

март – апрель  
2 (112) 2023 год  
Научный журнал

# Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ

## Содержание

- |   |           |   |
|---|-----------|---|
| <b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ<br/>КУЛЬТУРЫ</b>                                | <b>6</b>  | <b>СЛЕПОКУРОВ В.С.</b><br>СОЦИОНОРМАТИВНАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ<br>И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МЕХАНИЗМОВ РЕАЛИЗАЦИИ<br>ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ          |
|   | <b>14</b> | <b>ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА Е.В.</b><br>ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС<br>КУЛЬТУРЫ: ВИДЫ ПРОЯВЛЕНИЯ  |
|   | <b>24</b> | <b>НЕЖЕНЕЦ Н.И.</b><br>ИДЕЙНО-СМЫСЛОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ<br>ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО  |
|   | <b>32</b> | <b>КОТ Ю.В.</b><br>ИСТОРИОСОФСКАЯ ПАРАДИГМА РУССКОГО МИРА<br>(НРАВСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ)  |
|   | <b>43</b> | <b>СЕВОСТЬЯНОВ Д.А.</b><br>РЕГРЕССИЯ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАЩИТА<br>И ЕЕ РОЛЬ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ   |
|   | <b>51</b> | <b>АЛЕКСАНДРОВА О.А.</b><br>В.Н. АБАЕВ О ПОНИМАНИИ ПСИХИЧЕСКОЙ<br>КУЛЬТУРЫ В ДЗЭН-БУДДИЗМЕ  |
| <b>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ<br/>КУЛЬТУРА:<br/>ИСТОРИЯ<br/>И СОВРЕМЕННОСТЬ</b> | <b>59</b> | <b>ПОРТНОВА И.В.</b><br>РУССКАЯ АНИМАЛИСТИКА XX ВЕКА КАК<br>КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ФОКУСЕ<br>ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ АСПЕКТОВ ИЗУЧЕНИЯ ПРИРОДЫ |
|   | <b>68</b> | <b>ПЕРХИНА Е.М.</b><br>ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ<br>СЮЖЕТА О ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИКЕ: ШОЛОМ-<br>АЛЕЙХЕМ, ДЖОЗЕФ СТАЙН, ГРИГОРИЙ ГОРИН                 |



- 74 ЕЖОВА Е.С.**  
LOUIS VUITTON И КУСАМА: ИСКУССТВО  
КАК ИСТОЧНИК МИФОТВОРЧЕСТВА МОДЫ
- 82 ОГУРЧИКОВ П.К.**  
СОВРЕМЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КРИМИНАЛЬНЫЙ  
СЕРИАЛ: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ-СЫЩИКА
- 89 АЛИМОВ Е.Д.**  
ДИНАМИКА КУЛЬТУРНЫХ ИНТЕРЕСОВ  
К РОК-МУЗЫКЕ В РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ
- 96 ФОМИНА В.П.**  
ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ  
СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
РАННЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ
- 103 ДУ ПЭН**  
СОСТОЯНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ
- СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ**
- 111 ХРИСТИДИС Т.В., НОВАШИНА М.С.**  
МЕТОДЫ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ СТАТИСТИКИ  
В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ:  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРИМЕНЕНИЯ
- 123 ГОРЛОВА Н.И.**  
ВОЛОНТЕРСКИЕ КАМПУСЫ (ЛАГЕРЯ) В СФЕРЕ  
СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РОССИИ И ЗА  
РУБЕЖОМ: ОСНОВНЫЕ КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ
- 131 ШИРИНКИН П.С.**  
РЕГИОНАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ:  
В ПОИСКАХ «ОБРЕТЕНИЯ» СВОЕЙ ТЕРРИТОРИИ,  
МАЛОГО ГОРОДА И СЕЛЬСКОГО ПОСЕЛЕНИЯ
- 141 КРЫСЕНКО И.И.**  
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК НАПРАВЛЕНИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ
- 151 ПЕРВУШИНА Е.В.**  
РУССКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ИГРЫ (ХОРОВОДЫ)  
ПО ИСТОЧНИКАМ XIX ВЕКА
- МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**
- 159 БЕЛОВИНСКИЙ Л.В.**  
К ВОПРОСУ О МУЗЕЙНОМ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИИ  
И ВЕЩЕСТВЕННЫХ ИСТОЧНИКАХ

March – April  
2 (112) 2023  
Scientific  
Academic Journal

# *The Bulletin*

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

## Content

<b>THEORY AND HISTORY OF CULTURE</b>	<b>6</b>	<b>SLEPOKUROV V.S.</b> THE SOCIONORMATIVE MODEL OF CULTURE AND IMPROVEMENT THE MECHANISMS OF IMPLEMENTATION OF THE STATE CULTURAL POLICY
	<b>14</b>	<b>ZOLOTUKHINA-ABOLINA E.V.</b> THE ONTOLOGICAL PARADOX OF CULTURE: TYPES OF MANIFESTATION
	<b>24</b>	<b>NEZHENETS N.I.</b> THE IDEOLOGICAL AND SEMANTIC CONTENT OF F.M. DOSTOEVSKY'S CREATIVITY
	<b>32</b>	<b>KOT Y.V.</b> HISTORIOSOPHICAL PARADIGM OF THE RUSSIAN WORLD (MORAL AND RELIGIOUS ASPECTS)
	<b>43</b>	<b>SEVOSTYANOV D.A.</b> REGRESSION AS PSYCHOLOGICAL PROTECTION AND ITS ROLE IN THE CULTURAL CONTEXT
	<b>51</b>	<b>ALEKSANDROVA O.A.</b> V. N. ABAEV ON THE UNDERSTANDING OF MENTAL CULTURE IN ZEN BUDDHISM
<b>ART CULTURE: HISTORY AND MODERNITY</b>	<b>59</b>	<b>PORTNOVA I.V.</b> RUSSIAN ANIMAL STUDIES OF THE 20TH CENTURY AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE TIME IN THE FOCUS OF NATURAL SCIENCE ASPECTS OF THE STUDY OF NATURE
	<b>68</b>	<b>PERKHINA E.M.</b> HERMENEUTIC ANALYSIS OF TEVYE THE DAIRYMAN PLOT: SHOLEM ALEICHEM, JOSEPH STEIN, GRIGORY GORIN



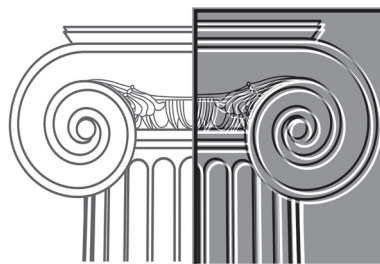
- 74 EZHOVA E.S.**  
LOUIS VUITTON AND KUSAMA: ART AS A SOURCE  
OF FASHION'S MYTHOLOGIZATION
- 82 OGURCHIKOV P.K.**  
MODERN TELEVISION CRIME SERIES:  
THE IMAGE OF A FEMALE DETECTIVE
- 89 ALIMOV E.D.**  
DYNAMICS OF CULTURAL INTERESTS IN  
ROCK MUSIC IN RUSSIAN SOCIETY
- 96 FOMINA V. P.**  
OPERA STYLE IN THE CONTEXT OF THE  
PROBLEMS OF CONTEMPORARY VOCAL  
INTERPRETATION OF EARLY ITALIAN OPERA
- 103 DU PENG**  
THE CONDITION AND DEVELOPMENT OF ART  
SONG IN CONTEMPORARY CHINESE CULTURE

**SOCIO-CULTURAL  
PRACTICES**

- 111 KHRISTIDIS T.V., NOVASHINA M.S.**  
METHODS OF MATHEMATICAL STATISTICS  
IN PEDAGOGICAL RESEARCH: THEORY  
AND PRACTICE OF APPLICATION
- 123 GORLOVA N.I.**  
VOLUNTEER CAMPUSES (CAMPS) IN THE FIELD OF  
CULTURAL HERITAGE PRESERVATION IN RUSSIA AND  
ABROAD: THE MAIN CLASSIFICATION CRITERIA
- 131 SHIRINKIN P.S.**  
REGIONAL CULTURAL INSTITUTION:  
IN SEARCH OF «FINDING» ITS TERRITORY,  
SMALL TOWN AND RURAL SETTLEMENT
- 141 KRYSENKO I. I.**  
FUNCTIONAL DESIGN AS A DIRECTION  
OF ARTISTIC PROJECT CULTURE
- 151 PERVUSHINA E.V.**  
USSIAN TRADITIONAL GAMES (ROUND DANCES)  
BASED ON SOURCES OF THE 19TH CENTURY

**MUSEOLOGY**

- 159 BELOVINSKY L.V.**  
ON THE QUESTION OF MUSEUM  
SOURCES AND SOURCES



ТЕОРИЯ  
И ИСТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ



# СОЦИОНОРМАТИВНАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ МЕХАНИЗМОВ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

УДК 304.4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-6-13>

**В. С. Слепокуров**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: slepokurov.v@yandex.ru

*Аннотация:* Статья посвящена раскрытию прикладного потенциала соционормативной модели культуры для структурирования технологических цепочек действий, обеспечивающих планируемый результат в области политической коммуникации. Целью статьи является экспликация теоретической модели в практическую область политической коммуникации. Методом графической схематизации процессов социальной коммуникации, связанных с формированием и использованием в деятельности нормирующих и регулирующих установок, представлена специфика трех уровней правовой культуры, их диалектико-диалогическая взаимосвязь и зависимость от закономерностей пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем в социальных практиках. Доказано, что модель соционормативного регулирования культуры позволяет схематизировать цикл регулятивно-директивного управления правовой культурой в политической коммуникации, что значительно упрощает процедуры планирования, принятия решений и конструирования технологических цепочек действий, обеспечивающих планируемый результат.

*Ключевые слова:* культура, политическая коммуникация, культурная политика, управление, регулирование, механизмы реализации, соционормативная модель, цикл коммуникации, графическая схематизация.

*Для цитирования:* Слепокуров В.С. Соционормативная модель культуры и совершенствование механизмов реализации государственной культурной политики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 6-13. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-6-13>

## THE SOCIONORMATIVE MODEL OF CULTURE AND IMPROVEMENT THE MECHANISMS OF IMPLEMENTATION OF THE STATE CULTURAL POLICY

СЛЕПОКУРОВ ВИТАЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ – доктор философских наук, профессор, первый проректор, проректор по учебно-методической деятельности, Московский государственный институт культуры  
SLEPOKUROV VITALY SERGEEVICH – DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector, Vice-Rector for Educational and Methodological Activities, Moscow State Institute of Culture

© Слепокуров В.С., 2023



## Vitaly S. Slepokurov

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation  
e-mail: slepokurov.v@yandex.ru

*Abstract:* The article is devoted to the disclosure of the applied potential of the socionormative model of culture for structuring technological chains of actions that ensure the planned result in the field of political communication. The purpose of the article is to explicate the theoretical model into the practical field of political communication. By the method of graphic schematization of social communication processes associated with the formation and use of normalizing and regulating attitudes in the activity, the specifics of the three levels of legal culture, their dialectical-dialogical relationship and dependence on the patterns of spatial and environmental orientation of elements of socio-cultural systems in social practices are presented. It is proved that the model of socionormative regulation of culture allows schematizing the cycle of regulatory and directive management of legal culture in political communication, which greatly simplifies the procedures of planning, decision-making and designing technological chains of actions that ensure the planned result.

*Keywords:* culture, political communication, cultural policy, management, regulation, implementation mechanisms, socio-normative model, communication cycle, graphic schematization.

*For citation:* Slepokurov V. S. The Socionormative Model of Culture and Improvement the Mechanisms of Implementation of the State Cultural Policy. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 6-13. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-6-13>

В любой научной отрасли существует некоторая дистанция между нацеленной на получение исключительно нового знания фундаментальной наукой и прикладной её составляющей, создающей и реализующей основанные на научном знании технологии. Область научно-методического обеспечения государственной культурной политики в этом отношении не является исключением. Новое знание, генерируемое теорией и историей культуры, лишь тогда может быть задейство-

вано в механизмах реализации культурной политики, когда оно обретает структурную форму технологической цепочки действий, обеспечивающих планируемый результат.

