этого повествования...» [18, с. 51]. Некоторые рисунки разделены на два «яруса»: на одном разыгрывается очередной эпизод, а на другом размещается некая деталь, имеющая аллегорический смысл. Это может быть огромная книга Мастера, вобравшая в себя все заклинания мира, волшебный нож, способный предсказывать судьбу своего владельца, молния, бьющая из грозовой тучи.

Любовная линия представлена в иллюстрациях просто и деликатно, без нажима и аффектации: возлюбленную героя — простую деревенскую девушку — художник иногда показывает издали или даже со спины, ведь и сам Крабат может видеть ее лишь урывками. Однако у читателя не остается сомнений в значительности этого образа, в том, что только Певунья (так зовут героиню) может спасти несчастно-

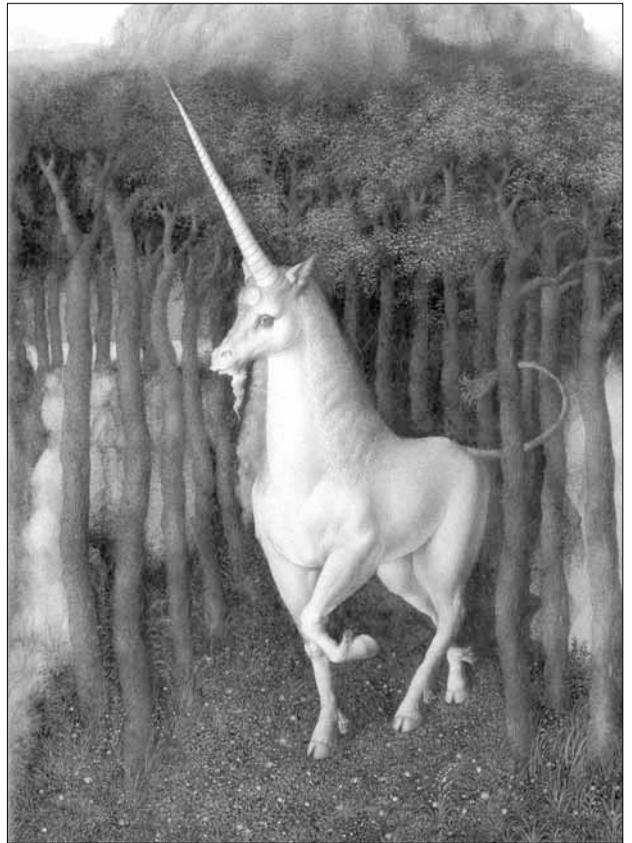


Рис. 8. Г.К. Спирин. Иллюстрация к «Сказке о Единороге» О. Пройслера. 1988 [21]

го юношу, вырвать его из цепких лап Мастера. Автор и иллюстратор убеждены: чувство, идущее «из глубины... любящего сердца, когда оно тревожится за дорогого ему человека» [18, с. 51] — единственное волшебство, способное пересилить черную магию.

Следующее иллюстрированное издание «Крабата» появилось в 1988 г.; кроме текста О. Пройслера, составители включили в книгу повести-сказки еще двух авторов, а оформил ее художник С.А. Крестовский [19]. Графический диптих, предваряющий историю о Крабате, представляет собой аллегорический двойной портрет героев-антиподов. Левая сторона разворота отдана образу Черного мельника; он предстает перед читателем в виде чудовищного гибрида. Под треуголкой оборотня уместились три головы: мужчины в пудреном парике, филина и черного кота. Застегнутый на одну пуговицу плащ позволяет увидеть, что вместо грудной клетки у колдуна — конструкция из мельничных колес, лестниц, шестеренок. Одной рукой Мастер пытается схватить пролетающего ворона, в другой сжимает свечу, которая начинает коптить, скоро погаснет (рис. 7).

Свечу держит и расположившаяся на правой странице Певунья, но ее пламя горит ясно, вздымается высоко и ровно. Рамой для стройной фигуры героини служит похожее на арку окно с распахну-



Рис. 9. В.Н. Зуйков, В.С. Любаров. Иллюстрация к книге О. Пройслера «Гном Хёрбе и леший». 1995 [14]

тыми деревянными ставнями. Несколько идеализированный портрет девушки монтируется с изображениями готического собора и звездного неба. Один из пронсящих по первому плану воронов прямо на лету превращается в Крабата. Стоит признать, что, хотя главному герою и отведена в композиции эпизодическая роль, художник правильно понял и наглядно представил читателю самую суть повести Пройслера, ее основной конфликт. Сходные мотивы варьируются в заставках и концовках.

Дважды — в 2014 и 2017 гг. — «Крабат» выпускался в виде подарочного издания альбомного формата с рисунками А.Ю. Власовой [20]. Иллюстрации (то страничные, то совсем небольшие) присутствуют здесь на каждом развороте. На мой взгляд, их количество чрезмерно, а художественное качество довольно неровно, но попадаются среди них композиции очень удачные. Например, портрету Мастера с куклой-марионеткой в руках нельзя отказать в психологической глубине. Не плохо удаются художнице зимние пейзажи, скажем, увиденный с верхней точки двор мельницы, где кипит работа подмастерьев, или широкая заснеженная

равнина, по которой скользит огромная тень птицы. В отличие от Л.А. Токмакова и С.А. Крестовского, А.Ю. Власова тяготеет не к языку аллегорий, а к добросовестному реалистическому пересказу сюжета. Она находит житейские «оправдания» метаморфозам героев: вместо превращения товарищей Крабата в стаю воронов рисует юношей в карнавальных костюмах и масках птиц. Оценить колористические достоинства рисунков мешает излишняя блеклость тонов (возможно, такое ощущение возникает из-за неважного качества печати).

Остальные произведения писателя публикуются в России гораздо реже. С точки зрения искусства книги наибольший интерес среди этих изданий представляет «Сказка о Единороге» с иллюстрациями Г.К. Спирина [21]. Творчество художника востребовано не только на родине, но и за рубежом. В 1988 г. книга О. Пройслера в его оформлении увидела свет в Германии, а в России она вышла в 2012 г. в серии «Шедевры книжной иллюстрации». Г.К. Спирина называют гиперреалистом. Его виртуозные рисунки — результат кропотливой работы над каждым сантиметром листа — восхищают зрителей, отвыкших от столь подробного изобразительного повествования, но настораживают критику. Они не укладываются в привычные представления о книжной графике как об искусстве условном, обобщенном, оставляющем широкой простор для читательской фантазии.

Однако в данном случае старомодно-скрупулезная манера интерпретации сюжета представляется вполне оправданной. Во-первых, она постоянно напоминает о времени действия, воскрешая внешний антураж, дух, стиль, воздух далекого прошлого. Создается впечатление, что история, случившаяся в эпоху Возрождения где-то в Северной Европе, проиллюстрирована современником и соотечественником героев, кем-то из учеников П. Брейгеля Старшего или Я. Ван Эйка. «Не только “колорит” иллюстраций художника заставляет нас вспомнить о полотнах великих живописцев прошлого, но и весь образный строй работ Г. Спирина переносит нас в иные эпохи, придавая... классическим сюжетам дополнительное историческое измерение... где реальность... бытовых и исторических деталей помогает создать “достоверный” мир, полный сказочных чудес» [22, с. 28]. Желая включить в композицию печатный текст, график использует прием ренессансного искусства, обыгрывая соседство слова и зримого образа. Строки размещаются на фасадах домов, на полотнищах флагов, на кусках пергамента, прикрепленных к веткам деревьев.

Во-вторых, избыточная подробность рисунков в какой-то мере восполняет недосказанности и неясности текста (возникшие, возможно, по вине автора пересказа Л.Л. Яхнина). Воображение художника насыщает каждую сцену выразительными деталями. Для Г.К. Спирина не существует ничего недостойно-

го внимания: он с удовольствием и со знанием дела живописует узкие улочки старинного города с фахверковыми постройками, любовно вырисовывая каждую травинку, каждый камень мостовой, дает исчерпывающие визуальные характеристики гостям шумного деревенского праздника. Им изображаются даже те подвиги героя, которые не описаны, а лишь бегло перечислены в тексте — для этих сюжетов иллюстратор находит место на форзаце книги.

Кульминация сказки — долгожданная встреча Ганса и Единорога. На одном развороте охотник старательно целится в экзотическое животное, стоящее вдалеке, на краю скалы, как туманное видение. На втором рисунке Ганс уже отбросил ружье, поняв, что не в силах убить столь совершенное создание. Доверчивый зверь подходит ближе, будто специально, чтобы читатель смог получше рассмотреть его и понять решение героя. «Белый, как снег, единорог» с кудрявой рыжей гривой изображен так, словно художник много раз встречал его в жизни, а не только на старых гравюрах и гобеленах (рис. 8).

В родной город Ганс возвращается седым стариком, так и не нажив богатства. Единственное его достояние — воспоминания о былых приключениях, которыми он охотно делится с чужими детьми. Именно этот сюжет изображен на последнем развороте, причем Единорог пасется не на далеком волшебном лугу, а на ближайшем холме; рассказ Ганса приближает его к слушателям, позволяет увидеть чудо воочию.

Стоит назвать также сборник О. Пройслера «Гном Хёрбе и леший» (1995), проиллюстрированный рисунками В.Н. Зуйкова и В.С. Любарова. В.Н. Зуйков известен прежде всего как видный художник-аниматор, один из создателей знаменитого сериала о Винни-Пухе. В.С. Любаров прославился в постсоветские годы благодаря «наивным» картинам об обитателях деревни Перемилово — вроде бы грубых и примитивных, а на самом деле имеющих самобытную мифологию и загадочную философию. Трудно сказать, кто лидирует в этом графическом дуэте, но каждый соавтор привнес в совместную работу свои излюбленные приемы, мотивы, интонации. В беглых, стремительных, подчас слегка небрежных и в то же время не лишенных изящества рисунках, в образах, которые словно рождаются из скопления хаотичных штрихов, узнаются черты и обаятельных персонажей советской мультипликации, и простонародно-лубочных героев любаровской живописи.