Целеполагание и механизмы реализации государственной культурной политики определены в комплексе документов государственного стратегического планирования<sup>1</sup>, составляющих правовое поле деятельности в области культуры. Следовательно, эффективное использование соционормативной

<sup>1</sup> Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 17 ноября 2008 г. № 1662-р), Стратегия национальной безопасности Российской Федерации (утверждена Указом Президента Российской Федерации от 31 декабря 2015 г. № 683), Стратегия пространственного развития Российской Федерации на период до 2025 года (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13 февраля 2019 г. № 207-р), Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года, Основы государственной культурной политики (УТВЕРЖДЕНЫ Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 года N 808), Стратегия государственной культурной политики России на период до 2030 г., государственные программы Российской Федерации "Развитие культуры и туризма" на 2013–2020 годы, "Информационное общество (2011–2020 годы)", "Внешнеполитическая деятельность", "Развитие науки и технологий" на 2013–2020 годы, "Развитие образования" на 2013–2020 годы, Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года, Концепции развития циркового дела в Российской Федерации на период до 2020 года, Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008–2015 годы, Концепции развития концертной деятельности в области академической музыки в Российской Федерации на период до 2025 года и др.

модели, нормирующей культурную деятельность, в том числе, и за пределами влияния государственных нормативных документов, предполагает синергию развития культуры, а игнорирование нормативного потенциала культуры может стать препятствием в реализации государственных стратегических планов.

Соционормативная модель культуры была разработана с целью определения структуры и функционала элементов отечественной правовой культуры [12] и обладает достойным вниманием эвристическим потенциалом для совершенствования механизмов реализации государственной культурной политики.

Первоначально соционормативная модель культуры была использована исключительно в целях типологизации и классификации процессов и явлений правовой культуры (в теоретических целях). В целях раскрытия прикладного потенциала предложенной модели основной задачей исследования является раскрытие её коммуникативного потенциала, что в дальнейшем предполагает использование этого потенциала в структурировании технологических цепочек действий, обеспечивающих планируемый результат в области политической коммуникации.

Напомним основные положения разработанной прежде теоретической модели системы соционормативного регулирования культуры. Наглядно она представлена схемой иерархии уровней соционормативного регулирования культуры (см. Рисунок 1).

Иерархическая структура модели указывает на обусловленность культурного порядка высшего уровня сформированными на предшествующем уровне нормами. Высший (интерпретационный) уровень включает в себя нормы интерпретации индивидом или сообществом социокультурной реальности, который складывается из проверенных на практике (средний уровень) базовых норм (исходный базовый уровень).

В механизме самоорганизации общества, кроме неперсонифицированных, используются и другие регуляторы, в частности директивные, предполагающие наличие конкретных субъектов, отдающих распоряжения исполнителям. В отличие от директивных регуляторов, ставящих в жесткие рамки поведение индивидов, социокультурные нормативные регуляторы обеспечивают индивидам свободу волеизъявления, возможность сознательного выбора линии поведения, соответствующей нормативным требованиям. За рамками сво-



Рисунок 1. Модель соционормативного регулирования культуры





Рисунок 2. Схема директивного управления правовой культурой

боды волеизъявления предложенная схема не функционирует. Именно свободный выбор индивидом нормативов деятельности обеспечивает преемственность и взаимную обусловленность уровней соционормативного регулирования культуры в процессе самоорганизации общества. В этом заключается одна из базовых функций социальной коммуникации – отбор успешных стратегий и технологий деятельности в процессе пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем, к которым следует относить и индивида, и коллективные коллаборации для осуществления целерациональной деятельности [4]. В схеме стрелки символически указывают на коммуникационную связь уровней соционормативного регулирования культуры, т. е. представленная модель не мыслится вне постоянно протекающего процесса социальной коммуникации.

Из приведенной выше схемы директивные регуляторы исключены. Тем не менее, без директивного управления не обходится ни одна организация, ни одна ведомственная вертикаль исполнительной власти, ни одно общество, нацеленное на реализацию общих интересов. По мнению одного из ведущих теоретиков реляционной теории коммуникации Роберта Крейга, кибернетическая модель ком-

муникации, основанная на широко известной схеме Пирса-Соссюра, доминирует и в теоретическом дискурсе, и в практиках управления [18, р. 120–121]. Хотя, как известно, в рамках теории самоописания семиотических систем закреплено положение об исключительности «телеграфной» модели коммуникации, описанной Соссюром, не отражающей все многообразие возникающих в обществе коммуникационных связей [9, с. 372], все же, учитывая, что любая директива базируется на интерпретационных нормах или сама является формой интерпретации реальности (иначе её исполнение входит в противоречие с реальностью и исключается из практики), необходимо схематично обозначить директивный канал в рамках социальной коммуникации (см. Рисунок 2).

На схеме (см. Рисунок 2) наглядно представлено, что директивное управление непосредственно влияет на область общественных практик и лишь опосредованно практиками может в некоторой степени изменять нормативы базового уровня соционормативного регулирования культуры.

Линейные схемы, наглядно представляющие иерархические связи, далеко не всегда в полной мере раскрывают специфику циркуляции информации в социальной ком-



Рисунок 3. Схема цикла регулятивно-директивного управления правовой культурой в политической коммуникации

муникации. Скорости и объемы движения информации обуславливают необходимость циклических схем [10, 14, 16, 17, 19]. В частности, отображение цикла соционормативного регулирования культуры с учетом места в нем директивного управления позволяет наглядно представить инверсию регулятивных норм (стрелка «регуляция») в директивы («управление») рационального управления на уровне их интерпретации, а также превращение рациональной директивы в нормы регулирования и самоорганизации общества на базовом уровне культуры (см. Рисунок 3).

Опосредованность развития правовой культуры социальными практиками, где применимы и директивы управления, и регулятивное волеизъявление (инициатива), с позиций реляционной теории социальной коммуникации (Л. Бакстер, Ф. Курен, Р. Т. Крейт и др.) образует сферу метакоммуникации (общения об общении) за счет диалектико-диалогической напряженности конфликта директивы (управления) и выбора (самоуправления).

Важно отметить, вслед за Лесли Бакстер, что на позиции реляционной теории социальной коммуникации значительное влияние оказала диалогическая концепция культуры

М. М. Бахтина [15]. Получившая развитие в творчестве В. С. Библера [7] и А. С. Ахиезера [3] диалогическая концепция культуры, позволяющая современным отечественным культурологам рассматривать и историю идей [6], и символику текущей ситуации [5] в контексте постоянно протекающего диалога (коммуникации) общества с самим собой, является одной из передовых. Передовые позиции отечественной теории культуры обуславливают стратегическое преимущество России в области методического обеспечения государственной культурной политики [1, 2, 8, 11].

Доминирование в западном теоретическом дискурсе кибернетической модели коммуникации [18, р. 120–121], выраженной упрощенной телеграфной схемой, обуславливает и стратегию культурной экспансии, и деградацию международной правовой культуры, поскольку исключает из управления область социальных практик, строящихся на диалоге и разрешающих диалектико-диалогическую напряженность конфликта директивы и самоуправления (Рисунок 4).

Стратегия же культурной политики России [13] строится с учетом закономерностей развития правовой культуры и социальной



коммуникации. Это выражено, прежде всего, в отказе от одностороннего доминирования управляющего центра (модели советского времени) в пользу многосубъектности культурной политики и в установке на поиск и развитие новых субъектов в гражданском обществе. Кроме того, комплекс правовых документов, составляющий нормативную базу деятельности в сфере культуры, непосредственно нацелен на регулирование норм социальных практик, сохраняя опору на регулятивные нормы, транслируемые обществом (стрелка «регуляция» на Рисунке 3). В стратегии культурной политики это выражено учетом возможного инерционного сценария развития культуры.

Регулятивные нормы инертны в силу продолжительного времени их выработки. Они должны быть освоены непосредственно в социальных практиках, чтобы обеспечить ориентиры пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем (люди и их социальные коллаборации), отразившись в символах успеха деятельности [4]. Как символы успеха деятельности на базовом уровне (мораль, религия, обычное право и пр.) они влияют на нормы деятельности в социальных практиках и задают рамки интерпретации реальности на высшем интерпретационном

уровне. Директивы, как один из способов интерпретации реальности, необходимы, чтобы компенсировать инертность регулятивных норм, ускорив коммуникационный цикл обновления реальности (см. Рисунок 3). Рациональное управление основывается на транслируемых обществом регулятивах, но задает директивные установки, которые общество в социальных практиках перерабатывает в нормы базового уровня. Закон (юридический) исполняется не в силу того, что все знают прописанные в нем нормы (базовый уровень), а в силу его применимости для достижения успеха в социальных практиках, и тогда все ведут себя так, словно им известна каждая буква закона.

Спецификой политической коммуникации в сфере культуры является сложная совокупность практик интерпретации реальности, в которую помимо юридического нормотворчества входит богатейший пласт языков культуры: виды искусств и художественного творчества, символика бытового общения (сленг, говор и пр.), жилища, одежды и др. Переходя к практической применимости изложенных выше теоретических соображений, необходимо отметить, что предложенная схема цикла регулятивно-директивного

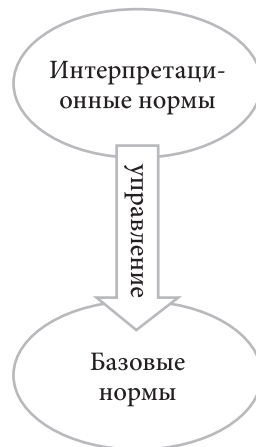


Рисунок 4. Схема директивной экспансии в управлении правовой культурой



управления правовой культурой в политической коммуникации (Рисунок 3) может масштабироваться в зависимости от области интерпретации реальности.

Схема применима в любом виде художественного творчества или в различных формах социокультурной деятельности.

На различных уровнях управления (федеральный, региональный корпоративный) схема полезна при условии предварительного мониторинга среды социокультурных регулятивов (норм), в которых принимается управленческое решение. Планирование деятельности с учетом потенциала средовой инертности позволяет повышать эффективность управления.

Эта же схема применима для медиапланирования в PR и Event Industry, для выработки коммуникативной стратегии музея или вуза, для составления концертных программ или репертуарного плана творческих коллективов. В любой отрасли деятельности происходит

интерпретация реальности, а успешность этой интерпретации зависит от её потенциала при разрешении диалектико-диалогической напряженности в области социальных практик.

Таким образом, модель системы соционормативного регулирования культуры позволяет схематизировать цикл регулятивно-директивного управления правовой культурой в политической коммуникации, что упрощает процедуры планирования, принятия решений и конструирования технологических цепочек действий, обеспечивающих планируемый результат. В сфере культуры, где реализуемость директивных решений непосредственно зависит от учета потенциала нормирования деятельности социокультурными регулятивами культурного наследия и художественного творчества, крайне важно применять подобные схемы, добиваясь вовлечения в решение задач культурной политики максимально возможного числа нормирующих социокультурную реальность субъектов.

## Список литературы

1. Астафьева О. Н. Дискурсивные концептуализации культурной политики // Государственное управление и развитие России: проектирование будущего. Сборник статей международной конференции (Москва, 17–21 мая 2021 г.). Москва: Научная библиотека, 2022. С. 10–20.
2. Астафьева О. Н. Коммуникативная модель культурной политики: конвенциональность и когерентность дискурсов и понятий // Культурная политика: от стратегии государства – к управленческим решениям организаций. Сборник статей. Материалы Научно-методологического семинара «Культура и культурная политика» ИГСУ РАНХиГС при Президенте РФ (2020–2021 гг.). Москва: Согласие, 2022. С. 28–46.
3. Ахиезер А. С. Сфера Между и ее осмысление // Общественные науки и современность. 2009. № 5. С. 125–133.
4. Бакуменко Г. В. Процесс символизации успеха как принцип пространственно-средовой ориентации элементов социокультурных систем // Политика и общество. 2015. № 7 (127). С. 964–977.
5. Бакуменко Г. В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. Москва: Сам Полиграфист, 2021. 276 с.
6. Бакуменко Г. В., Лугинина А. Г. Виртуализация социокультурного фронта «tertius romae» // Журнал фронтирных исследований. 2022. Т. 7. № 1 (25). С. 265–293.
7. Библиер В. С. На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. Москва: Русское феноменологическое общество, 1997. 440 с.
8. Горлова И. И. Региональная культурная политика: инновационные механизмы и инструментарий реализации // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия. Программа и тезисы докладов Восьмого международного научного форума (с. Кабардинка, Теленджик, 22–25 сентября 2022 г.). Москва: Институт наследия, 2022. С. 76–77.



9. *Лотман Ю. М.* Семиосфера / ред. Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
10. *Моль А.* Социодинамика культуры. Москва: ЛКИ, 2008. 416 с.
11. Прогнозируемые вызовы и угрозы национальной безопасности Российской Федерации и направления их нейтрализации / А. Ф. Андреев, И. В. Бернацких, А. С. Богданов [и др.]. Москва: РГГУ, 2021. 604 с.
12. *Слепокуров В. С.* Культура как система соционормативного регулирования: автореф. дисс. ... д-ра филос. наук. Москва, 2004. 36 с.
13. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года (Утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 года N 326-р, с изменениями на 30 марта 2018 года) [Электронный ресурс] // Министерство культуры Российской Федерации (Минкультуры России), 2004–2022. URL: <https://culture.gov.ru/documents/strategiya-gosudarstvennoy-kulturnoy-politiki-do-2030-g-utverzhdena-rasporyazheniem-pravitelstva-rf/>
14. *Baxter L. A.* Dialectical Contradictions in Relationship Development // *Journal of Social and Personal Relationships*. 1990. Vol. 7. Is. 1. Pp. 69–88.
15. *Baxter L. A.* Relational Dialectics Theory: Multivocal Dialogues of Family Communication // *Engaging Theories in Family Communication: Multiple Perspectives* / Ed. L. A. Baxter. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2006. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452204420>.
16. *Carey J. W.* Communication as Culture: Essays on Media and Society. New York: Routledge, 1992. 241 p.
17. *Cooren F.* Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality // *Journal of Communication*. 2012. Vol. 62. Is. 1. Pp. 1–20.
18. *Craig R. T.* Communication Theory as a Field / R. T. Craig // *Communication Theory*. 1999. Vol. 9. Is. 2. Pp. 119–161.
19. *Models of Communication: Theoretical and Philosophical Approaches* / Eds: M. Bergman, K. Kirtiklis, J. Siebers. New York: Routledge, 2019. 250 p.

\*

Поступила в редакцию 22.02.2023



## ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАДОКС КУЛЬТУРЫ: ВИДЫ ПРОЯВЛЕНИЯ

УДК 304.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-14-23>

**Е. В. Золотухина - Аболина**

Южный федеральный университет,  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация  
*e-mail:* elena\_zolotuhina@mail.ru

*Аннотация:* Статья посвящена проблеме существования, рассмотренной в культурологическом аспекте. Автор фиксирует характерный для культуры парадокс «наличия-отсутствия», когда явление, воспринимаемое как «физический факт», оценивается как несуществующее, в то время как идеальные образования и умершие люди выступают в качестве бытийствующих. Статья опирается на методологическую традицию экзистенциального философствования и герменевтики, в центре которых находится тема значимости. В культуре онтологически реальным выступает то, что значит, несет в себе те смыслы, которые служат мотивами поведения людей и влияют на них. В связи с этим на первый план в анализе темы выходит акт признания: легитимация чего-либо как существующего определяется его признанием и поддержкой. Статья включает два основных раздела. В первом из них рассматриваются вопросы контекстуальности существования в культуре, когда физически существующий человек, фактически наличный социокультурный институт или ценность перестают «значить» и выступают как несуществующие, хотя продолжают функционировать в иных контекстах. Во втором разделе рассматривается ситуация, когда идеи и образы, будучи не физическими, выступают как вполне реальные факты духовной жизни. Их бытие бесспорно, но опять-таки лишь в том случае, когда они значимы и признаны. И ментальные образования, и артефакты, расположенные в горизонте прошлого и будущего, согласно парадоксу «наличия-отсутствия», являются в культуре, согласно позиции автора, онтологически реальными, если они не потеряли своей значимости и остаются признанными и поддержанными.

*Ключевые слова:* культура, онтология, существование, онтологический парадокс, значение, смысл, признание, поддержка.

*Для цитирования:* Золотухина-Аболина Е.В. Онтологический парадокс культуры: виды проявления // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 14-23. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-14-23>

---

ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА ЕЛЕНА ВСЕВОЛОДОВНА – доктор философских наук, профессор кафедры зарубежной и отечественной философии Института философии и социально-политических наук, Южный федеральный университет

ZOLOTUKHINA-ABOLINA ELENA VSEVOLODOVNA – DSc in Philosophy, Professor at the Department of Foreign and Domestic Philosophy of the Institute of Philosophy and Social and Political Sciences, Southern Federal University

© Золотухина-Аболина Е.В., 2023





## THE ONTOLOGICAL PARADOX OF CULTURE: TYPES OF MANIFESTATION

**Elena V. Zolotukhina - Abolina**

Southern Federal University,  
Rostov-on-Don, Russian Federation  
e-mail: elena\_zolotuhina@mail.ru

*Abstract:* The article is devoted to the problem of existence, considered in the cultural aspect. The author fixes the paradox of “presence-absence” characteristic of culture, when a phenomenon perceived as a “physical fact” is evaluated as non-existent, while ideal formations and deceased people act as being. The article is based on the methodological tradition of existential philosophizing and hermeneutics, in the center of which is the topic of significance. In culture, what is ontologically real is what it means, carries those meanings that serve as motives for people’s behavior and influence them. In this regard, the act of recognition comes to the fore in the analysis of the topic: the legitimization of something as existing is determined by its recognition and support. The article includes two main sections. The first of them deals with the issues of contextuality of existence in culture, when a physically existing person, an actual socio-cultural institution or value ceases to “mean” and act as non-existent, although they continue to function in other contexts. The second section examines the situation when ideas and images, being not physical, act as quite real facts of spiritual life. Their existence is indisputable, but again only if they are significant and recognized. Both mental formations and artifacts located in the horizon of the past and the future, according to the paradox of “presence-absence”, are ontologically real in culture, according to the author’s position, if they have not lost their significance and remain recognized and supported.

*Keywords:* culture, ontology, existence, ontological paradox, meaning, meaning, recognition, support.

*For citation:* Zolotukhina-Abolina E.V. The ontological paradox of culture: types of manifestation. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 14-23. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-14-23>

### Постановка проблемы

Человеческая жизнь – область противоречий, которые мы замечаем далеко не всегда. В относительно тихие времена, не связанные с большими потрясениями, люди, прочно усвоившие общепринятые культурные стереотипы, обычно не путаются в том, что считать наличным и реальным, а что – отсутствующим или вообще не существующим. Но в периоды социальных пертурбаций, когда привычные матрицы восприятия ломаются, вдруг обнаруживается смутность и неясность самых простых, казалось бы, основополагающих представлений о мире. Женщины и мужчины, они есть или их вовсе нет? Государства с их границами и армиями – это реальная сущность или мираж и условность? События, щедро представленные в СМИ –

это злокозненная выдумка или важное историческое свидетельство? И не сказать, что проблема существования/несуществования появляется только в «эпохи перемен», но в эти эпохи она обостряется, привлекает к себе внимание. Она тем более обостряется, что сами внутрикультурные факторы, а именно даваемые людьми оценки и их идеи меняют границы между «фактом наличия» и «фактом отсутствия», между «да» и «нет», живым и мертвым.

Именно из остроты этой темы родился замысел предлагаемой читателю статьи. Ее **цель** – рассмотреть специфику *существования в культуре* и описать ряд проявлений ее *ведущего онтологического парадокса «парадокса наличия – отсутствия»*. Собственно, понятие существования указывает на то, что



«есть»: имеет быть, занимает место, наличествует, присутствует как очевидный факт. Эта «фактичность» при ближайшем рассмотрении оказывается не такой уж незыблемой. «Существование» способно в рамках культурных контекстов проявляться для человеческого сознания и исчезать, проявляться и блекнуть, странным образом совмещать бытие и небытие, которые в данном случае выступают как просто «есть или нет».

Поскольку в названии статьи речь идет об онтологии, подчеркнем, что мы не касаемся философско-теологической темы бытия – *бытия как основы мира* и как трансцендентного. В сферу нашего внимания попадают вполне повседневные *предметы, существа, личности, а также – культурные и социальные институты*, именно об их существовании и функционировании в культуре идет речь.

Тема существования, как правило, рассматривается в истории философии с позиций гносеологических [2], логических [13], экзистенциальных [15] и феноменологических [3]. Гносеологический аспект предполагает в первую очередь восприятие, которое эмпирически удостоверяет для нас наличие предметов и других существ. Логический ставит вопрос о соотношении предмета и имени – обобщающего или индивидуального. Экзистенциальный противопоставляет существование как подвижное и открытое сущности как чему-то ставшему и прочному. Феноменологический – подчеркивает различие между существованием предметов во внешнем мире и в сознании.

Все эти аспекты связаны между собой и все в равной степени важны, однако нам хотелось бы сделать набросок иного видения, уходящего корнями в сложное переплетение *экзистенциального философствования и герменевтики*, в центре которого находится тема *значимости*. Не «значения» как содержания знака, а именно значимости, *живого, эмоционально-переживаемого смысла*, без которого, как оказывается, о самом существовании говорить не приходится, даже если мы видим и осязаем некий предмет. А ведь куль-

тура это и есть всегда динамическая система осмысленных и переживаемых способов поведения и деятельности. То, что в ней «есть» (присутствует, наличествует), зависит от того, какой смысл и значение это нечто имеет – или не имеет! – для нас.

В рамках принятого нами ракурса рассмотрения мы, конечно, неизбежно соприкоснемся и с иными аспектами (уже выше отмеченными) темы существования, но на первый план выйдет *тема признания как ценностно-смыслового удостоверения того, что «существует в культуре»*. Предваряя последующее раскрытие сюжета, скажем прямо: в культуре то, что не признано *значимым*, может быть сколь угодно чувственно ощутимым, но для агентов социокультурной жизни оно будет *онтологически-отрицательным*, не существующим, по принципу «он *никто* и звать его *никак*». Признание и наличие оказываются двумя сторонами одной медали, и отсутствие первого ведет к гибели второго. Из этого рождаются как давно почившие «вечно-живые» герои культуры, так и ее физически вполне бодрые «мертвецы».

Тема признания как важнейшего фактора культурной жизни разрабатывалась П. Рикером [14]. В статье, совместной с моим соавтором В. Б. Меласом, частично посвященной теме признания, мы отмечали: «Рикер говорит о взаимном признании и делает акцент на ответственности, то есть рассматривает узко моральную, этическую, проблематику. Теме признания посвящены также исследования Акселя Хоннета, проведенные им в книге «Борьба за признание» (1994) и последующих произведениях, проанализированных в статье И. А. Михайлова. Однако избранный Хоннетом подход, опирающийся на некоторые идеи в работах Г. В. Ф. Гегеля, является, скорее, макросоциальным, близким к вопросам политологии, ибо развивается в духе поздней Франкфуртской школы» [6, с. 9]. В дальнейшем изложении я буду в немалой степени опираться на идеи моего соавтора В. Б. Меласа [10], высказанные в его собственной статье, посвященной признанию, а также в других его





работах, связанных с темой существования [11, с. 104–113]. В частности, это идея *тесного единства в культуре существования, признания и дальнейшей поддержки единожды признанного*. «Признать что-либо, – пишет В. Б. Мелас, – означает сделать его существующим путем поддержки. А поддержать – значит признать. Признание и поддержка подразумевают друг друга [11, с. 5]. Будем в дальнейшем исходить из такой постановки вопроса.

**«Быть фактически данным»  
не означает «быть существующим»**

Прежде всего, наличие и отсутствие, существование и несуществование чего-либо в культуре зависит *от контекста*, в котором это *нечто* рассматривается. Восприятие, принятие и поддержка осуществляются в конкретном отношении: существовать – это всегда существовать *«как»*, «в каком качестве», «в какой функции» и «с каким статусом». И в этом смысле, как мы уже заметили ранее, можно продолжать жить физически, безвозвратно погибнув для окружающих культурно и социально. Так, перестает в политическом поле существовать политик, потерявший поддержку сторонников, в административном и властном поле – начальник, уволенный с должности, в сфере искусства и славы – шоу-звезда, утратившая внимание поклонников, в области личных отношений – любимый, брошенный любящим или друг, от чьей дружбы отказались. В личных отношениях нередко говорят: «Ты для меня умер».

Все эти люди продолжают существовать физически и даже остаются вполне востребованными для других партнеров по жизни в других отношениях, но в некотором, возможно, очень важном для них смысле они *существовать перестают*: культурная онтология отличается от «просто предметного наличия». В романе Т. Устиновой «Седьмое небо» прямо так и описаны переживания главного героя Егора Шубина, который в одночасье неожиданно лишился начальственного места. Он собирает вещи, чтобы уйти, а охрана не отдает ему ноутбук: «"Лэп-топ останется

здесь, – перебил его охранник, – простите, Егор Степанович". Зачем он извиняется? Егор Шубин умер, его нет, извиняться не перед кем. "Поторопитесь, пожалуйста", – велел мертвый Егор Шубин секретаршам» [17, с. 119].