Например, гном Хёрбе с маленьким туловищем и непропорционально большой головой, в огромной, безразмерной шляпе, напоминает неухоженного, сильно пьющего колхозника. Однако его простецкая внешность обманчива: когда того требует сюжет, он может быть деловитым, рассудительным, даже величественным (рис. 9). А его друг, леший Цвоттель, похож на озорного чер-

тенка с обломанным рогом. Не только «лесная гольтьба», но и все остальные персонажи трактуются в гротескном духе, и это вполне логично. Ведь художники смотрят на них глазами сказочных героев, которым обычные люди кажутся существами странными, нелепыми, чудаковатыми. Почти все рисунки снабжены подписями, сделанными неровными, заваливающимися на бок буквами (таким же детским почерком пронумерованы страницы). Читатель четко представляет себе, как выглядел герой во время произнесения той или иной реплики, а благодаря шрифтовому решению — быть может, даже слышит его голос или хотя бы угадывает интонацию.

Книги О. Пройслера выпускаются в нашей стране и сейчас, причем даже чаще, чем при его жизни, однако многие из этих публикаций вызывают серьезные вопросы и претензии, связанные с отбором произведений и качеством иллюстраций. К сожалению, современные издатели (за редкими исключениями) не спешат познакомить отечественного читателя со многими произведениями писателя, которые еще не переводились на русский язык, предпочитая бесконечно тиражировать и без того популярные его сочинения. Отраднее, что в книгах О. Пройслера время от времени воспроизводятся работы известных зарубежных графиков: Ф.И. Триппа, В. Гебхардта, А. Свободы, К. Хансен, Ф.Т. Залейна, Д. Наппа, а также лучших российских художников. Однако огорчает отсутствие новых ярких иллюстративных прочтений сюжетов немецкого сказочника.

К сожалению, в последнее время оформление его книг часто поручается средней руки ремесленникам, умеющим с помощью компьютерных технологий работать «дешево и сердито», а главное, очень быстро. Им не под силу создать неоднозначный образ героя, выразить сложную гамму его чувств; максимум, на что рассчитаны подобные поделки, — вызвать у ребенка умиление или смех, напомнить ему нечто уже многократно виденное.

Хочется надеяться, что в скором будущем мы еще увидим новые оригинальные, талантливые графические воплощения наивных и забавных, находчивых и отважных, добродушных и трогательных героев Пройслера. Сказочник был еще и художником, самостоятельно проиллюстрировал некоторые свои сочинения и прекрасно понимал, как важно вовремя пробудить у ребенка интерес к подлинному искусству, а не к его суррогатам. «Необходимо начинать это делать как можно раньше, не опасаясь, что дети еще малы для искусства, — говорил он в одном из интервью. — Ранние впечатления, ранние переживания и ощущения являются решающими, остаются в памяти на всю жизнь. Я убежден... все решается в детстве, детские годы определяют жизнь и судьбу» [2, с. 61].

**Список источников:**

1. Френкель П. Еще раз о Бабе-яге // Детская литература. 1983. № 9. С. 45–48.
2. Пройслер О. Жизнь и судьба : [интервью]. Беседа-ла Э. Иванова // Детская литература. 1993. № 10–11. С. 58–61.
3. О. Пройслер – В. Железников. Чревоушители и канатоходцы : диалог // Детская литература. 2003. № 4–5. С. 102–105.
4. Френкель П. Бесконечная энергия фантазии // Детская литература. 1982. № 2. С. 43–47.
5. Пройслер О. Крабат : легенды старой мельницы / перекл. с нем. Л. Исаевой, Э. Ивановой ; ил. и предисл. Л. Токмакова. Москва : Детская литература, 1985. 159 с.
6. Сафонова Н. Воспитание сказкой // Детская литература. 1989. № 8. С. 45–48.
7. Пройслер О. Маленький водяной и другие сказки / перекл. с нем. Ю. Коринец ; худ. И. Кабаков. Москва : Детская литература, 1985. 256 с.
8. Пройслер О. Маленькая Баба-Яга; Маленький Водяной; Маленькое Привидение / перекл. с нем. Ю. Коринца ; ил. Н. Гольц. Москва : Эксмодетство, 2019. 212 с.
9. Пройслер О. Маленький водяной [адапт. текста : Ю. Коринец] / худ. Б. Диодоров. Москва : Омега, 1999. 48 с.
10. Пройслер О. Маленькая Колдунья : [повести-сказки] / пер. с нем. Э.И. Ивановой ; худ. О. Ковалева. Смоленск : Русич, 2008. 312 с.
11. Пройслер О. Маленькая Баба-Яга : повесть-сказка / перекл. с нем. Ю.И. Коринца ; худ. Д.А. Трубин. Москва : Дрофа, 2003. 96 с.
12. Демкина А.В. «Доброе зло» в позднесоветской сказочной анимации // Вестник РГГУ. Сер. «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 8. С. 259–272.
13. Пройслер О. Маленькая Баба-Яга : сказки / худ. Г. Мазурин. Москва : ОНИКС 21 век, 2003. 336 с.
14. Пройслер О. Гном Хёрбе и леший : сказки : [для детей] / пер. с нем. ; худ. В. Зуйков, В. Любаров. Москва : Текст, 1995. 314 с.
15. Пройслер О. Маленькая Баба-Яга; Маленький Водяной; Маленькое Привидение : сказки : [для младшего школьного возраста] / перекл. с нем. Ю. Коринец ; ил. О. Ионайтис. Москва : Эксмодетство, 2018. 204 с.
16. Пройслер О. Маленькое Привидение : сказки / пер. с нем. Ю. Коринца, Н. Бурловой ; худ. Е. Силина. Москва : Росмэн-Издат, 2001. 158 с.
17. Художник Лев Токмаков / сост. и автор ст. Н.А. Завадская. Москва : Советский художник, 1989. 239 с.
18. Иванова Э. Оживляя героя легенды : [иллюстрации Л. Токмакова к книге О. Пройслера «Крабат»] // Детская литература. 1986. № 4. С. 51–52.
19. Конопницкая М., Пройслер О., Крюс Д. О гномах и сиротке Марысе. Крабат. Мой прадедушка, герой и я / пер. с польск. и нем. ; вступ. ст. А. Исаевой ; ил. С. Крестовского. Москва : Правда, 1988. 432 с.
20. Пройслер О. Крабат, или Легенды старой мельницы : [для старшего школьного возраста] / [пер. с нем. Э. Ивановой, А. Исаевой] ; ил. А. Власовой. Москва : Эксмо, 2014. 220 с.
21. Пройслер О. Сказка о Единороге [до 3 лет] / [перекл. Л. Яхнина], худ. Г. Спирин. Москва : РИПОЛ классик, 2012. 28 с.
22. Мязотс О.Н. Сказочный талант. О Геннадии Спирине и его вкладе в искусство книжной иллюстрации // Библиотека в школе : методический журнал для библиотек, работающих с детьми и подростками. 2011. № 16. С. 27–29.

---



---

## Otfried Preussler's Fairy Tales and Their Russian Illustrators

**Dmitry V. Fomin**

Russian State Library, 3/5 Vozdvizhenka Str.,  
 Moscow, 119019, Russia  
 ORCID 0000-0002-9931-6288; dfomin13@yandex.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the 100th anniversary of the birth of the German writer O. Preussler (1923–2013), whose works have gained popularity among children in many countries and have been repeatedly translated into different languages, including the language of fine arts. The most important facts of the jubilee's biography are listed, the peculiarities of his approach to the genre of fairy tales, to folklore images and plots are characterized, and the master's statements about children's literature and his own work are given. The aim of this study*

*is to identify and analyze the most significant and successful illustrations by Russian artists for the writer's works. The main task is to compare them on the basis of book studies, art history and source research methods. This task, which has not yet been set in Russian book science, seems to be topical, since O. Preussler's works are still popular among domestic readers and are constantly republished, but the visual range of these publications often leaves much to be desired.*

*Graphic interpretations of a particularly favorite fairy tale trilogy in Russia – “The Little Water Sprite”, “The Little Witch”, “The Little Ghost” – are considered. The author of the article concludes that the images of the Little Witch and the Little Ghost (whose appearance is not described in the text) are difficult for artists, so their convincing pictorial interpretations are rare. I.I. Kabakov, N.G. Golts, B.A. Diodorov, D.A. Trubin, and E.A. Silina are among the best illustrators of the tales that make*

up the trilogy. Among the pictorial interpretations of other works by O. Preussler the drawings by L.A. Tokmakov and S.A. Krestovsky for the story “Krabat and the Sorcerer’s Mill”, G.K. Spirin for “The Tale of the Unicorn”, V.N. Zuikov and V.S. Lubarov for the book “The Hörbe and His Friend Zwottel” stand out. It is shown how these art works reflect the peculiarities of the author’s intonation and reveal the hidden meaning of O. Preussler’s works. In them, as well as in the writer’s texts, there is no boring edification, but there is a game of liberated imagination, life-affirming humor, sincere empathy with the heroes. Following the author, the illustrators reinterpret traditional folklore motifs, discovering new qualities in them.

**Key words:** foreign children’s literature, fairy tale, illustration, book graphics, children’s book, O. Preussler, L.A. Tokmakov, N.G. Golts, D.A. Trubin, G.K. Spirin.

**Citation:** Fomin D.V. Otfried Preussler’s Fairy Tales and Their Russian Illustrators, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 200–213. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-200-213.