Психологам хорошо известен феномен, когда начальник, снятый с должности, некоторое время никак не может принять ситуацию и продолжает упорно ходить в свой кабинет и пытаться чем-то руководить. Думается, это не просто результат «инфантильной установки» и «простого внутреннего мира», который отказывается принимать реальность. Это также в прямом смысле слова страх *перед небытием*, это ужас *не-существования*, инстинктивная попытка отодвинуть смерть. Весьма сильными личностями можно считать деятелей, которые в ходе своей карьеры, быть может, неоднократно «социокультурно умирали», переставали существовать, а потом вновь возрождались. Выходили на арену деятельности и получали... Что получали? Ну, конечно, в первую очередь – *признание*, а значит – и *поддержку*, удостоверение и утверждение своего наличия в культуре и обществе в качестве правителей, военачальников, ученых, писателей, актеров и так далее. Они возвращали свой статус, вновь были восприняты и признаны «как таковые», их притязания получили благосклонный ответ, а статус «значимых» вновь легитимирован. Они в полном смысле слова стали снова существовать, в то время как до этого оставались в забвении и являлись «ничто» и нулями в своей области самоутверждения. Выпадение из культурного контекста означает «онтологическое исчезновение».

Кстати, такого рода «выпадение из контекста» в ряде случаев переводит человека в другие контексты, где он приобретает иные цели и планы, выступая как «полноценная культурно-онтологическая единица»: например, спортсмен уходит на тренерскую работу и существует теперь «как тренер», шоу-звезда превращается в заботливую жену и мать, император Диоклетиан отправляется выращивать капусту. Но в других, нередких случаях



выпадение из контекста заканчивается реальной смертью, концом земного существования тех, кто «умер в культуре»: кто-то спивается, кто-то кончает самоубийством, кто-то погибает от нищеты. Социокультурное небытие влечет за собой физическое: без поддержки и утверждения другими людьми своего статуса человек расстается и с эмпирическим миром.

Контекстуальность «наличия-отсутствия» очевидна и в тех случаях, когда речь идет не об индивидах, а о *социокультурных явлениях*: традициях, способах действия, ценностных установлениях, в формах поведения. Здесь в особенности важна сама «смена контекста» – динамика культурных изменений, которая устанавливает «тренды», в рамках которых нечто утверждается как *полноценно существующее*, более того – как прогрессивное и прекрасное. А нечто – вполне пока что реальное! – как отжившее, устарелое, бесперспективное, умирающее, то есть, переходящее в разряд *онтологического ничто*. Это особенно ярко проявляется в бурные моменты развития истории, во время революций, радикальных реформ, социальных катаклизмов и смены господствующего мировоззрения. Так, в российской революции 1917 года были «обнулены», онтологически вычеркнуты как значимые, ценные и реальные и дворянство, и духовенство, и буржуазия, и соответствующая интеллигенция. Драмы того периода, когда «тот, кто был всем, стал ничем» отражены во многих послереволюционных художественных произведениях – от «Белой гвардии» М. Булгакова до «Хождения по мукам» А. Толстого. Опять-таки не только люди-субъекты, но и социальные институты – партии, церкви, системы верований и убеждений – еще оставались «в наличии», идеи еще исповедовались, объединения еще сохранялись, традиции помнились и воспроизводились, но они уже «ничего не значили», не принимались и не поддерживались ни новой властью, ни основной частью населения. И есть, и – нет. Они потеряли влияние, возможность что-то определять, а в социокультурном мире такое положение дел означает смерть. Этот

парадокс долго сохранялся, хотя многое из прежней культуры, как и ее носители, были уничтожены физически.

Новый раунд «свержения того, чему поклонялись и поклонения тому, что сжигали», мы видели в период с 1991 года и по самое последнее время. Вместе с реальным разрушением прежних социальных структур и отношений носители коммунистических идей получили статус «ничтожности» в глазах новых поколений, воспитанных в духе потребительства и «западнизма». Другой вопрос, что в социокультурной системе, которую воспроизводят и развивают массы людей, всегда есть место для явного или тайного разнообразия, поэтому, единожды возникнув, то или иное явление как бы способно не умирать до конца. Оно «онтологически съезживается» или остается достоянием очень узкого круга, чтобы потом, возможно, вновь приобрести значимость и влияние, утвердить свою онтологическую мощь. Об этом интересно пишет А. Дугин [5], подчеркивая, что в современном мире одновременно присутствуют типы общества, которые называются Премодерном (традиционные аграрные общества), Модерном (лидерство индустриального промышленного производства) и Постмодерном (информационная экономика, высокие технологии, услуги). Одновременность разных культурно-онтологических явлений; даже просто их сиюминутная географическая представленность не позволяет говорить о том, что даже самое древнее из них достигло полного *культурного небытия*. Они все существуют, хотя постмодернизм, во всяком случае, в начале 2000-х годов, являл собой ведущий тренд. Однако и то, что можно считать архаикой, сохраняется как в пространстве, так и внутри «пор», образно говоря, более поздних типов общества, и эта архаика способна бурно разрастаться и онтологически утверждаться. Тогда контекст снова меняется, в действующей культуре архаические формы начинают узнавать, признавать, обсуждать, описывать, а далее, возможно, даже поддерживать и внедрять.



Сегодня весьма актуальным в свете нашей темы «онтологического парадокса культуры» выступает феномен так называемой «культуры отмены». Это инициированное западными властями явление, пожалуй, не имеет прецедентов в прошлом. Вполне реально имеются в наличии представители двух биологических полов, за их спиной находятся тысячелетние традиции, точно также существует длительная, писаная и сохраненная в артефактах история такой страны как США, ставшая достоянием сознания многих поколений. Но и одно (пол) и другое (историю) пытаются объявить *несуществующими: отказать им в принятии и поддержке, перечеркнуть их значимость*. Пол и протекшую историю («гендерно-неверную, расово-неправильную») не только пытаются уничтожить в актуальной культурной практике и в памяти, но стараются их *заменить* практиками и идеологемами, целенаправленно измышленными ради политических задач, выгодных финансовой власти. Диаду «мужчина – женщина» стремятся вытеснить из социокультурного бытия, свести на нет, заменив абсурдным «многообразием гендеров», которых от обилия фантазии уже навывдумывали сотни. Реальную историю США, где были Марк Твен, Джек Лондон, традиционные детские сказки либо скрывают от новых поколений, либо переписывают. То есть в контексте исторической памяти и духовной культуры происходит *онтологическая диверсия*: реально существующее объявляют мертвым (не только не значимым, но и вредным), а злокозненную ложь выдают за реальность и истину.

Однако вернемся к парадоксу «наличия-отсутствия» применительно к единичному человеку, индивидуальности. Он срывает не только в отношении потери социокультурной значимости и статуса, но и в личных отношениях. И здесь особую роль играет феномен *игнорирования*, который сам по себе парадоксален. Дело в том, что люди, воспринимающие друг друга, так или иначе, все равно вступают в коммуникацию, даже если они

отказываются от общения. Но эта коммуникация, уже предполагающая, что другой человек существует, одновременно означает *отказ от признания его существования*. «Игнорирование... – пишет П. Вацлавик, – не имеет отношения к истинности или ложности (если бы такой критерий существовал) определения Л<sup>1</sup> собственной личности; игнорирование скорее отрицает само существование Л как источника этого определения. Другими словами, в то время как отвержение подразумевает сообщение “Ты ошибаешься”, игнорирование сообщает “Ты не существуешь”» [4, с. 104].

Игнорирование – явление весьма широко распространенное, поэтому стало предметом пристального изучения психологов, которые отмечают: «Ряд авторов определяют игнорирование как форму проявления безразличного и пренебрежительного отношения и относят его к формам отвергающего поведения... Современным способом выражения пренебрежительного игнорирования является фаббинг (phubbing, от англ. phone – телефон и snubbing – пренебрежение). Суть данного явления заключается в постоянном отвлечении на гаджет во время личного общения с собеседником, что может восприниматься партнером по взаимодействию как неуважение и угроза привязанности... Еще одна современная форма игнорирования – гостинг (ghosting, от англ. Ghost – призрак). Под гостингом понимается поведение человека, предполагающее внезапное игнорирование, прекращение общения с кем-либо без объяснения причин» [16]. Так или иначе, и старые, и современные формы «игнора», не задевая физического бытия человека, перечеркивают его значимость и ценность, способность быть замеченным и на что-то влиять, и все это выступает утверждением и демонстрацией того, что его *как бы и вовсе нет*. Он не заслуживает внимания и того, чтобы его существование учитывалось: принималось и поддерживалось. Но в том-то и парадокс, что реально пустому месту никто ничего не демонстрирует!

<sup>1</sup> Буквой «Л» Вацлавик обозначает условного «индивида Л».



Игнорирование – символическое уничтожение Другого, потому оно – всегда оскорбление и травма.

**Быть «актуально не данным»  
не означает быть «несуществующим»**

Специфика «жизни в культуре» выражается и в феномене, противоположном только что описанному. Это существование того, что не наличествует в физическом смысле и не может быть воспринято как чувственный предмет. Явления *фактически нет*, и в то же время оно *есть*, да к тому же оказывает на жизнь огромное воздействие. Существовать и таковым восприниматься можно не только во внешнем, но и во внутреннем опыте, в сфере идеального, которое, конечно, воплощается в системе знаков, но по способу бытия радикально отличается от бытия внешних вещей. *Быть – это не только «быть воспринимаемым», но также быт представленным, воображаемым, помысленным.* Без этого вида существования нет культуры. Образы, ценности, понятия и суждения, не имеющие пространственной локализации, не могущие быть тактильно ощутимы, потроганы руками, призрачные и эфемерные, тем не менее, пронизывают и опосредуют всю культурную жизнь.

Конечно, мир мыслей и эмоций может быть истолкован как нечто «несуществующее» в физическом, грубо-материальном отношении. Есть даже весьма известная концепция, которая относит всю духовную жизнь к области *фикций*. Это философия «как если бы» Ганса Файхингера. К сожалению, Файхингер, неокантианец, создавший свою теорию в 1911 году, до сих пор не переведен на русский язык, и лишь фрагменты ныне осуществляемого перевода можно увидеть в Интернете [18]. Область идеального для него – полезная, но фикция. То есть нечто, не обладающее подлинным существованием. С такой позицией, впрочем, трудно согласиться. Иной способ существования не означает «не существования», отсутствия. Это просто существование «иным способом».

Тема идеального достаточно подробно изучалась в советской философии [7], а тема символа как носителя идеальных содержаний и в западной [8], и в отечественной [9] философии XX века.

Возводить ли идеальное к духовным мирам или считать его исключительно проявлением социального образа жизни высоко развитых существ, в любом случае оно оказывается могучим, можно сказать, *фундаментальным для культуры пластом реальности*, который присутствует благодаря непрерывному процессу «субъективации – объективации» («распредмечивания и опредмечивания») смыслов и содержаний, а также – труду и коммуникации. Впрочем, уточним. Если свои собственные мысли и фантазии каждый из нас воспринимает непосредственно и не сомневается в их существовании, то чужие мысли и чувства мы должны *счесть за наличные, прибегая лишь к косвенным способам*: слушая слова другого человека, наблюдая его мимику и пантомиму, прослеживая поступки. И лишь ориентируясь по этим косвенным данным, мы способны *принять и само существование смыслов и содержаний, присущих Другому*, и удостовериться в их конкретных качествах. В этом принятии всегда присутствует хотя бы малый момент сомнения: а были ли вообще такие мысли? так ли мы поняли человека? правильно ли интерпретировали «его душу»? Если мы согласились с тем, что человек, во-первых, вообще думал и чувствовал, а во-вторых, думал и чувствовал именно так, как мы его поняли, мы согласуем свое поведение уже не с гипотетическим, а с «доказавшим свое существование» конкретным внутренним миром. Во всяком случае, мы склонны верить, что «наличие доказано». И дальше вновь стоит вопрос *о поддержке*: следующим шагом мы поддерживаем собственное сложившееся впечатление о том, что внутренний мир Другого содержит такие-то и такие-то установки, мысли и чувства. И наша поддержка собственных выводов о существовании определенных внутренних качеств Другого бывает столь сильна, что мы меняем свои





представления с трудом, стоим на том, что кто-то «трус», а кто-то «герой», хотя последующий опыт может многое менять. Наша уверенность в наличии определенных внутренних качеств Другого (его мыслей, чувств, убеждений) могут даже менять и его, Другого, существование. Так происходит, когда мы говорим ему: «Я в тебя верю». И наше принятие и поддержка дают ему возможность также верить в себя, в наличие собственных позитивных возможностей, чтобы воплощать их в действии.

Признание и поддержка не менее важны для утверждения бытия, циркуляции и воспроизведения конкретных установок, ценностей и идей в сфере культуры и массового сознания. Те смыслы и факты, которые забрасываются в общественное сознание искусством и религией, идеологической пропагандой и рекламой, радио, телевидением и Интернет-сетями должны быть не просто восприняты как «наличная информация», но должны показать свою *значимость* – полезность, интересность, влияние. Только тогда они будут востребованы как нечто «действительно существующее», способное по-настоящему «быть» – оказывать воздействие, менять жизнь, побуждать читателей и слушателей к конкретному виду поведения. Идейных ценностей, смыслов, эталонных образцов нет как физических предметов, но они должны дважды быть приняты и утверждены в своем существовании: как информация, функционирующая идеально, и как *значимая информация*, которая становится частью внутреннего мира и стимулом для деятельности.

Ну а если учесть, что в эмпирическом мире мы живем *во времени*, то вопрос о существовании того, чего физически нет, еще усложняется. Прошлого нет, присутствуют только его следы, также как следы в нашей памяти: «Прошлое в жизненном мире, – отмечает В. Б. Мелас, – это не то, что прошло (и чем занимается историческая наука...), а то, что осталось. А остались следы, которые мы поддерживаем воспоминаниями

и памятниками. Но и те, и другие важны для нас потому, что прошлое имеет последствия – такие предметы и явления, которые корнями уходят в прошлое и признаются нами именно в качестве последствий на основе остающихся следов» [11, с. 5]. Итак, прошлого нет, но в то же время оно существует, и это очевидно не только на примере индивидуальной памяти, но и на примере *культурной традиции*. При этом не исключены, а, к печали историка, фактически предполагаются искажения, когда существующим становится то, чего вовсе не было, а то, что реально было, либо забывается, либо остается в тени и игнорируется. В этом смысле можно лишь позавидовать убежденности определенного круга людей в наличии «хроники Акаши» – такого пласта реальности, который хранит память абсолютно обо всем, что существовало в прошлом, и именно о том, как на самом деле происходили события.

Фактически прошлое постоянно создается и воссоздается, творится каждый день, и из сохраненных памятью и артефактами событий вырастает, применяясь к «требованиям сегодняшнего дня», то прошлое, которое на самом деле то ли было, то ли не было... Оно существует, возрождаясь ежеминутно и выстраиваясь для тех задач, которые мы ставим перед собой. «Для культурной памяти, – пишет Ян Ассман, важна не фактическая, а воссозданная в воспоминании история, и только она. Можно сказать также, что в культурной памяти фактическая история преобразуется в воссозданную воспоминанием, то есть, в миф» [1, с. 55].

Эта мифологизация, создающая и утверждающая как факт то, чего не происходило, может иметь разную меру, она может быть естественной и намеренно разработанной. И если выражение «врет как очевидец» предполагает бессознательное фантазирование, нередко – желание выставить себя в лучшем свете, то в наши дни возникают целые индустрии, работающие для того, чтобы прошлое, представленное в сознании, выглядело так, как пожелал по-



литический заказчик. К сожалению, сегодня мы являемся свидетелями создания множества мифов о прошлом, разработанных как в рамках националистических идеологий, так и в рамках американской «культуры отмены». При целенаправленном истреблении памяти о прошлом и намеренном фантазировании с претензией сделать существующим то, чего на самом деле не было, нарушается и без того хрупкое равновесие между «подлинной и неподлинной» памятью. Исторические фикции, штампемые сегодняшними политиками, начинают жить самостоятельной жизнью, *поддерживаемые и утверждаемые* средствами массовой информации: в памяти новых поколений насаждается, по сути дела, «альтернативная история» – искусственный миф, плод труда по производству обмана. Такой обман – преступление против истины, несомненно, связанный с онтологией. Да и само стремление «отказаться от истины» – это акция онтологическая: стремление оставить в культуре в *качестве существующего* то, что никогда не существовало иначе, чем в головах господ-сочинителей.

Кроме прошлого, однако, есть еще будущее, которого, заметим это, *в эмпирическом плане тоже пока нет*. Его нет, но оно есть, оно наличествует как раз в рамках «онтологии культуры» – как прогнозы дальнейших событий и как проекты будущих наших действий. «Образ будущего» – *онтологическая культурная данность*, и по поводу таких образов ведутся исследования [12]. Уже здесь, в настоящем, в сфере «идеальной онтологии сознания» наличествует представление о том, как оно там будет «завтра», «послезавтра» или даже через сто лет. Здесь онтологический парадокс «наличия-отсутствия» демонстрирует, как и в случае с прошлым, свое *удвоение*: мало того, что обсуждаемое «нечто» (в данном случае будущее) *отсутствует физически*, так оно еще и *отсутствует темпорально* и является гипотетическим. И в случае прогноза, и в случае проекта, предсказания и намерения могут не реализоваться, и жизнь пойдет по совсем другой траектории. Образ будущего

(неважно, мрачный или светлый) так и останется онтологическим достоянием текущего периода, который отождествлен с «настоящим временем», с текущей эмпирией повседневности. И если господствует апокалиптический, страшный образ не существующего пока будущего, то он сегодня подавляет и пугает так, как будто будущее уже наступило, и заставляет бороться с этим будущим как с врагом. Если же господствует светлый образ, то мы радуемся, как будто прекрасное грядущее уже присутствует своим краем в настоящем, как будто мы уже греемся в его солнечных лучах. Тогда, с одной стороны, настроение улучшается, а с другой – возникает стремление всеми силами способствовать воплощению именно этой версии реальности. Можно сказать, что еще не обладающее бытием будущее во многом «делает погоду» в настоящем и заставляет нас чувствовать, переживать поступать в согласии с ним. Оно много «значит», хотя его час еще не пробил.

### Краткое заключение

Онтологический парадокс культуры, связанный с феноменом «наличия-отсутствия» пронизывает всю толщу бытия культуры, и это неудивительно. Культура – форма и способ жизни сознания, а сознание – загадка, которой пока в полной мере нет объяснения. Поэтому все, что связано с сознанием, включает парадоксы и функционирует с их участием. Мы коснулись в изложенном выше тексте огромных, многоплановых тем – темы значения и смысла, темы признания, принятия и поддержки, темы идеального и темпорального. Собственно, нашей задачей и была демонстрация того, что сюжет существования в культуре прочитывается и анализируется иначе, чем, к примеру, в сциентистски ориентированной психологии восприятия или физическом эксперименте, производимом на уровне макромира. Тема существования выходит далеко за пределы вульгарного материализма или позитивистской логики. И это мы еще не трогали тему Бытия... Оставим ее для последующих пристальных штудий.



## Список литературы

1. *Ассман Я.* Культурная память. Москва: Языки славянской культуры. 2004. 368 с.
2. *Беркли Дж.* Три разговора между Гиласом и Филонусом. Москва: Соцэкгиз, 1937. 125 с.
3. *Брентано Ф.* Избранные работы. Москва: Дом интеллектуальной книги. 1996. 176 с.
4. *Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д.* Психология межличностных коммуникаций. Санкт-Петербург: Речь. 2000. 300 с.
5. *Дугин А. Г.* Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. Москва: Евразийское движение. 2009. 744 с.
6. *Золотухина-Аболина Е. В., Мелас В. Б.* Существование Другого: проблема признания // Человек. Том 32, № 1. (2021). С. 7–22.
7. *Ильенков Э. В.* Проблема идеального // Вопросы философии. 1979, № 6. С. 128–140.
8. *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. Москва: Гардарика. 1998. 784 с.
9. *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра. 1992. 479 с.
10. *Мелас В. Б.* Феноменология признания [Электронный ресурс] // Логико-философские штудии. Том 13, № 4 (2016). // URL: <http://ojs.philosophy.spbu.ru/index.php/lphs/article/view/495>
11. *Мелас В. Б.* Существования и время: способы существования и миры прошлого, настоящего и будущего // Логико-философские штудии. Том 20. (№ 2), (2022). С. 104–113.
12. Позитивный образ будущего: теория, история, способы конструирования: Монография / Отв. ред. Т. С. Паниотова. Ростов-на-Дону, Таганрог: Изд-во Южного федерального университета. 2021. 268 с.
13. *Рассел Б.* Избранные труды. Новосибирск: Сибирское университетское издательство. 2009. 260 с.
14. *Рикер П.* Путь признания. Три очерка. Москва: РОССПЭН. 2010. 268 с.
15. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто. Москва: Республика., 2000. 639 с.
16. *Семенова Г. В., Васильченко А. С., Векилова С. А., Николаева Е. В., Гусева Ю. Е.* Представления об игнорировании как форме социальной эксклюзии // Психология человека в образовании. 2022. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/predstavleniya-ob-ignorirovanii-kak-forme-sotsialnoy-eksklyuzii>
17. *Устинова Т. В.* Седьмое небо. Москва: ЭКСМО. 2021. 352 с.
18. *Файхингер Г.* Философия «как если бы». Часть 1 Предисловие и оглавление [Электронный ресурс]. // URL: <https://psychosearch.ru/biblio/filosof/hans-vaihinger/423-kniga-gans-fajkhinger-filosofiya-kak-esli-by-chast-1-predislovie-i-soderzhaniehttps://psychosearch.ru/biblio/filosof/hans->

\*

Поступила в редакцию 03.03.2023



## ИДЕЙНО-СМЫСЛОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-24-31>

**Н. И. Неженец**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: nicknezhenets@yandex.ru

*Аннотация:* В статье рассматривается идейно-смысловое основание художественной прозы Достоевского. Отмечается, что писатель не создал ни одного философского сочинения, но все его произведения посвящены постижению человеческого духа. Достоевский исследует самые потаенные всплески сознания, последовательно проводя ключевые мысли-идеи: идею личности как самостоятельной духовной ценности, идею человеческого страдания и идею Бога как высшего этического явления и мистической сущности бытия. Идея спасения человечества соотносится у Достоевского с темой «иночества в миру». Раздумье о жизни земной и запредельной – тема явно трансцендентная, богочеловеческая, внесшая обобщенно-трагическое начало в прозу Достоевского. В его произведениях все существенные грани бытия связываются с темой апокалипсиса, мирского спасения и преображения, с идеей исторической миссии России и особой миссии русского народа, соборно освоившего огромное жизненное пространство.

*Ключевые слова:* русская литература XIX века, Достоевский Федор Михайлович, роман «Братья Карамазовы», роман «Бесы», идейное содержание прозы Достоевского, историческая миссия русского народа.

*Для цитирования:* Неженец Н.И. Идейно-смысловое содержание творчества Ф.М. Достоевского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 24-31. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-24-31>

### THE IDEOLOGICAL AND SEMANTIC CONTENT OF F. M. DOSTOEVSKY'S CREATIVITY

**Nikolai I. Nezhenets**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
*e-mail*: nicknezhenets@yandex.ru

---

НЕЖЕНЕЦ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ – доктор философских наук, профессор кафедры литературы и лингвистики, Московский государственный институт культуры

NEZHENETS NIKOLAI IVANOVICH – DSc in Philosophy, Professor at the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture

© Неженец Н.И., 2023





*Abstract:* The article examines the ideological and semantic basis of Dostoevsky's fiction. It is noted that the writer did not create a single philosophical composition, but all his works are devoted to the comprehension of the human spirit. Dostoevsky explores the most hidden bursts of consciousness, consistently conducting key thought-ideas - the idea of personality as an independent spiritual value, the idea of human suffering and the idea of God as the highest ethical phenomenon and the mystical essence of being. The idea of saving humanity is correlated with Dostoevsky with the theme of "monarchism in the world." Thinking about the life of the earthly and beyond - the topic is clearly transcendent, God-human, which introduced a generalized and tragic beginning into Dostoevsky's prose. In his works, all significant facets of being are associated with the theme of the apocalypse, worldly salvation and transformation, with the idea of the historical mission of Russia and the special mission of the Russian people, who soberly mastered a huge living space.

*Keywords:* 19th-century Russian literature, Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, the novel "The Brothers Karamazov," the novel "Demons," the ideological content of Dostoevsky's prose, the historical mission of the Russian people.