## References

1. Frenkel P. Once Again About Baba Yaga, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 1983, no. 9, pp. 45–48 (in Russ.).
2. Preussler O. Life and Fate. An Interview by E. Ivanova, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 1993, no. 10–11, pp. 58–61 (in Russ.).
3. O. Preussler – V. Zheleznikov. Ventriloquists and Tightrope Walkers: a dialogue, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 2003, no. 4–5, pp. 102–105 (in Russ.).
4. Frenkel P. Infinite Energy of Fantasy, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 1982, no. 2, pp. 43–47 (in Russ.).
5. Preussler O. *Krabat and the Sorcerer’s Mill*. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1985, 159 p. (in Russ.).
6. Safonova N. Education by a Fairy Tale, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 1989, no. 8, pp. 45–48 (in Russ.).
7. Preussler O. *Malen’kii vodyanoi i drugie skazki* [The Little Water Sprite, and Other Fairy Tales]. Moscow, Detskaya Literatura Publ., 1985, 256 p.
8. Preussler O. *The Little Witch; The Little Water Sprite; The Little Ghost*. Moscow, Ehksmodetstvo Publ., 2019, 212 p. (in Russ.).
9. Preussler O. *The Little Water Sprite*. Moscow, Omega Publ., 1999, 48 p. (in Russ.).
10. Preussler O. *Malen’kaya Koldun’ya: povesti-skazki* [The Little Witch: stories-tales]. Smolensk, Rusich Publ., 2008, 312 p.
11. Preussler O. *Malen’kaya Baba-Yaga: povest’-skazka* [The Little Witch: a story-tale]. Moscow, Drofa Publ., 2003, 96 p.
12. Demkina A.V. The “Kind Evil” in the Late Soviet Animated Fairy Tale Movie, *Vestnik RGGU. Ser. “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul’turologiya”* [RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”, Series], 2020, no. 8, pp. 259–272 (in Russ.).
13. Preussler O. *Malen’kaya Baba-Yaga: skazki* [The Little Witch: fairy tales]. Moscow, ONIKS 21 Vek Publ., 2003, 336 p.
14. Preussler O. *Gnom Kherbe i leshii: skazki* [Horby and His Friend Zwottel: fairy tales]. Moscow, Tekst Publ., 1995, 314 p.
15. Preussler O. *Malen’kaya Baba-Yaga; Malen’kii Vodyanoi; Malen’koe Privedenie: skazki* [The Little Witch; The Little Water Sprite; The Little Ghost: fairy tales]. Moscow, Ehksmodetstvo Publ., 2018, 204 p.
16. Preussler O. *Malen’koe Privedenie: skazki* [The Little Ghost: fairy tales]. Moscow, Rosmehn-Izdat Publ., 2001, 158 p.
17. Zavadsкая N.A. *Khudozhnik Lev Tokmakov* [The Artist Lev Tokmakov]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1989, 239 p.
18. Ivanova E. Bringing the Hero of the Legend to Life, *Detskaya literatura* [Children’s Literature], 1986, no. 4, pp. 51–52 (in Russ.).
19. Konopnitskaya M., Preussler O., Kruss J. *O gnomakh i sirotke Maryse. Krabat. Moi pradedushka, geroi i ya* [About Gnomes and Orphan Marysa. Krabat. My Great Grandfather, The Heroes and I]. Moscow, Pravda Publ., 1988, 432 p.
20. Preussler O. *Krabat and the Sorcerer’s Mill*. Moscow, Ehksmo Publ., 2014, 220 p. (in Russ.).
21. Preussler O. *The Tale of the Unicorn*. Moscow, RIPOL Klassik Publ., 2012, 28 p. (in Russ.).
22. Myaets O.N. Fabulous Talent. About Gennady Spirin and His Contribution to the Art of Book Illustration, *Biblioteka v shkole: metodicheskii zhurnal dlya bibliotek, rabotayushchikh s det’mi i podrostkami* [Library in School: A Methodical Journal for Libraries Working with Children and Adolescents], 2011, no. 16, pp. 27–29 (in Russ.).

УДК [7.074:069.9](091)(47)"1873/1916"  
ББК 85.101.3(2)53-24л612  
DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-2-214-223

Н.В. ГЕРАСИМОВА

# ВЫСТАВКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ КАЗАНИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX — НАЧАЛЕ XX ВЕКА

---

---

**Наталья Владимировна Герасимова,**  
Академия наук Республики Татарстан,  
Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова,  
Центр искусствоведения,  
научный сотрудник  
К. Маркса ул., д. 12, Казань, 420111, Россия

кандидат искусствоведения  
ORCID 0000-0002-4042-0144; SPIN 1512-2887  
natal-040183@mail.ru

---

---

**Реферат.** В статье на примере г. Казани раскрывается процесс организации и проведения в российской дореволюционной провинции выставок художественных произведений из частных собраний. Обращение к данной теме, недостаточно изученной в рамках истории отечественного искусства, является актуальным, поскольку расширяет представление о феномене выставочной деятельности, являющейся одним из важнейших аспектов художественной жизни России. Источниковой базой настоящего исследования служат каталоги четырех выставок живописи из частных коллекций,

состоявшихся с 1873 по 1916 г., а также публикации в казанской прессе этого периода. Выявлены особенности организационного процесса, подбора и экспозиции произведений, владельцы произведений. Установлено, что выставки носили благотворительный характер: доходы от них направлялись либо в пользу голодающих или малоимущих, либо в пользу российских солдат. Основными собирателями художественных произведений в Казани во второй половине XIX в. являлись преимущественно дворяне-помещики и университетская профессура (выходцы из семей личных дворян и чиновников). К началу XX в. значительные художественные коллекции сложились и у представителей отдельных купеческих фамилий. Экспонируемые произведения представляли все разнообразие жанров, однако преобладали среди них подходящие для украшения особняков пейзажи и портреты, в первую очередь фамильные. Каталоги позволяют сделать вывод о том, что основной интерес у местных собирателей второй половины XIX в. вызывало зарубежное искусство (мастера итальянской, фламандской, голландской, бельгийской, немецкой и французской школ преимущественно XVII—XVIII вв.), а также

(в меньшей степени) русская академическая живопись (от В.Л. Боровиковского и Д.Г. Левицкого до Д. Захарова) и передвижники (И.И. Шишкин, Н.А. Ярошенко). К концу XIX в. вектор предпочтений коллекционеров сместился в сторону современного им отечественного искусства (собирались работы Маковских, И.Е. Репина и др.), а коллекционирование произведений местных художников (К.В. Барду, Л.Д. Крюкова, Р.А. Ступина, Н.И. Зеблова и др.) стало развиваться как особое направление.

**Ключевые слова:** искусствоведение, история искусства, отечественное искусство, зарубежное искусство, живопись, выставка, частное собрание, коллекция, каталог, А.Ф. Лихачёв, О.С. Александрова-Гейнс, Казань.

**Для цитирования:** Герасимова Н.В. Выставки художественных произведений из частных собраний Казани во второй половине XIX – начале XX века // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 214–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-214-223.

**В**ыставки художественных произведений являлись характерной чертой культурной жизни Казани второй половины XIX века. Эта тема не раз становилась предметом исследования казанских искусствоведов, однако вопросы, связанные с раскрытием процесса организации и проведения выставок, остаются пока недостаточно изученными.

Первые художественные выставки и их влияние на развитие художественной культуры Казанской губернии охарактеризованы в работе Г.А. Могильниковой, считавшей своеобразным итогом выставочной деятельности этого периода будирование общественностью в конце 1890-х гг. вопроса об открытии в городе специального учебного заведения для художников [1, с. 19]. Л.М. Шкляева указала, что выставки способствовали трансляции традиций петербургской изобразительной школы в Казанской губернии [2, с. 247]. В статье коллектива авторов под руководством И.Б. Сидоровой отмечается, что выставки оказывали влияние на профессиональную подготовку и деятельность художников, формировали своеобразие культурной панорамы Казани на рубеже XIX–XX вв. [3, с. 374].

Вопрос о роли выставок в процессе формирования художественных коллекций музеев и частных лиц Казани рассмотрен Д.И. Ахметовой, выявившей, что в 1890–1910-х гг. на выставках было приобретено и поступило в музеи и частные коллекции около 350 различных произведений искусства [4, с. 386]. В данных работах также показано, что изначально художественные произведения демонстрировались в Казани в рамках комплексных

выставок с небольшими художественными отделами, большую часть которых составляли произведения декоративно-прикладного искусства.

Отдельные аспекты темы участия художественных произведений из частных коллекций во всероссийских выставках рассмотрены в опубликованной на страницах журнала «Обсерватория культуры» статьи О.Л. Улемновой «Художественная коллекция А.Ф. Мантеля в музеях Поволжья: опыт реконструкции» [5].

В настоящем исследовании внимание автора сосредоточено на выставках (1873–1916) произведений живописи из частных собраний, которые начали формироваться в Казанской губернии с конца XVIII века<sup>1</sup>. Несмотря на немногочисленность подобных выставок, они важны для характеристики художественной культуры Казани в целом и процесса коллекционирования в частности.

## ВЫСТАВКА В ПОЛЬЗУ ГОЛОДАЮЩЕГО НАСЕЛЕНИЯ (1873)

**Д**о революции в Казани состоялось четыре выставки произведений живописи из частных коллекций, первая из которых — «Выставка картин в пользу голодающего населения Самарской губернии»<sup>2</sup> — должна была проводиться, согласно газетным афишам, с 27 декабря 1873 по 1 января 1874 г. в здании Казанской городской думы. Исследователи до сих пор уделяли ей мало внимания, ограничиваясь констатацией этих заявленных дат, поэтому незамеченным остался факт удлинения реальных сроков проведения экспозиции, свидетельствующий о значимости этого события.

Как сообщалось в «Волжско-Камской газете» от 6 января 1874 г. (т. е. на пятый день после планировавшегося завершения), «выставка картин идет очень успешно... ввиду таких результатов распорядители решились продолжить выставку... так что она будет открыта и после праздников» [7]. Отчет о работе выставки с сообщением, что число посетителей составило 991 человек, был опубликован в том же издании 18 января [8], следовательно, закрыться она могла ориентировочно с 15 по 17 января.