*For citation:* Nezhenets N. I. The ideological and semantic content of F.M. Dostoevsky's creativity. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 24-31. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-24-31>

Ф. М. Достоевский в равной степени предстает как великий писатель и как великий мыслитель, его идеи обогатили не только художественную литературу, но мировую философию. Первое неоспоримо: его трагическое пятикнижие – от «Преступления и наказания» и «Идиота» до «Бесов», «Подростка» и «Братьев Карамазовых» – неизменно завораживает читателя стиливой сложностью художественно-образного письма и изысканной неожиданностью структурно-сюжетных решений. Как мыслитель он не создал ни одного сочинения, которое позволило бы ему выказать себя чистым исследователем обобщенных явлений бытия мирского, и это несколько озадачивает, требует доказательного пояснения. Все его раздумья о связях и столкновениях, из которых сплетается кружево людской суеты, неподдельно совмещаются с диалектикой идей, в орбиту которой введены его герои, где они хлопочут, переживают, мучаются, пытаясь оспорить стихию своего бытового пребывания на земле.

Идейная ценность героя, лично сращенная с его характером через грани реплик, суждений, конкретного действия, к которым он предначертан волею судьбы, образует смысловую направленность текста. Поведение человека тут естественно скреплено с его говоре-

нием, так что одно нельзя оторвать от другого. Идея становится судьбой и смыслом жизни.

Заметим, Достоевский создавал обобщенно-личностные характеры, представляющие интересы народа, нации, даже человечества в целом. Его Родион Раскольников от имени всех живущих попробовал мысль разрешить, можно ли убивать другую жизнь. И он весь в этой мысли-идее и весь в переживаниях, вызванных ее стихией. Красавица Настасья Филипповна в романе «Идиот» отказывается от княжеского титула и миллиона праведника Мышкина, но берет из рук ростовщика Рогожина завернутые в грязную газету сто тысяч рублей, чтобы бросить их в огонь и тем самым вынести приговор себе и всему свету, с вождением взирающему на ее красоту и деньги, смешанные с бесчестьем. И кажется, положительно исправить мир, «во зле лежащий», и даже сохраниться в «омуте» его столь скверной, столь аморальной обыденщины и мглы уже никак нельзя. Настасья Филипповна была убита, а душевно чистый и бескорыстный, как ребенок, князь Мышкин, спустившийся со швейцарских гор, где он лечился, и пожаловавший, подобно Христу, в людское бытование с идеей истины и добра, еще более погрузился в сумасшествие...



Художественная проза Достоевского органично связана с его философскими размышлениями. В романе «Бесы» герои страстно желали переделать жизнь общественную. Автором плана выступает некий Шигалев, наделенный, по сведениям писателя, непомерно «длинными, широкими (и) толстыми ушами, врозь торчавшими». Система в мозгу этого «теоретика от революции» окончательно не сложилась, но «поправка» к иррациональности человеческой психики отчетливо высветилась: положение о «безграничной свободе» должно заменить другим – о «безграничном деспоте», когда каждый член общества смотрит один за другим и обязан доносить. И все рабы. И далее предлагается предельно понизить «уровень образования, наук и талантов» [2]. Именно к новому миропорядку и устремляются герои «Бесов», собираясь положить при этом не менее ста миллионов «голов», причем «не самых худших».

В состоянии глубочайшего драматизма также попадает с идеей своего благополучия подросток в романе с одноименным названием. Герой этот, по сути, безгрешен, но уже ненароком испорчен возможностью разврата. Он еще сохраняет в себе душевное целомудрие, но, тем не менее, допускает порок в свои мысли; он живет в относительном достатке, но с надеждой и упорством грезит попасть в молочные реки с кисельными берегами, что могло бы принести ему так нужный «для себя» заветный миллион.

В романе «Братья Карамазовы», которому Достоевский отдал около 13 лет, главным героем, по первоначальному замыслу, должен был стать послушник старца Зосимы Алеша. Но в центр повествования неожиданно выдвинулся, благодаря легенде о «Великом Инквизиторе», Иван, так что Алеша был отодвинут им, и все, сюжетно написанное, стало восприниматься не более чем «введением» к тому, «ненаписанному», что обдумывалось автором тогда же, на исходе 1880 года, и где Алеша мог бы занять заглавное положение с его идеей «иночества в миру».

Миссию «иночества» возлагает на Алешу Зосима: он же благословляет его на «мысль

семейную», вследствие чего Алеша становится в вышедшей части романа духовным противником Ивана. Теперь он всем своим словом, всеми поступками и мирским действием должен противостоять старшему брату. «Иночество в миру» ни в коей мере не отрицает «иночества над миром»; напротив, первое здесь органично сращено со вторым, мирское, земное питается божественно-небесным, черпая из него необходимо полезное, духовно горнее и тем самым составляя вместе единое целостное. Иван ставит проблему зла. Опираясь на примеры страшного и безобразного, чем потрясает его страдание невинных младенцев, он говорит брату: «Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет Ему почтительнейше возвращаю» (билет на вхождение в мир вечного блаженства и гармонии в Царстве Небесном). Иван, подобно Вольтеру, выступает не против бытия Бога, но против сотворенного Богом мира, в котором страдают и гибнут дети. Окрест толкуют: гармония, гармония!.. – а вот он, Иван Карамазов, припомнил, как некий помещик, заметив, что его любимая гончая хромот, на глазах у матери затравил сворой собак ее маленького сына, дворового мальчика, лет восьми, накануне неосторожно бросившего камешек... Иван отказывается «от высшей гармонии», ибо она не стоит слезинки замученного ребенка [3].

Инквизитор, по легенде, изгнавший Христа с земли, не верует в Бога. В существовании Бога сомневается и сам Иван, ибо по его формуле («если Бога нет, то все дозволено») другой его брат, Смердяков, пусть и «незаконно» рожденный, решается на отцеубийство. Все это происходит оттого, что человек «слаб и подл»; он только и «хочет есть»; он говорит: «накорми, а тогда и спрашивай». Но человек, по Ивану, – еще и бунтарь, революционер; ему невыносимой представляется возложенная на него каждодневная и душевная работа, связанная с бытовым и естественным разграничением: что есть добро, а что есть зло, – и он даже готов отказаться от хлеба насущного, если бы кто-то на себя взял за него это самое трудное и сложное нравственное дело.



Вот почему, по измышлению Ивана, человеку оказывается полезнее и ближе не Сын Божий, пришедший на землю спасать и оберегать его от греха, но сухой девяностолетний Инквизитор, по своему замыслу устроивший в миру «единый и согласный муравейник».

Достоевский антропологически сосредоточился на философии духа. В его трагической прозе сошлись существенные идеи истории, этики, религии, общественной жизни. Он принадлежит к тем художественным умам, которые страдают от избытка и глубины мысли. Ранний социализм его в кругу Белинского и Петрашевского следовало бы назвать «христианским натурализмом». В нем надежды человека возлагались на Христово озарение, что входило в мир через Боговоплощение и Преображение Спасителя. Это было «христианство без Голгофы», но с Вифлеемом и Фавором. Автор «Бедных людей» и «Неточки Незвановой» шел к радикально настроенным людям с верой в естественное добро человеческой природы и в естественную возможность мирского счастья, к которому, бесспорно, можно прийти тем же естественным путем. В воззрениях молодого Достоевского решительно угадывалось неприятие учения Канта о «радикальном» зле человеческого существа, а также известная отстраненность от доктрины первородного греха и доктрины искупления и спасения во Христе. Сказывался непосредственно, конечно, руссоизм в сочетании с шиллеризмом, к чему примешивалось еще признание «святыни» души человеческой, ее совершенства от Жорж Санд.

Сознание писателя связывалось в орбите мирской взаимности. Но тут Достоевского стал «мучить» Бог. Он теперь всегда мучил его, так что в итоге в его творчестве родилась тема взаимоотношений Бога и мира. Не только Бог «мучил» Достоевского, но и он всю жизнь боролся и мучил в себе Бога, что в конечном счете легло в основание диалектики всего его духовного процесса. В ранней «революционности» Достоевского идея правды на земле не отстранялась от веры во Христа. Он пришел с Богом в научную обитель соци-

ализма и очень скоро отошел от Белинского, потому что тот поругивал Христа. Увлечение радикальными идеями подвело его религиозное сознание к основным постулатам культуры, к вере в доброе начало в человеке, в его естество. Позднее Достоевский писал, что величайшая красота и чистота человека обращаются ни во что, потому что всем этим дарам не хватило гения, чтобы «управить» этим богатством. Философия писателя имела несколько исходных точек. Она в существе своем антропологична. Персонализм, положенный в ее основание, является этическим. Это значит, что неразложимость и ценность человеческого существа совмещены не с его высшими эмпирическими всплесками и достижениями, возникшими благодаря усилиям реальности, а с его онтологией, включенной как явление в порядок природы и неустрашимо подчиненной ее законам. Разумеется, такое положение вовсе не исключает его свободы; напротив, подлинная суть человека, его духа – «в его свободе, и только в ней»; он может и должен быть независим от природы.

В «Записках из подполья» у Достоевского сказано, что человек поминутно должен доказывать себе, что он человек. Подлинное в человеке определяется смыслом его жизни. Здесь, и только здесь, заключается то «новое и высшее», что составляет его «несравнимое» бытие. Это и есть «апофеоз» человека, ставящий его «если не в центр мира, то в важнейшее и драгоценное явление». Достоевский исследует грани добра и зла в человеке и, исследуя, пытается понять, чего больше в нем – положительно необходимого или прямо противоположного, аморально ненужного, считая при этом одно и другое явлением духовного порядка, отнюдь не связанным с биологическими процессами в миру. Собственно, таинство человека в том и состоит, что он есть существо этическое, неизменно и неуступчиво сохраняющее в себе дилемму добра и зла, от чего ему никуда нельзя уйти. Он будто приговорен к изначально неразрешимому в себе: что есть человек? куда, с чем и зачем он идет по свету? Отсюда, по Достоевскому, в онтологии человека – вся роковая



неустроенность его духа: кто не идет по пути добра, тот непроизвольно вступает на путь зла. Такая существенно-этическая направленность человека есть непредвзятая идея в творчестве писателя. Но человек – существо не только неустойчивое в своей этике, но еще и явление легкомысленное, менее всего действующее для собственной выгоды. Впрочем, вопрошает Достоевский устами Парадоксалиста, когда бывало, чтобы человек действовал только из собственной выгоды? Представление о том, что он полностью исчерпывается со стороны рассудка и благоразумия, есть чисто странное заблуждение, ибо натура человеческая действует вся целиком – всем, что в ней есть сознательного и бессознательного; его «хотенье» если и сходится с рассудком, то тут же и расходится с ним. Герой «Записок из подполья» прямо заявляет, что он хочет жить для того, чтобы удовлетворить всей своей «способности жить»; и далее поясняет: самое дорогое для человека – свое собственное, свободное хотение. Истинное понимание человека лежит глубже его сознания, его совести и разума; тут непременно надо забраться в его «подполье», где «он сам».

Достоевский отметил три причины, которые могут подвести мир к гибели. Первая заключена в его неотвратимой привязанности к золоту. Если оно для большинства станет «Ваалом, богом, идолом», это неизбежно приведет в жизни к контрасту роскоши и нищеты – как следствие – к неуправляемому росту преступности, бедственным всплескам в народе, к безудержному и опасному развитию технической цивилизации. Автор известного на Западе романа «Крест без любви» Генрих Белль назвал Достоевского «самым «антибуржуазным» писателем в XIX столетии. Но к роковому исходу несомненно ведет еще и неуклонно растущий в обществе эгоцентризм, порождаемый буржуазными порядками вещей и донельзя «раскрепощающий» мысль и поведение человека. Свобода, по Достоевскому, явление созидательное; но она становится «страшной и разрушительной силой», если неукротимо разовьется в идею абсолютной

непогрешимости, так что человек начинает чувствовать в себе полную независимость от общих правил и предписаний. Тогда-то в нем и возникает то, что способно обернуться потерей всяких мирских идеалов, холодной разобщенностью людей и, в конечном счете, отрицанием всякого верования. Своеволие одних, по сути, немногих, бездумно и эгоистично подминает волею миллионов других.

Заметим, Фридрих Ницше, словно сошедший в своем неприятии христианства со страниц достоевских «Бесов», в России начала XX века был намного популярнее, чем у себя на родине. Немалое число русских философов склонилось к увлечению его эгоцентризмом, но в итоге ни один из них не сделался «ницшеанцем», тогда как на западе возникали целые ницшеанские «школы». Не «осели» в кругу идей Ницше ни Д. С. Мережковский, ни С. Л. Франк, хотя одно время и весьма страстно почитали их и писали о них. Формуле Ницше – «Бог умер» и «Христианство – религия смерти» – Франк жизнеутверждающе предложил свою, вынеся ее в название книги: «С нами Бог!» (1946). Неприятие русскими мыслителями ницшеанства непосредственно было обусловлено трагической романистикой Достоевского, приоткрывшей безнадежные бездны нигилизма в мирских судьбах своих персонажей. В суждениях Парадоксалиста, Раскольников, Кириллова, Шигалева, Николая Ставрогина и особенно Ивана Карамазова Достоевский, по сути, «изложил всего почти Ницше», как бы пророчески предощущая тем самым неизбежное появление на западе философа такого типа. Это, кстати, отметят позднее сначала С. Н. Булгаков в лекции 1902 года, а затем Вяч. Иванов в статье «Лик и личины России» (см.: сб. «Русская мысль», 1917). Третья причина, еще более действенная, соединялась с равнодушием в мирской среде. Ничто не спасет мир, писал Достоевский, если «паралич души» проникнет в него и поразит большинство людей, если идеи, открыто высказанные Парадоксалистом в «Записках из подполья» (1864) и затем запавшие в мечтание «подростка» Аркадия Долгорукого





(1877), овладеют решительно всеми массами. Философия «умного человека», эгоистично заявленная в его откровении, есть «сознательное сложа-руки-сидение», когда человеку нужно лишь спокойствие.

Однако художественный образ мира у Достоевского вовсе не сводился к хаосу и абсурду, к чему всей зримой реальностью склонялся его век. И в новелле «Сон смешного человека», и в «недописанном» романе «Братья Карамазовы», и в пророческой «Речи о Пушкине» Достоевский неуступчиво, с надеждой и решимостью, устремлялся к миру и с миром людским шел через тьму, не собираясь вовсе отдавать тьме последнее слово. Уже в новом веке Альберт Эйнштейн скажет по этому поводу, что Достоевский – это жажда гармонии. Книги Достоевского вовсе не ведут человека к безысходности и тупику, не ввергают его в состояние безысходно глухой никчемности и уныния, но положительно возбуждают в нем иное уmonoстроение, нравственно очищающее и возвышающее душу. Писателя неуклонно занимала мысль о возможностях преображения мира, идея возвращения его к тем бытовым содержательным очертаниям, что некогда совмещалась с небесными кущами в «Потерянном рае» Мильтона, а еще ранее теребило сознание Рабле о «Телемском аббатстве» и Томаса Мора о стране «Утопии» и далее – о «золотом веке». Он с болью в сердце воссоздавал миссионерский образ Руси-России, которой, будто свыше и самой историей, предписано страдать и, страдая, бороться с безнравственной нечистью на грешной земле, оберегая ее духовно-божественные постулаты добра, красоты и истины.

Достоевский писал евангелие бытия. Спасение мира, полагал он, в спасении России; и сама она только тогда спасется, если (так ей свыше предписано) будет спасать и спасет мир, – или погибнет, а с нею погибнет, уйдет в никуда и весь Запад. Опора в таком деле безусловно виделась ему в особых качествах спасающей силы. Тот, кто хочет судить о России, запишет он в «Дневнике писателя» за 1876 год, должен оценивать ее не по тому, что делают

от ее имени, а по тем идеям и идеалам, к которым стремится русский народ.

В «Творческих тетрадах» он отмечал, что «народ – основа живой жизни». Но «болезнью века» Достоевский называет разрыв народа и интеллигенции. Последней надлежало бы заняться просвещением мирской среды, вместе с тем одновременно черпая из ее духовного кладезя высокие нравственные ценности. Незадолго до смерти писатель признавался, что все его творчество было стремлением «при полном реализме найти в человеке человека», ибо увидеть человека в другом – значит обрести в себе Бога. Идею спасения мира Достоевский связывал с человеком. По его мысли, не столько человек зависит от мира, сколько мир от человека, в чем, кстати, в известной степени расходился с Толстым. Лев Толстой полагал, что человек весь в миру и миром управляется, тогда как Достоевский был убежден, что человек может быть настолько силен, что мирской люд следовало бы считать «на миллионы», но с точностью «до единицы». Наполеон занялся в миру «душевной организацией» Европы и сумел всю ее двинуть в 1812-м против России; Николай Ставрогин в «Бесах» собрался внедрить схожий замысел в дело «бесовской» революции внутри России. Наверное, и один и другой имели в себе в качестве примера нашего Спасителя: еще в начале нового времени Христос дал всему новому миру организацию и духовной и земной жизни.

Собственно, духовное преображение человека, самоопределение его существа становится основанием соборного начала в нем. Заметим, понятия соборности в сознании западноевропейского человека не существует; оно свойственно разве что русскому, и оно только и есть в обиходном разделе его истинно русской словесности. Введенная в обиход еще А. С. Хомяковым и обоснованно поддержанная Достоевским, идея соборности обрела особенную значимость в «Речи о Пушкине», где была представлена автором в качестве характерной черты русского сознания и где она однозначно сближалась с другим поня-



тием, по определению ставшим традиционным как явление «всемирной отзывчивости». Достоевский свято противопоставлял идею соборного единения людей идее революции и «революционного социализма». В «Дневнике писателя» за 1973 год он с предупредительной тревожностью писал о том, что «новые радители человечества» готовы «во имя пролетария положить на плаху не менее ста миллионов человек», – и положат, и причем «не самых худших голов», ввергая страну, да и весь мир, в сущую неразбериху и хаос. И как следствие на исходе жизни его тревожил новый и последний вопрос: но можно ли выбраться из такого черного омута к каким-то граням мировой гармонии, о чем грезят все эти «радители» социальной революции, и если все-таки можно и можно только таким образом, то стоит ли это выстроенное ими на крови и слезах царство гармонии и его несметное благосостояние «даже одной слезинки замученного ребенка»?

Мысль Достоевского, столь естественно сросшаяся с его художественным творчеством, определялась особенностями всей русской литературы. Последняя, собственно, и несла в себе те мысли-идеи, которыми жили и, переживая, намеревались решать в своей общественной жизни выдающиеся писательские умы. Русская философия в существе своем рождалась в литературе и ею подпитывалась, и в ней развивалась и крепчала вплоть до исходных десятилетий XIX века. Выдающийся философ А. Ф. Лосев уже в новую эпоху назовет поэзию и прозу от Пушкина до Чехова неисчерпаемым кладом самобытной русской философии. Еще раньше другой мыслитель, С. Н. Булгаков, в публичной лекции «Иван Карамазов как философский тип», прочитанной 21 ноября 1901 года в Киеве, заметит: «До сих пор мы, русские, мало чем обогатили мировую философскую литературу, и единственным нашим оригинальным философом остается пока Влад. Соловьев. Однако если мы не имеем обширной и оригинальной научной литературы по философии, то мы имеем наиболее философскую изящную литературу...

ру... и в этом отношении в течение XIX века, по крайней мере второй половины его, мы в лице Достоевского и Толстого, даже Тургенева, в меньшей степени и Чехова – идем впереди европейской литературы, являясь для нее образцом. Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их». И далее особенно сосредоточился на мысли о Достоевском, которого назвал «гениальным художником, великим гуманистом и народолюбом» с «выдающимся философским талантом» [1, с. 193–194].

Следует заметить, европейские писатели ставили вопросы в основном социально-общественные, бытовые, тогда как в русской литературе и герои, и сами творцы-авторы дышали обобщенно-вселенским, соборно-земным, вековечным. В России XIX века наметился небывалый взлет русского духа. Его исповедальное откровение, пророческое «заглядыванье» в дали сущего и проповедование вообразимо-зримого сделались обыденным и необходимым явлением в крепнущей культуре страны и одновременно подвижническим делом в истории мировой культуры. Русские писатели решали вопросы «существенно сущие»: как жить, чему верить, куда идти? Их духовное устремление пыталось разгадать в тайне своей извечно притягивающее и непостижимое: что есть человек, как и откуда он пришел в свою земную обитель? куда, с чем и зачем ему идти далее?.. И главное – сможет ли он «собраться, сосредоточиться» (А. М. Горчаков) в своем сознании, чтобы затем с идеей соборного равенства, единственно безысходно-необходимой в земном выборе, пойти далее? Ибо завет Христа, ниспосланный на землю – «не хлебом единым жив человек» – возлагает на последнего и неисчерпаемо высокую духовную ответственность за все, творимые им связи и всплески в своей истории и в своем действе в миру.

Вот после известной разлуки в трактире уездного городка, несколько уничтожительно названного Скотопригоньевском, встречаются два брата – студент университета Иван и послушник монастырского старца Алеша,



чтобы «предвечные» вопросы разрешить: есть ли Бог, есть ли бессмертие? О социализме и об анархизме поговорить, о переделке всего человечества [3]. Раздумье о жизни земной и запредельной – тема явно трансцендентная, богочеловеческая, внесшая начало обобщенно-трагическое в пятикнижие Достоевского, благодаря чему это творение нередко сближают в критике с пятикнижием пророка Моисея.

Итак, в творчестве Достоевского все существенные грани бытия связываются с темой апокалипсиса, мирского спасения и преображения, с идеей исторической миссии России

и особой миссии русского народа, соборно освоившего жизненное пространство на трех континентах Земли. Кстати, впервые ростки данной склонности у писателя обозначились в «Зимних заметках о летних впечатлениях», написанных им после первой поездки в Европу, где ему воочию предстали лишенные духовной Истины и оттого нечистые в своей яви плоды западной цивилизации. Потом эта тема стала предметом «апокалипсического» раздумья писателя и в «Записках из подполья», и во всей трагической прозе – от «Преступления и наказания» до «Братьев Карамазовых» и «Бесов».

### Список литературы

1. Булгаков С. Н. Иван Карамазов как философский тип // О Великом Инквизиторе: Достоевский и последующие. Москва. 1991, С. 193–216.
2. Достоевский Ф. М. Бесы. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 7. Ленинград: Наука, 1990.
3. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Том 10. Ленинград: Наука, 1990.
4. Киреевский И. В. Критика и эстетика. Москва: Искусство. 1979. 68 с.
5. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Москва: Советский писатель, 1990. 320 с.
6. Неизвестный Достоевский // Литературное наследство, Том 83. Москва: Наука, 1971. С. 679–693.
7. Русское мировоззрение. Под ред. О. А. Платонова. Москва: Православное издательство «Энциклопедия русской цивилизации». 2003. 228 с.

\*

Поступила в редакцию 25.03.2023



## ИСТОРИОСОФСКАЯ ПАРАДИГМА РУССКОГО МИРА (НРАВСТВЕННО- РЕЛИГИОЗНЫЕ АСПЕКТЫ)

УДК 304.42

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-32-42>

**Ю. В. Кот**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: kotkot\_76@mail.ru

*Аннотация:* Актуальной проблемой современной культурной политики России является создание программ духовного и нравственного содержания, направленных на выявление ценностей и смыслов Русского мира и воплощение их в действительность. Для решения этой проблемы в статье предпринята реконструкция классического содержания русской идеи, отрефлексированно-го в традициях отечественной философской культуры. В центре внимания три группы источников: православное богословие, религиозная философия и русская литература. Особое внимание уделено анализу «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона, в котором задана историософская парадигма русской духовной культуры, реализованная в религиозном и нравственном аспектах. Показано, что «Слово» прочитывается в контексте нравственной философии как первый текст древнерусской книжности, заложивший корневую традицию этикоцентризма русской мысли, развитой в дальнейшем в отечественной философии и литературе. В этом контексте рассматривается аритмологическая концепция бытия, разработанная Н. В. Бугаевым, П. А. Флоренским, С. Н. Булгаковым и др. В статье делается акцент на размышления Ф. М. Достоевского, Н. А. Бердяева, Е. Н. Трубецкого, С. Л. Франка, И. А. Ильина о русской идее и, соответственно, русской историософии, имеющей важное значение для структурирования духовного содержания Русского мира, выходящего в сферу общественно-политического и нравственного идеала. В общественно-политической сфере – это удержание мира от хаоса и распада, в нравственной – идея оправдания и спасения человека. Делается вывод, что исследование, выявление и культивирование историософской парадигмы Русского мира становится важнейшей задачей современной культурной политики.

*Ключевые слова:* современная культурная политика России, Русский мир, русская идея, подвиг Русскости, Катехон, историософия, эсхатология, нравственное бытие, православие, духовная культура.