<sup>1</sup> Вопрос об истории и принципах формирования этих собраний, выходящий за рамки данной статьи, освещается нами в монографии [6, с. 13–32].

<sup>2</sup> Голод, поразивший Самарскую губернию в 1873 г. после трехлетних неурожаев, вызвал широкий отклик российской общественности. По всей стране стали активно проводиться сборы средств в помощь голодающим. Казанцы присоединились к этому процессу, в частности организовав благотворительную выставку.

Наличие каталога [9] свидетельствует о серьезном подходе к организации выставки. В нем приводятся полные названия художественных произведений, некоторые сведения об их авторах (годы жизни, место рождения, информация о получении званий, принадлежность той или иной школе или художественному направлению, специализация); указаны имена владельцев, что позволяет идентифицировать работы, находящиеся сегодня в музейных собраниях или частных коллекциях, и проследить их провенанс.

Согласно каталогу на выставке демонстрировались 90 произведений европейских и русских художников XVI–XIX вв., принадлежавших 22 владельцам. В их число входили, прежде всего, представители родового казанского дворянства: Л.А. Юшков, П.Г. Осокин, И.М. Ханьков, М.С. Лебедева, И.И. Лосев, И.Т. Жуковский. Значительная часть произведений принадлежала профессуре Императорского Казанского университета: историку русской литературы, будущему ректору (1882–1885) Н.Н. Буличу, лектору английского языка Б.И. Бересфорду, декану медицинского факультета Н.А. Виноградову. Из представителей купечества был приглашен к участию лишь потомственный почетный гражданин, один из известнейших предпринимателей Казани И.И. Алафузов, выставивший два произведения.

Интересно, что 20 картин для экспонирования предоставил коллежский секретарь казанского окружного суда (позднее — петербургский сенатор), признанный знаток искусства П.Г. Мякинин<sup>3</sup>, сведения о проживании и службе которого в изучаемое время в Казани содержатся в «Казанском календаре...» 1873 г. [10, с. 59]. Другими участниками стали симбирские дворяне Н.И. Поливанов<sup>4</sup>, проживающий в это время в Казани [11, с. 10–11], и М.М. Наумов<sup>5</sup>. Эти факты свидетельствуют о том, что в Казани в 1870-е гг. начали складываться условия для формирования крупных коллекций изобразительного искусства.

Большинство владельцев представили лишь по несколько произведений от своего собрания, поэтому сделать вывод о том, что у всех участников выстав-

ки сложились цельные художественные коллекции, нельзя. Скорее всего, во многих семьях произведения искусства собирались не с целью создания коллекции, а для украшения дома или сохранения воспоминаний о родственниках, друзьях, путешествиях (т. е. их роль могла быть декоративной или мемориальной), что соответствует общероссийским тенденциям собирательства, выявленным Н.Г. Машковцевым [12, с. 18]. Этим же можно объяснить некоторую хаотичность составления экспозиции, демонстрировавшей 42 работы европейских художников и 43 отечественных. Идентифицировать принадлежность пяти работ, относя их к какой-то определенной национальной школе, невозможно, так как они указаны просто как «Портрет», «Венера с Амуром» и т. д.

Европейское искусство на выставке было представлено работами мастеров итальянской (Д.Б. Сальви, Л. Джордано), фламандской (П.Ж. Редуте, Д. Тенирс Младший), голландской (А. ван дер Верф, А. Браувер (Брауэр), П. Поттер, Я.Б. Веникс Старший), бельгийской (G. Hureboost, S. Kool)<sup>6</sup>, немецкой (Ф. Крюгер, Г. Бюркель, Е. Рабе, И.Г. Пфор) и французской (Ш.-А. Куапель, Ж. [К.Ж.] Верне) школ преимущественно XVII–XVIII веков. Вероятно, значительную часть демонстрировавшихся публике произведений составляли работы в стиле известных мастеров (или их копии). На данный факт указывали сами организаторы выставки, отмечая в каталоге, например, что произведение «приписывается немецкому живописцу Л. Крануху<sup>7</sup> или Давиду Тенирсу Младшему»<sup>8</sup>.

Отечественное искусство представляли полотна кисти как признанных мастеров (В.Л. Боровиковского, Д.Г. Левицкого, И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, Г.Г. Чернецова, К.П. Брюллова, А.Г. Венецианова), так и менее известных — М.П. Борецкого, С.А. Рымаренко, Д. Захарова<sup>9</sup> и других живописцев. Интересно, что среди экспонатов были и работы, выполненные выпускниками Академии художеств — уроженцами Поволжья. Так, Н.И. Поливанов представил две работы В.Г. Худякова, бывшего крепостного своей семьи; экспонировалась и картина казанского художника И.И. Журавлёва из коллекции П.П. Филипповича<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> Петр Гаврилович Мякинин (1834–1910) — потомственный дворянин, один из крупнейших коллекционеров и знатоков произведений искусства. В 1910 г. получил приглашение от директора Императорского Эрмитажа графа Д.И. Толстого стать членом комиссии по приобретению коллекций для музея.

<sup>4</sup> Николай Иванович Поливанов (1814–1874) — симбирский дворянин, коллекционер. Будучи художником-любителем, оставил несколько альбомов с рисунками, в которых мастерски изобразил сцены военных столкновений с горцами, учений и быта лейб-гвардии Уланского полка, а также жизни Симбирска и села Акшут, где находилась родовая усадьба Поливановых.

<sup>5</sup> Михаил Михайлович Наумов (1800–1880) — симбирский дворянин, меценат, губернский предводитель дворянства в 1845–1849 годах.

<sup>6</sup> Имена художников приведены как в каталоге [9]. Требуется дальнейшая атрибуция.

<sup>7</sup> Обозначение в каталоге: «Две боковые створки складня: Св. ап. Петр и св. Мария Магдалина; внизу написаны портреты заказавших образ. Подпись: 1507» [9, с. 13. № 45].

<sup>8</sup> Обозначение в каталоге: «Конюшня (сборы на охоту)» [9, с. 8. № 21].

<sup>9</sup> Предположительно, в каталоге допущена ошибка в инициалах художника: согласно примечанию [9, с. 9], мог иметься в виду П.З. Захаров-Чеченец (1816–1846) — российский живописец-портретист и рисовальщик чеченского происхождения.

<sup>10</sup> Павел Петрович Филиппович — казанский помещик, сын капитана П.И. Филипповича, женатого на сестре декабриста А.П. Арбузова.

Выставленные живописные холсты охватывали почти все разнообразие жанров, но в количественном отношении преобладали пейзаж (30 произведений) и портрет (21 произведение, среди которых выделяются великолепные портреты купцов кисти Д.Г. Левицкого из коллекции И.И. Лосева<sup>11</sup>, особенно «Портрет купца А.И. Борисова»<sup>12</sup>). К бытовому жанру относилось 14 произведений, к религиозному и анималистическому — по 9. Меньше всего демонстрировалось натюрмортов (3) и произведений на мифологическую тему (4). В настоящее время в коллекции Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ) находятся четыре произведения с данной выставки — купеческие портреты, выполненные Д.Г. Левицким, являющиеся жемчужинами собрания, «Портрет девушки в национальном русском костюме» неизвестного художника и «Портрет Павла Петровича Филипповича», выполненный И.И. Журавлёвым.

Таким образом, выставка позволяет охарактеризовать художественные вкусы казанских коллекционеров 1870-х гг.: мы видим примерно равный интерес собирателей к произведениям зарубежного и отечественного искусства, при этом предпочтение отдавалось в первую очередь пейзажам и портретам (в том числе семейным), наиболее подходящим для украшения особняков. Преобладали работы известных мастеров, некоторые из которых позднее вошли в государственные музейные собрания.

Интересно, что на выставке 1873 г. не была представлена коллекция крупнейшего казанского собирателя того времени А.Ф. Лихачёва (1832—1890), которая сегодня составляет основу собрания ГМИИ РТ. Андрей Федорович Лихачёв, представитель казанской ветви дворянского рода Лихачёвых, был человеком, в котором буквально воплотился эталонный образ собирателя эпохи. Он получил от отца небольшое собрание вещей, «относящихся к предметам старинных искусств» [13, с. 7], а став с 1862 г. владельцем значительного состояния, принялся за формирование собственной коллекции.

Интересуясь историей, А.Ф. Лихачёв собрал археологическую, нумизматическую и этнографическую коллекции, характеризующие историю и культуру Волжской Булгарии и местного края в целом. Сформировалась у него и обширная картинная галерея, состоящая из 425 произведений живописи и около 2,5 тыс. листов западноевропейской и русской графики. Этому увлечению, с одной стороны,

способствовало то, что на фоне отмены крепостного права на антикварных рынках Москвы и Петербурга стали появляться художественные ценности из разорившихся помещичьих имений, открыв широкие возможности для развития собирательства в стране [14, с. 115]. С другой стороны, сам А.Ф. Лихачёв трижды выезжал в заграничные путешествия, где мог приобретать художественные произведения [15, с. 116; 16, с. 57], которых в его собрании живописи находилось более 300: западноевропейские пейзажи и портреты XVI — середины XVIII в., отражающие интересы собирателей прошлого, и произведения русского искусства XVIII—XIX вв. (их было менее ста, в том числе творения выдающихся мастеров), что отвечало современным тенденциям собирательства.

Ответ на вопрос, почему произведения из этой коллекции не демонстрировались зрителю, даёт Волжско-Камская газета, в первом номере которой за 1874 г. содержится информация о том, что А.Ф. Лихачёв не смог принять участия в устройстве выставки «по нездоровью» [17]. Несколько днями ранее, в конце 1873 г., в той же газете<sup>13</sup> публиковалась заметка о готовности собирателя открыть «двери своего домашнего музея для публики... в пользу голодающих самарцев» [18], однако это намерение не было осуществлено. Данный факт можно объяснить своеобразным характером собирателя. Так, исследователь К.А. Руденко характеризует А.Ф. Лихачёва как человека замкнутого, несколько женственного, фанатично увлеченного коллекционированием и ведущего затворнический образ жизни [16, с. 44]. Вероятно, он не решился выставить свои сокровища на всеобщее обозрение.

## ВТОРАЯ ВЫСТАВКА (1891)

Увидеть произведения из коллекции А.Ф. Лихачёва казанцы смогли лишь на «Второй выставке произведений из частных коллекций», проходившей с 27 декабря 1891 по 30 января 1892 г. в манеже Казанского юнкерского училища и также носившей благотворительный характер («в пользу голодающих Поволжья») [19]. Экспонировались 188 произведений, авторами которых стали 63 европейских и 25 русских художников. Как сообщалось в газете «Волжский вестник», выставка знакомила горожан «с теми богатствами, которые получил город с приобретением Лихачевского музея» [20].

К этому времени коллекция была уже выкуплена у вдовы собирателя его старшим братом И.Ф. Лихачёвым<sup>14</sup> и подарена Казани для открытия город-

<sup>11</sup> И.И. Лосев — надворный советник, чиновник окружного акцизного управления, коллекционер.

<sup>12</sup> Портрет, согласно сопроводительным сведениям и штампу на обороте, по желанию Екатерины II должен был украсить ее коллекцию и поступил в Кунсткамеру, но по настоянию портретируемого был изъят из музея и возвращен владельцу. В Казани портрет оказался уже в XIX веке.

<sup>13</sup> Название газеты с 1874 г. изменилось.

<sup>14</sup> Иван Федорович Лихачёв (1826—1907) — участник обороны Севастополя, вице-адмирал русского флота (1874), коллек-

ского музея (Казанский городской музей, 1895), с условием создания в нем Лихачевского отдела, представляющего в наиболее полном виде собранную коллекцию<sup>15</sup>.

В экспозиции эта часть составляла 141 произведение [19, с. 1–26], ее основу сформировали оригиналы и копии произведений западноевропейского искусства итальянской (Х. де Рибера, Я. Бассано, М. Караваджо, Г. Рени, А. Караччи), французской (К.Ж. Верне, Н. Пуссен), немецкой (Х.В.Э. Дитрих, А. Кауфман) и нидерландской (Д. Тенирс, А. ван Остаде, Я.Г. Кейп, А. Брауэр, Ф. Вауверман) школ и др.

В жанровом отношении они представляли преимущественно бытовую, религиозный, портретный и пейзажный жанры. Отметим, что и на этой выставке экспонировались работы, в принадлежности которых кисти великих художников устроители сомневались. Так, относительно картины «Купленная любовь» вызывала вопросы обоснованность авторства Л. Кранаха Старшего [19, с. 2], Тициана — для картины мифологического жанра [19, с. 1], Рембрандта — для ряда портретов неизвестных [18, с. 13], П. Миньяра — для «Портрета неизвестной» [19, с. 3] и др.

Особо отметим представленный на выставке «Портрет неизвестной» П. Морельсе. Портрет находился в коллекции казанского музея до 1932 г., а затем в числе 12 экспонатов музейного собрания был отправлен в Ленинград по требованию Всесоюзной Государственной торговой конторы Наркомторга СССР «Антиквариат» с целью продажи за границу, однако продан не был, а пополнил фонды Эрмитажа [21, с. 117].

Большую часть собрания А.Ф. Лихачёва, согласно каталогу выставки [19], составляли работы «старых голландцев» — пейзажи и портреты XVI — середины XVIII века. Французская и итальянская школы были представлены более фрагментарно, а немецкая живопись составляла самый малочисленный раздел, включающий целый ряд копий и имитаций картин голландских и фламандских мастеров XVII века.

В то же время на выставке 1891 г. демонстрировались и произведения отечественного искусства. Это были полотна знаменитых художников: великолепные портреты купцов кисти Д.Г. Левицкого, которые уже экспонировались на выставке 1873 г., и после ее завершения были выкуплены А.Ф. Лихачёвым у И.И. Лосева; пейзажи великого мари-

ционер произведений искусства. Член Русского и Французского географических обществ, ряда международных обществ и ассоциаций, один из исследователей российского Дальнего Востока.

<sup>15</sup> Эта идея была реализована в 1895 г., и Лихачевский отдел просуществовал в неизменном виде до 1918 г., затем был расформирован, а экспонаты распределены по различным отделам музея.

ниста И.К. Айвазовского и певца русской природы И.И. Шишкина. Также показывали работы менее именитых живописцев — картины исторического и бытового жанров В.Г. Худякова, пейзажи А.В. Гине, В.М. Резанова, Л.Л. Каменева.

Вторую часть экспозиции составляли 47 работ, принадлежавшие другим «любителям искусства», как обозначено в каталоге [19, с. 27]. Это позволяет нам расширить круг частных коллекционеров Казани именами В.В. Вараксина, С.В. Дьяченко, И.Н. Журавлёва, А.П. Мамаева, М.П. Марко, О.С. Лебедевой, Л.О. Сиклера, Н.И. Стахеева, (?) Сырнева, (?) Трубникова, (?) Черкасовой<sup>16</sup>, В.Ф. Щёголева, представителей рода Молоствовых.

Они представили на выставку преимущественно работы современных отечественных художников (30 произведений), часть из которых была закуплена на проводившихся в Казани выставках Товарищества передвижных художественных выставок («Слепцы» и «Ночь на Каме» Н.А. Ярошенко, «Вид Бадена близ Вены» П.А. Брюллова из собрания И.Н. Журавлёва), а также работы А.П. Брюллова, А.П. Боголюбова И.В. Айвазовского, В.Т. Перминова, М.И. Борецкого и других живописцев.

Несмотря на замечание корреспондента «Волжского вестника» о том, что «русская школа... не давала понятия о современной русской живописи и существовала для полноты выставки» [20], этот раздел важен для нас, поскольку он зафиксировал интерес большинства казанских собирателей к творчеству современных им русских мастеров романтического и реалистического (прежде всего, передвижнического) направлений. Выставка 1891 г. имела успех — за 23 дня работы ее посетило более 1300 человек, не считая бесплатных зрителей [22].

## ВЫСТАВКА КАРТИН И ГРАВЮР (1916)

Основу «Выставки частной коллекции картин и гравюр русских и иностранных художников», которая проводилась с 11 по 24 апреля 1916 г. в здании Казанской художественной школы, составило собрание Ольги Сергеевны Александровой-Гейнс (1870–1927), представительницы богатого купеческого рода, благотворительницы, почетной гражданки города Казани. По сложившейся традиции выставка носила благотворительный характер: доходы от продажи билетов перечислялись обществу помощи нуждающимся ученицам Ксенинской гимназии, с отчислением 10% в пользу лазарета при Казанском учебном округе [23]. Коллекция включала 89 живописных и графических

<sup>16</sup> В каталоге три фамилии собирателей приводятся без инициалов, требуется дальнейшая их атрибуция.

произведений и отражала интерес собирательницы к творчеству художников преимущественно русской реалистической школы. Основу экспозиции составили произведения пейзажного жанра. Среди данных работ отметим произведения кисти В.Е. и Н.Е. Маковских, И.К. Айвазовского, И.И. Шишкина, А.И. Куинджи, городские пейзажи Г.П. Кондратенко, этюды В.Д. Поленова и др.

На втором месте по количеству находились портреты. Главной гордостью собирательницы являлись выполненные по ее заказу И.Е. Репиным портреты самой Ольги Сергеевны и ее мужа А.К. Гейнса<sup>17</sup> (написан по фотографии). Интересно, что в собрании был и портрет ее отца, С.Е. Александрова<sup>18</sup>, выполненный «казанским художником-самоучкой» Петровым [23, с. 6. № 63]. Бытовой жанр представляли произведения К.А. Трутовского («Пасха на Украине», «Сельская учительница»), К.Е. Маковского («Веселый генерал» и др.), А.Д. Кившенко («После пожара в деревне»). Дополняли живописное собрание этюды и акварели В.В. Верещагина, Н.И. Соколова, Е.М. Бём и др. Особого внимания, по оценке Г.А. Могильниковой, заслуживают акварельные работы К.Е. Маковского, отражающие его каирские впечатления, а также пейзажи, запечатлевшие берега Крыма и ущелья Кавказа Л.О. Премацци и Л.Ф. Лагорио [24, с. 122].

Западноевропейское искусство на выставке было представлено незначительно, преимущественно копиями работ известных мастеров: Рафаэля, Ван Дейка, Мурильо, а также гравюрами и акварелями с видами Рима, Санкт-Петербурга, Казани, портретами царствующих особ и сцен из Священного Писания. К сожалению, авторы и граверы данных произведений в каталоге не указаны.

На наш взгляд, можно говорить о том, что состав данной выставки отражает характер большинства частных собраний Казанской губернии исследуемого времени (произведения известных современных отечественных художников-реалистов, портреты родственников, дополненные видовыми пейзажами, сохранявшими впечатление от дальних поездок, портреты представителей царствующей династии и произведения религиозного жанра). При этом следует заметить, что собрание О.С. Алек-

сандровой-Гейнс являлось самым крупным (после собрания А.Ф. Лихачёва), отличаясь от него в содержательном плане особым интересом владелицы к русскому искусству и желанием заказывать работы у самых модных мастеров эпохи.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОКРОВИЩА КАЗАНИ (1916)

Своеобразным итогом частного собирательства в Казанской губернии дореволюционного периода можно считать выставку «Художественные сокровища Казани» [25], проводившуюся с 14 по 29 февраля 1916 г. в здании Казанской художественной школы. Интерес к ней и высокий художественный уровень выставленных произведений сподвигли организаторов переиздать каталог в Петрограде [26] с целью «ознакомления с ее художественным содержанием... возможно большего количества лиц, любящих искусство, собирающих или изучающих произведения его» [27, с. VI]. Выставка традиционно носила благотворительный характер: средства, полученные от нее, планировалось передать на помощь находящимся в плену российским солдатам [27, с. III].

Одну из целей выставки ее создатели определили как «показательный смотр тому культурному собирательству казанских коллекционеров, которым... удовлетворялись эстетические потребности казанского общества» и поощрение дальнейшего собирательства художественных произведений [27, с. IV–V]. К экспонированию ими было предоставлено 205 произведений кисти западноевропейских и русских (столичных и местных) художников из 22 частных собраний, а также 20 произведений, принадлежащих различным учреждениям Казани: университетскому музею, Физико-математическому обществу, а также Казанскому архиерейскому дому. Среди организаторов выставки ведущую роль играли профессор Императорского Казанского университета и директор университетского Музея искусств и древностей А.М. Миронов, а также искусствовед и художник П.М. Дульский. В оргкомитет входили: исполняющий дела казанского вице-губернатора князь Л.Л. Голицин, казанский губернский предводитель дворянства С.С. Толстой-Милославский, казанский уездный предводитель дворянства А.Н. Боратынский, заведующий Казанской художественной школой Г.А. Медведев, приват-доцент университета Б.П. Денике, художники Н.И. Фешин, Х.Н. Скорняков, П.А. Радимов.

В соответствии с каталогом содержание выставки можно разделить на четыре отдела: русской живописи (самый многочисленный по количеству произведений), западноевропейской живописи,

<sup>17</sup> Александр Константинович Гейнс (1834–1892) — генерал-лейтенант, действительный статский советник, писатель и этнограф, член Русского географического общества, Императорского общества любителей естествознания и этнографии. В 1880–1882 — казанский генерал-губернатор.

<sup>18</sup> Сергей Евсеевич Александров (1792–1870) — купец первой гильдии, коммерции советник, один из учредителей Купеческой торговой биржи, совладелец товарищества Казанского кожевенного завода на паях, городской голова Казанской думы, директор Казанского городского общественного банка, начальник 4-го отделения Казанского экономического общества, председатель Общества содействия русской промышленности и торговле, потомственный почетный гражданин Казани.

произведений старинных казанских художников, миниатюр русских и западных мастеров. Каталог свидетельствует о высоком уровне казанских частных художественных собраний, сформировавшихся к началу XX века. Большую часть экспонировавшихся произведений впервые составляли собрания семейных портретов. Так, было представлено 70 портретов XVIII — первой половины XIX в. [25], и это был единственный отдел, на материалах которого «можно было проследить черты художественно-исторической эволюции русского искусства» [28, с. 1] указанного периода, а также сделать вывод о том, что формирование фамильных портретных галерей оставалось главенствующим направлением на всем протяжении XIX века.

Наибольший интерес зрителей должны были вызвать портреты XVIII в. кисти столичных художников Л. Каравака, Д. Людерса и миниатюры (вероятно, И. Босси) из собрания В.Д. Корсаковой<sup>19</sup> [28, с. 6], которая после замужества привезла в Казань из Москвы в качестве приданого родовое дворянское собрание своего отца. Портрет Матюниной (середины XVIII в.) из собрания М.Г. Степановой, по оценке Б.П. Денике, «напоминает манеру Рокотова» [28, с. 4]. П.М. Дульский отметил портрет вице-губернатора Казани начала XVIII в. Н.Н. Кудрявцева из коллекции А.Н. Боратынского, написанный неизвестным художником [30, с. 22].

Портретная живопись первой половины XIX в. была представлена работами выдающегося портретиста В.А. Тропинина («Портрет мальчика в шляпе» из собрания А.М. Миронова<sup>20</sup>), произведениями неизвестных миниатюристов, а также «любительскими работами светских художниц» [28, с. 22], например миниатюрой Т.Л. Толстой из собрания С.С. Толстого-Милославского; вторая половина века — акварельными работами А.П. Брюллова.

В отделе русского искусства можно было увидеть и интересные пейзажи: романтические работы И.К. Айвазовского (собрание Л.В. Кекина и В.В. Обухова) и Л.Ф. Лагорио (собрание М.И. Оконишниковой); суровый север А.А. Борисова (собрание Д.И. Дубяго); волжские виды Л.Л. Каменева (собрание Н.Э. Якишевского); по-

лотна И.И. Шишкина из собраний семьи Порунг, М.И. Оконишниковой, Л.В. Кекина. Россику представляли натюрморты работы придворного художника императрицы Елизаветы Петровны И.Ф. Грота из коллекции А.М. Миронова.

Вторым по количеству произведений был отдел западноевропейского искусства (владельцы собраний — князь Л.Л. Голицин; дворяне В.Д. Корсакова, А.Д. Лаврентьев, К.Л. Мануйлова, Д.И. Образцов, В.В. Обухов; профессора Л.П. Головин и А.М. Миронов и др.). Экспонировались работы художников французской (Э. Комантен и др.), итальянской (Д. Тьеполо, Д. Фети, Караваджо и др.), голландской (Ф. Вауверман, А. Пейнакер и др.), фламандской (П.П. Рубенс (?), Ж. Даре и др.) школ, несколько работ английских (например, Д. Вильки), немецких (Д. Людерс, Ф. Кобель) и по одной шведского (А. Нордгрен) и польского (Ф. Смуглевич) художников.

Произведения казанских художников (третий отдел) были представлены в первую очередь архитектурными пейзажами В.С. Турина, А.Н. Раковича, литографиями Э. Турнерелли, а также эскизами архитектурных проектов М.П. Коринфского. По мнению П.М. Дульского, эти мастера «не принадлежали к ярким именам нашего русского искусства, но их увлечения, творчество и любовь к родной красоте никогда не должны быть забыты... так как только... по эти наброскам местных старых мастеров мы можем точно представить себе наш город в начале XIX в.» [30 с. 18].

Четвертый отдел (миниатюры) был представлен произведениями жившего в России швейцарца К.В. Барду; известного своими пастельными и акварельными работами и Л.Д. Крюкова<sup>21</sup> (из собрания Б.П. Ильина); Р.А. Ступина. Экспонировались также портреты, исполненные крепостным художником дворян Обуховых Н.И. Зебловым<sup>22</sup>.

Таким образом, проведенное нами исследование подтвердило выводы предыдущих исследователей о том, что выставки содействовали транслированию столичных художественных тенденций в Казанской губернии, развивали вкус к собирательству и способствовали расширению художественных интересов коллекционеров. К нача-

<sup>19</sup> Варвара Дмитриевна Корсакова (1859 — после 1910) — представительница старинного московского дворянского рода, правнучка Е.П. Янковой и дочь Д.Д. Благово, супруга профессора Казанского университета Д.А. Корсакова. В ее коллекции имелось 28 собранных более чем за 100 лет семейных портретов (в том числе и миниатюрных) московских дворян Янковых, Римских-Корсаковых, Татишевых, Благово. Подробнее об этом см. у Е.И. Карташевой [29, с. 160–161, 164].

<sup>20</sup> Алексей Максимович Миронов (1866–1929) — искусствовед, историк искусства, музейный деятель, организатор художественных выставок, критик, коллекционер, заслуженный ординарный профессор Императорского Казанского университета, директор Музея изящных искусств Казанского университета, член Московского археологического общества.

<sup>21</sup> Лев Дмитриевич Крюков (1783–1843) — живописец, акварелист, мастер портретной миниатюры, происходивший из крепостных крестьян симбирской помещицы А.А. Секиотовой. В 1807–1841 гг. преподавал рисование в Императорском Казанском университете, создал ряд портретов университетских профессоров и представителей высшего общества Казани.

<sup>22</sup> Назар Иванович Зеблов (Зяблов) (1832 — не ранее 1867) — живописец, портретист, жанрист, автор религиозных композиций. Вольнослушатель Императорской академии художеств. Выражаем благодарность И.И. Галееву (Москва), нынешнему владельцу некоторых из его произведений, представленных на выставке, за любезно предоставленную возможность ознакомиться с ними.

лу XX в. коллекционеры стали уделять большее внимание произведениям современного им отечественного искусства, расширился социальный состав коллекционеров (их круг, преимущественно дворянский в 1860-х гг., включал к концу XIX в. представителей разночинной интеллигенции и купеческих фамилий). Во многом благодаря выставочной деятельности в Казани к началу XX в. сложились цельные и ценные художественные коллекции. Преимущественно благодаря выставкам казанские искусствоведы в этот период получили возможность знакомиться с недоступными для посторонних глаз произведениями из частных собраний. Для современных же исследователей искусства сохранившиеся каталоги дореволюционных выставок представляют информационную ценность в плане изучения истории, основных направлений и содержания коллекционирования в крае.

### Список источников

1. Могильникова Г.А. Художественные выставки в Казани во второй половине XIX века : [доклад на Краеведческих чтениях 1956] . Казань : [б. и.], 1958. 19 с.
2. Шкляева Л.М. Влияние выставочной деятельности в Казани второй половины XIX века на развитие художественной культуры губернии // Историко-культурное наследие как потенциал развития туристско-рекреационной сферы региона : материалы II Всероссийской научно-практической конференции 17–18 апреля 2018 г. Казань : Казанский государственный университет культуры и искусств, 2013. С. 237–247.
3. Сидорова И.Б., Рахматуллина Ч.З., Хисамутдинова А.Р. Панорама культурной жизни провинциального города через призму художественных выставок второй половины XIX — начала XX веков (на примере города Казани) // Российская провинция как социокультурное поле формирования гражданской и национальной идентичности : сборник научных статей по материалам VIII Международных Стахеевских чтений 16–17 ноября 2017 г. Елабуга : [б. и.], 2017. С. 372–375.
4. Ахметова Д.И. Художественные выставки Казани рубежа XIX–XX вв. как источники формирования музейных коллекций города // Историческая этнология. 2020. Т. 5. № 3. С. 373–387. DOI: 10.22378/he.2020-5-3.373-387.
5. Улемнова О.Л. Художественная коллекция А.Ф. Мантеля в музеях Поволжья: опыт реконструкции // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16, № 4. С. 386–405. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-386-405.
6. Герасимова Н.В. Художественные коллекции в музеях Татарстана: история и принципы формирования (1920–1930-е гг.). Казань : Институт языка, литературы и искусства (ИЯЛИ), 2021. 242 с.
7. Волжско-Камская газета. 1874. 6 января. № 3.
8. Волжско-Камская газета. 1874. 18 января. № 8.
9. Каталог выставки картин в г. Казани в пользу голодающего населения Самарской губернии. Казань : Университетская типография. 1873. 21 с.
10. Редников И.Н. Казанский календарь и справочная книга на 1873 г. Казань : А.А. Дубровин, 1872. 112 с.
11. Баюра Л.П. Василий Григорьевич Худяков, 1826–1871 : жизнь и творчество. Ульяновск : Регион-Инвест, 2007. 142 с.
12. Машковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры : избранные искусствоведческие труды. Москва : Советский художник, 1982. 327 с.
13. Худяков М.Г. А.Ф. Лихачев как археолог // Казанский музейный вестник. 1922. № 2. С. 3–34.
14. Рамазанова Г.А. Живописная коллекция А.Ф. Лихачёва // Музей в системе ценностей евразийской культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25–28 сентября 2000. Казань : Школа, 2000. С. 114–115.
15. Фомина Н.В. Лихачевская картинная галерея // Музей в системе ценностей евразийской культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25–28 сентября 2000. Казань : Школа, 2000. С. 116–117.
16. Руденко К.А. Казанские коллекционеры XIX в. Казань : Школа, 2017. 172 с.
17. Волжско-Камская газета. 1874. 2 января. № 1.
18. Камско-Волжская газета. 1873. 28 декабря. № 151.
19. Каталог выставки картин, открытой 27-го декабря 1891 года. Казань : Типография Н.А. Ильяшенко, 1892. 34 с.
20. Волжский вестник. 1892. 14 января. № 13.
21. Каргалова Т.А. Секретная страница истории Центрального музея Татарской Республики. Изъятие экспонатов для продажи за валюту в начале 1930-х гг. // Казань. 2001. № 11. С. 112–118.
22. Волжский вестник. 1892. 21 января. № 20.
23. Каталог выставки картин частной коллекции картин и гравюр русских и иностранных художников, 11–24 апр. 1916 г. Казань : Центральная типография, 1916. 8 с.
24. Могильникова Г.А. Казанский коллекционер О.С. Александрова-Гейнс // Музей в системе ценностей евразийской культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25–28 сентября 2000. Казань, 2000. С. 121–123.
25. Каталог выставки картин «Художественные сокровища Казани» : Казань, Арское поле, Художественная школа, 1916 (с 14 февраля по 29 февраля). Казань : Центральная типография, 1916. 32 с.
26. Художественные сокровища Казани : выставка картин. Петроград, 1916. VII, 26 с.
27. Миронов А.М. Предисловие // Художественные сокровища Казани : выставка картин. Петроград, 1916. С. III–VII.
28. Денике Б.П. Старинный портрет и миниатюра на выставке // Художественные сокровища Казани : выставка картин. Петроград, 1916. С. 1–8.

29. *Карташова Е.И.* Собрание Д.Д. Благово — В.Д. Корсаковой: к вопросу об истории и социокультурном осмыслении // Музей в системе ценностей евразийской культуры : материалы Всероссийской научно-практической конференции, 25–28 сентября 2000. Казань : Школа, 2000. С. 160–164.
30. *Дульский П.М.* Предисловие к отделу «Старая Казань» // Каталог выставки картин «Художественные сокровища Казани» : Казань, Арское поле, Художественная школа, 1916 (с 14 февраля по 29 февраля). Казань : Центральная типография, 1916. С. 19–22.

---

---

## Exhibitions of Art Works from Private Collections of Kazan in the Second Half of 19th — Beginning of 20th Century

**Natalia V. Gerasimova**

Tatarstan Academy of Sciences, G. Ibragimov Institute of Language, Literature and Art, 12 Karl Marx Str., Kazan, 420111, Russia  
ORCID 0000-0002-4042-0144; SPIN 1512-2887;  
natal-040183@mail.ru

**Abstract.** *The article uses the example of Kazan to reveal the process of organizing and holding exhibitions of art-works from private collections in the Russian pre-revolutionary province. Addressing this topic, which has not been sufficiently studied in the history of Russian art, is relevant because it expands the understanding of the phenomenon of exhibition activity, which is one of the most important aspects of artistic life in Russia. The source base of the present study is the catalogues of four exhibitions of paintings from private collections held from 1873 to 1916, as well as publications in the Kazan press of this period. The peculiarities of the organizational process, selection and exposition of works, and the owners of the works are revealed. It is established that the exhibitions were of charitable nature: their proceeds were directed either in favour of the starving or poor, or in favour of Russian soldiers. The main collectors of art works in Kazan in the second half of the 19th century were predominantly landed gentry and university professors (who came from the families of personal nobles and officials). By the early 20th century, representatives of individual merchant families also had significant art collections. The exhibited works represented the whole variety of genres, but they were dominated by landscapes and portraits, primarily family portraits, suitable for decorating mansions. Catalogues allow us to conclude that local collectors of the second half of the 19th century were primarily interested in foreign art (masters of the Italian, Flemish, Dutch, Belgian, German and French schools, mainly of the 17–18 centuries), as well as (to a lesser extent) Russian academic painting (from V.L. Borovikovsky and D.G. Levitsky to D. Zakharov) and itinerant painters (I.I. Shishkin, N.A. Yaroshenko). By the end of the 19th century, the vec-*

*tor of collectors' preferences shifted towards contemporary Russian art (works by Makovskys, I.E. Repin, etc. were collected), and collecting works by local artists (K.V. Bardou, L.D. Kryukov, R.A. Stupin, N.I. Zeblov, etc.) began to develop as a special direction.*

**Key words:** art history, history of art, national art, foreign art, painting, exhibition, private collection, collection, catalogue, A.F. Likhachev, O.S. Aleksandrova-Gaines, Kazan.

**Citation:** Gerasimova N.V. Exhibitions of Art Works from Private Collections of Kazan in the Second Half of 19th — Beginning of 20th Century, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 214–223. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-214-223.

### References

1. Mogilnikova G.A. *Khudozhestvennye vystavki v Kazani vo vtoroi polovine XIX veka* [Art Exhibitions in Kazan in the Second Half of the 19th Century]. Kazan, 1958, 19 p.
2. Shklyayeva L.M. Influence of Exhibition Activity in Kazan in the Second Half of the 19th Century on the Development of Artistic Culture of the Province, *Istoriko-kul'turnoe nasledie kak potentsial razvitiya turistsko-rekreatsionnoi sfery regiona: materialy II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 17–18 aprelya 2018 g.* [Historical and Cultural Heritage as a Potential for the Development of Tourist and Recreational Sphere of the Region: Proceedings of the 2nd All-Russian Scientific and Practical Conference April 17–18, 2018]. Kazan, Kazanskii Gosudarstvennyi Universitet Kul'tury i Iskusstv Publ., 2013, pp. 237–247 (in Russ.).
3. Sidorova I.B., Rakhmatullina Ch.Z., Khisamutdinova A.R. Panorama of Cultural Life of Provincial Town Through the Prism of the Artistic Exhibitions of the Second Half of 19th — Early 20th Centuries (On the Example of Kazan City), *Rossiiskaya provintsiya kak sotsiokul'turnoe pole formirovaniya grazhdanskoi i natsional'noi identichnosti: sbornik nauchnykh statei po materialam VIII Mezhdunarodnykh Stakheevskikh chtenii 16–17 noyabrya 2017 g.* [Russian Province as a Socio-Cultural Field for Forming Civil and National Identity: Proceedings of the 8th International Stakheev Readings November 16–17, 2017]. Elabuga, 2017, pp. 372–375 (in Russ.).
4. Akhmetova D.I. Kazan Art Exhibitions of the 19th — 20th Centuries as Sources of Formation of the City's Museum

- Collections, *Istoricheskaya ehtnologiya* [Historical Ethnology], 2020, vol. 5, no. 3, pp. 373–387. DOI: 10.22378/he.2020-5-3.373-387 (in Russ.).
5. Ulemnova O.L. A.F. Mantel's Art Collection in Museums of the Volga Region: Reconstruction Experience, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2019, vol. 16, no. 4, pp. 386–405. DOI: 10.25281/2072-3156-2019-16-4-386-405 (in Russ.).
  6. Gerasimova N.V. *Khudozhestvennye kolleksii v muzeyakh Tatarstana: istoriya i printsipy formirovaniya (1920–1930-e gg.)* [Art Collections in the Museums of Tatarstan: History and Principles of Formation (1920–1930s)]. Kazan, Institut Yazyka, Literatury i Iskusstva Publ., 2021, 242 p.
  7. *Volzhsko-Kamskaya gazeta* [Volzhsko-Kamskaya Gazeta]. 1874, January 6, no. 3.
  8. *Volzhsko-Kamskaya gazeta* [Volzhsko-Kamskaya Gazeta]. 1874, January 18, no. 8.
  9. *Katalog vystavki kartin v g. Kazani v pol'zu golodayushchego naseleniya Samarskoi gubernii* [Catalogue of the Exhibition of Paintings in Kazan to Help the Starving Population of the Samara Province]. Kazan, Universitetskaya Tipografiya Publ., 1873, 21 p.
  10. Rednikov I.N. *Kazanskii kalendar' i spravoch'naya kniga na 1873 g.* [Kazan Calendar and Reference Book for 1873]. Kazan, A.A. Dubrovin Publ., 1872, 112 p.
  11. Bayura L.P. *Vasilii Grigor'evich Khudyakov, 1826–1871: zhizn' i tvorchestvo* [Vasily Grigorievich Khudyakov, 1826–1871: Life and Work]. Ulyanovsk, Region-Invest Publ., 2007, 142 p.
  12. Mashkovtsev N.G. *Iz istorii russkoi khudozhestvennoi kul'tury: izbrannye iskusstvovedcheskie trudy* [From the History of Russian Art Culture: Selected Art History Works]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1982, 327 p.
  13. Khudyakov M.G. A.F. Likhachev as an Archaeologist, *Kazanskii muzeinyi vestnik* [Kazan Museum Bulletin], 1922, no. 2, pp. 3–34 (in Russ.).
  14. Ramazanova G.A. A.F. Likhachev's Painting Collection, *Muzei v sisteme tsennostei evraziiskoi kul'tury: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 25–28 sentyabrya 2000* [Museum in the System of Values of Eurasian Culture: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, September 25–28, 2000]. Kazan, Shkola Publ., 2000, pp. 114–115 (in Russ.).
  15. Fomina N.V. Likhachev's Picture Gallery, *Muzei v sisteme tsennostei evraziiskoi kul'tury: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 25–28 sentyabrya 2000* [Museum in the System of Values of Eurasian Culture: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, September 25–28, 2000]. Kazan, Shkola Publ., 2000, pp. 116–117 (in Russ.).
  16. Rudenko K.A. *Kazanskie kolleksionery XIX v.* [Kazan Collectors of the 19th Century]. Kazan, Shkola Publ., 2017, 172 p.
  17. *Volzhsko-Kamskaya gazeta* [Volzhsko-Kamskaya Gazeta]. 1874, January 2, no. 1.
  18. *Volzhsko-Kamskaya gazeta* [Volzhsko-Kamskaya Gazeta]. 1873, December 28, no. 151.
  19. *Katalog vystavki kartin, otkrytoi 27-go dekabrya 1891 goda* [Catalogue of the Exhibition of Paintings Opened on December 27, 1891]. Kazan, Tipografiya N.A. Il'yashenko Publ., 1892, 34 p.
  20. *Volzhskii vestnik* [Volzhskiy Vestnik]. 1892, January 14, no. 13.
  21. Kargalova T.A. Secret Page of the History of the Central Museum of the Tatar Republic. Seizure of Exhibits for Sale for Currency in the Early 1930s, *Kazan*, 2001, no. 11, pp. 112–118 (in Russ.).
  22. *Volzhskii vestnik* [Volzhskiy Vestnik]. 1892, January 21, no. 20.
  23. *Katalog vystavki kartin chastnoi kolleksii kartin i gravyr russkikh i inostrannykh khudozhnikov, 11–24 apr. 1916 g.* [Catalogue of the Exhibition of Paintings from a Private Collection of Paintings and Prints by Russian and Foreign Artists, April 11–24, 1916]. Kazan, Tsentral'naya Tipografiya Publ., 1916, 8 p.
  24. Mogilnikova G.A. Kazan Collector O.S. Aleksandrova-Gaines, *Muzei v sisteme tsennostei evraziiskoi kul'tury: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 25–28 sentyabrya 2000* [Museum in the System of Values of Eurasian Culture: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, September 25–28, 2000]. Kazan, 2000, pp. 121–123 (in Russ.).
  25. *Katalog vystavki kartin "Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani": Kazan', Arskoe pole, Khudozhestvennaya shkola, 1916 (s 14 fevralya po 29 fevralya)* [Catalogue of the Exhibition of Paintings "Artistic Treasures of Kazan". Kazan, Arskoe Pole, Art School, 1916 (February 14–29)]. Kazan, Tsentral'naya Tipografiya Publ., 1916, 32 p.
  26. *Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani: vystavka kartin* [Art Treasures of Kazan: Exhibition of Paintings]. Petrograd, 1916, VII, 26 p.
  27. Mironov A.M. Introduction, *Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani: vystavka kartin* [Art Treasures of Kazan: Exhibition of Paintings]. Petrograd, 1916, pp. III–VII (in Russ.).
  28. Denike B.P. Ancient Portrait and Miniature at the Exhibition, *Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani: vystavka kartin* [Art Treasures of Kazan: Exhibition of Paintings]. Petrograd, 1916, pp. 1–8 (in Russ.).
  29. Kartasheva E.I. Collection of D.D. Blagovo – V.D. Korsakova: To the Question of History and Socio-Cultural Understanding, *Muzei v sisteme tsennostei evraziiskoi kul'tury: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 25–28 sentyabrya 2000* [Museum in the System of Values of Eurasian Culture: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference, September 25–28, 2000]. Kazan, Shkola Publ., 2000, pp. 160–164 (in Russ.).
  30. Dul'sky P.M. Introduction to "Old Kazan", *Katalog vystavki kartin "Khudozhestvennye sokrovishcha Kazani": Kazan, Arskoe pole, Khudozhestvennaya shkola, 1916 (s 14 fevralya po 29 fevralya)* [Catalogue of the Exhibition of Paintings "Artistic Treasures of Kazan". Kazan, Arskoe Pole, Art School, 1916 (February 14–29)]. Kazan, Tsentral'naya Tipografiya Publ., 1916, pp. 19–22 (in Russ.).

## ТРЕБОВАНИЯ К ИНФОРМАЦИИ И СТАТЬЯМ, ПРЕДОСТАВЛЯЕМЫМ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

Редакция принимает только оригинальные, не публиковавшиеся ранее научные статьи и иные материалы научного характера по культуре и искусству в соответствии с тематикой основных разделов. Текст статьи направляется через систему электронной редакции на сайте <http://observatoria.rsl.ru> в формате DOC/DOCX.

Весь текст набирается 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, почтовый адрес организации, ученая степень, ученое звание, ORCID, SPIN, адрес электронной почты, – 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.

### Сведения о финансировании.

**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.

**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.).

**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.

**Материалы на английском языке** – информация об авторе/авторах (в том числе официальное название учреждения на английском языке), название статьи, реферат, ключевые слова, сведения о финансировании (в том же объеме и порядке, как в русском тексте) – в отдельном файле через систему электронной редакции как дополнительные материалы. Рекомендации по подготовке раздела References (список источников в переводе на английский язык) 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: <http://observatoria.rsl.ru/>

**Статьи, оформленные без учета вышеизложенных требований, к публикации не принимаются.**

**Авторы несут ответственность** за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не всегда разделяет мнения авторов и не несет ответственности за недостоверность публикуемых данных. Редакция журнала не несет никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

## РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЖУРНАЛА «ОБСЕРВАТОРИЯ КУЛЬТУРЫ»

**Ж**урнал «Обсерватория культуры» адресован исследователям, преподавателям и учащимся в сфере культурологии, искусствоведения и философии, а также широкой читательской аудитории.

Журнал в печатной форме распространяется через подписные агентства, его можно приобрести на крупных книжных выставках-ярмарках, в рамках некоторых культурологических конференций, а также в редакции.

### РОЗНИЧНАЯ ПРОДАЖА

Приобрести отдельные номера журнала можно в розничном магазине Российской государственной библиотеки по адресу:

**Воздвиженка ул., 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. 17-03

e-mail: [bvdogovor@rsl.ru](mailto:bvdogovor@rsl.ru)

### ПОДПИСНЫЕ АГЕНТСТВА

◆ Подписной индекс по интернет-каталогу «Пресса России» (<http://pressa-rf.ru>) – 12141.

◆ Подписной индекс по электронному каталогу «Почта России» (<https://podpiska.pochta.ru>) – ПС308.

◆ 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:

◆ Научная электронная библиотека eLIBRARY.RU <http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=25173>

◆ East View «Библиотечное дело и информационное обслуживание» (UDB-LIB) <https://dlib.eastview.com/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:** Волхонская Е.Н., Михайлова Т.М., Солдаткина О.П.  
**Электронная версия** Баранчук Ю.Н.  
**Индексирование** Иванова О.А.

**Перевод** Баранчук Е.П., Прыткова Т.В.

**Маркетинг и распространение:**  
Кувшинова А.О., Устинова Т.А.

**Начальник отдела предпечатной  
подготовки** Медведева Т.Т.

**Верстка** Соловьева Н.В.

**Дизайн макета** Морозова Е.С.

**Технический редактор** Соловьева Н.В.

**Корректоры:** Гуськова Ю.В., Доломанова Н.Н., Шольчева Я.Г.

#### Адрес редакции:

Отдел периодических изданий  
Воздвиженка ул., д. 3/5,  
Москва, 119019, Россия  
тел.: +7 (499) 557-04-70,  
доб. 19-33  
e-mail: [observatoria@rsl.ru](mailto: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 19.04.2024.  
Формат 60×90/8. Офсетная печать.  
Печ. л. 14. Тираж 200 экз.  
Гарнитура: HeliosCond, Jost, Merriweather, Octava, Open Sans, Noto Sans Symbols 2, Spectral.

#### Отпечатано в соответствии

с предоставленными материалами в ООО «Амирит»  
Чернышевского ул., д. 88,  
Саратов, 410004, Россия  
тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33  
e-mail: [zakaz@amirit.ru](mailto:zakaz@amirit.ru) | <http://amirit.ru>  
Заказ № 2316-24

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 21

2/2024

OBSERVATORY  
OF CULTURE



РОССИЙСКАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
БИБЛИОТЕКА