*Для цитирования:* Кот Ю.В. Историософская парадигма русского мира (нравственно-религиозные аспекты) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 32-42. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-32-42>

---

КОТ ЮРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ – декан факультета медиакоммуникаций и аудиовизуальных искусств, Московский государственный институт культуры

КОТ YURI VLADIMIROVICH – Dean of the Faculty of Media Communications and Audiovisual Arts, Moscow State Institute of Culture

© Кот Ю.В., 2023





## HISTORIOSOPHICAL PARADIGM OF THE RUSSIAN WORLD (MORAL AND RELIGIOUS ASPECTS)

**Yuri V. Kot**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation  
e-mail: kotkot\_76@mail.ru

*Abstract:* The urgent problem of the modern cultural policy of Russia is the creation of programs of spiritual and moral content aimed at identifying the values and meanings of the Russian world and the embodiment them in reality. To solve this problem, the article has reconstructed the classical content of the Russian idea, reflected in the traditions of Russian philosophical culture. There are three groups of sources in the focus: Orthodox theology, religious philosophy and Russian literature. Particular attention is paid to the analysis of the «Words of Law and Grace» by Metropolitan Hilarion, in which the historiosophical paradigm of Russian spiritual culture was set, implemented in religious and moral aspects. It is shown that the «Word» is read in the context of moral philosophy as the first text of ancient Russian book, which laid the root tradition of the ethnocentrism of Russian thought, developed in the future in Russian philosophy and literature. This context considers the arrhythmological concept of being developed by N. V. Bugaev, P. A. Florensky, S. N. Bulgakov and others. The article focuses on the reflections of F. M. Dostoevsky, N. A. Berdyayev, E. N. Trubetskoy, S. L. Frank, I. A. Ilyin about the Russian idea and, accordingly, Russian historiosophy, which is important for structuring the spiritual content of the Russian world, which goes into the sphere of the socio-political and moral ideal. In the socio-political sphere, it is the retention of the world from chaos and collapse, in moral – the idea of justification and salvation of man. It is concluded that the study, identification and cultivation of the historiosophical paradigm of the Russian world is becoming the most important task of modern cultural policy.

*Keywords:* modern cultural policy of Russia, Russian world, Russian idea, the feat of Russianness, Catechon, historiosophy, eschatology, moral being, Orthodoxy, spiritual culture.

*For citation:* Kot Y.V. Historiosophical paradigm of the russian world (moral and religious aspects). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 32-42. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-32-42>

Один из насущных вопросов современной культурной политики России – это проблематика, связанная с различными аспектами исследования Русского мира. Эта проблематика также находится сегодня в эпицентре гуманитарного дискурса и общественно-политических дискуссий. Сама проблематика, возникшая в начале 90-х годов XX столетия, в последние годы, и особенно с началом СВО, приобрела фундаментальный стратегический характер, включающий большое количество исследований. Сложилась ситуация «многоголосицы», которая, с одной стороны, свидетельствует об актуальности этой темы, если исходить из количественных параметров пу-

бликаций, с другой стороны, свидетельствует о преобладании стереотипных и в целом конъюнктурных подходов, акцентирующих внимание на какой-то одной стороне вопроса (геополитической, лингвистической, географической и т. д.) [20, с. 151].

Мы полагаем, что типология подходов к анализу содержания понятия «Русский мир», предложенная авторами монографии «Философия русской идеи», вполне исчерпывающим образом отражает сложившуюся ситуацию. Это четыре подхода к Русскому миру, суть которых в следующем: 1) геополитическая реальность; 2) геоэкономическая реальность; 3) неповторимая этнокультурная



общность людей, проживающих не только в России; 4) православная цивилизация [11, с. 210]. Большинство трактовок Русского мира будут соответствовать одной из этих позиций.

Очевидно, что онтологическая конфигурация Русского мира только складывается, и мы являемся свидетелями этого судьбоносного процесса в отечественной истории и культуре. Цель статьи заключается в выявлении и анализе «историософской парадигмы Русского мира» через раскрытие ее нравственно-религиозных аспектов. Задачами статьи являются: 1) рассмотрение классического историософского понимания русской идеи, наиболее полно отрефлексированное в традициях русской религиозной философии и православного богословия; 2) выявление инвариантного ядра русской историософии; 3) обоснование практического воплощения духовного содержания русской идеи в формировании Русского мира как актуальной задачи современной культурной политики.

Историософия в самом общем плане есть поиск смысла в истории, в религиозном аспекте – поиск провиденциального, часто трагического и драматического, смысла мира и человеческой жизни. «Для христианина все в мире имеет смысл, – отмечает исследователь русской эмиграции М. Н. Назаров, – в том числе и катастрофы – они дают опыт катарсиса, который, пожалуй, иным образом получить было нельзя. В этом – глубочайший и единственный положительный земной смысл российской трагедии» [16, с. 19]. Важно здесь сделать акцент на нравственный, а не только на теоретический аспект понятия смысл; все в мире имеет *нравственный смысл*, поскольку речь идет о *катарсисе* – нравственном очищении через прохождение исторических катастроф и трагедий. Теория же «аксиологически нейтральна», она исследует законы и закономерности исторического процесса вне каких-либо моральных характеристик самого исследователя.

Историософский подход стремится обосновать идею о том, что исторический процесс является не набором разрозненных случайных

событий, фактов и явлений в бытии народов, подчиненных логике выживания и сохранения своего эмпирического существования, но неким целостным процессом, имеющим высшую, *метафизическую цель* (духовное задание, миссию). И у каждого народа своя собственная национальная миссия, что является важным цивилизационным фактором различия между ними. Каждый народ самобытен, поскольку самобытна его высшая цель. Но сама *история человечества* есть драма его бытия, в которой силы хаоса и деструкции часто оказываются сильнее жизнеутверждающих идеалов.

На Западе историософские построения все-таки исключения из магистрального рула рационалистического толкования истории, в то время как в России – это фундаментальное философское течение, идущее от самих истоков русской философии. Существует мнение, что именно Н. Я. Данилевский стал основоположником самобытной русской историософии: «Н. Я. Данилевский заложил основы русской историософии и геополитики, не западной и не славянофильской, а именно русской» [5, с. 288]. Суть этой *историософской русскости* Н. Я. Данилевского в том, что она отрицает общечеловеческую цивилизацию, в контексте которой Россия призвана, как считали славянофилы, решать общечеловеческие задачи. Таких задач не существует, поскольку культурно-исторический тип каждого народа предполагает развитие собственных национальных принципов и ценностей. Россия как самобытный культурно-исторический тип, безусловно, имеет собственную национальную основу.

Религиозная историософия, таким образом, – это метафизика мирового духа, глубоко и оригинально проявляющегося в национальной истории и культуре. Но не всякая национальная философия способна расслышать и понять свое национальное задание. И поэтому бытие человечества разнообразно, прежде всего, в своих национальных философских конфигурациях. Содержательное наполнение русской национальной основы, историософ-



ской русскости, относится к философско-богословским разработкам русской идеи, в которой заложена историософское своеобразие и историософская миссия русского народа. При общем понимании высокой духовной миссии России, ее нравственного призвания, все же ортодоксальная историософия имеет некоторые отличия от религиозно-философской.

Примером «строго воцерковленной русской историософской мысли» представляются труды архимандрита Константина (Зайцева). Это выдающийся мыслитель Русского Зарубежья, создавший историософскую концепцию миссии русской эмиграции и в целом – миссии России как всемирного «удерживающего» и преапокалиптического состояния современного мира. Его ценное наследие сегодня возвращается в Россию.

Миссия русской эмиграции в том, что «она сохранила свою органическую принадлежность к Исторической России, продолжая быть носителем «подвига Русскости» [1, с. 158]. Очень сильное выражение «подвиг Русскости», могущее употребляться не только применительно к эмиграции, но и как сохранение в целом своей национальной, духовной, исторической, культурной идентичности в мире. С этим связана особая судьба и, соответственно, духовная миссия России – чувствовать приближение конца истории, но не в смысле Ф. Фукуямы, а в смысле христианской эсхатологии: «Завершительным же событием в этом процессе явилось разрушение Русского Православного Царства, явившееся следствием духовного разложения Православной Русскости, бывшей одновременно и творением Русского Православного Царства, и его существом. История тем кончилась. Наступила стадия конца» [10, с. 571]. Комментируя эти слова богослова, современный исследователь В. Ю. Даренский, отмечает: «Россия стала центром и завершением мирового исторического процесса, поскольку была хранителем Православия и Катехона. Именно здесь поэтому и произошла главная катастрофа, положившая начало движения

земного человечества к гибели» [4, с. 88]. Это историософская концепция Православного Катехона – духовной силы, удерживающей мир от окончательного разложения и гибели. И пока существует Россия, существует и мир. «Историческая Россия есть и конец Истории, – говорит арх. Константин, – Историческая Россия замыкает Историю: так мыслит Церковь, земным телом которой была Историческая Россия. Продление Истории есть проблема восстановления России» [10, с. 787].

Таким образом, восстановление, возрождение России является залогом того, что история продолжится. И Русский мир в этом смысле является духовным пространством Катехона. Близкие взгляды высказывали и другие видные иерархи Русской Православной Церкви: праведный Иоанн Кронштадтский в своих сочинениях; митрополит Антоний (Храповицкий) в книгах «Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения», «Молитва русской души», «Сила Православия»; свт. Серафим (Соболев) в труде «Русская идеология»; митрополит Вениамин (Федченков) в воспоминаниях «Лики Святой Руси»; священномученик Иоанн Восторгов в проповедях «О судьбах России», «Историческое призвание России»; архиепископ Аверкий (Таушев) в работе «Истинное Православие и современный мир»; архиепископ Никон (Рклицкий) в сборнике своих статей и проповедей «Мой Труд в Винограднике Христовом»; архиепископ Никон (Рождественский) в дневниках «Православие и грядущие судьбы России»; священномученик Иларион (Троицкий) в сборнике трудов «Преображение души»; митрополит Иоанн (Снычев) в книге «Самодержавие духа» и другие.

Русская религиозная философия отличается особым вниманием к историософской проблематике, к вопросам об историческом пути России, ее культурном своеобразии и духовном предназначении. В отличие от просвещенных, но строгих иерархов Церкви, которые видели миссию русского народа в том, что он является носителем и хранителем православия – последнего оплота добра и света в греховном мире, находящемся на грани катастро-



фы, большинство религиозных философов были светскими людьми. Они внесли в исторический горизонт ценности и смыслы, выходящие за пределы строгой ортодоксии, но принимая его основной духовный посыл.

Согласно совокупному опыту русских философов классического периода (XIX – начало XX вв.) русская идея – идея вселенская. Это не противоречит идеям Н. Я. Данилевского, поскольку «вселенское» не тождественно «общечеловеческому» в либеральном смысле. И в этом гораздо большее расхождение между религиозными философами и либеральной интеллигенцией, нежели между ними и церковными иерархами. Свидетельством этому стал знаменитый сборник «Вехи», в котором дана жесткая критика утопической идеологии леволиберального лагеря со стороны религиозных философов.

О вселенской сущности русской идеи, в которой нет никакого националистического эгоизма, писали многие авторы. Вяч. Иванов в работе «О русской идее» определил ее суть как сочетание родного и вселенского, что является христианским универсализмом, лишенным как узкого национализма, так и беспочвенного космополитизма. В такой же тональности размышляли другие русские философы – Н. А. Бердяев, Е. Н. Трубецкой, Л. П. Карсавин, раньше Ф. М. Достоевский и В. С. Соловьев. Истоки этой идеи в философии А. С. Хомякова, П. Я. Чаадаева, Любоумдров (Д. В. Веневитинова, В. Ф. Одоевского), славянофилов, П. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, в поэзии Тютчева.

Несколько иное видение русской идеи представляет И. А. Ильин. Он рассматривает русскую идею не в плане общечеловеческого единения, как В. С. Соловьев, но в контексте драматической судьбы русского народа. И в этом смысле русская идея Ильина становится программой национального возрождения России. В чем же ее сущность? В своей последней крупной книге «Наши задачи» он пишет, что «русская идея есть идея *сердца*. Идея *созерцающего сердца*. Сердца, созерцающего свободно и предметно; и передающего свое

видение *воле* для действия, и *мысли* для осознания и слова. Вот главный источник русской веры и русской культуры. Вот главная сила России и русской самобытности. Вот путь нашего возрождения и обновления. Вот то, что другие народы смутно чувствуют в русском духе, и когда верно узнают это, то преклоняются и начинают любить и чтить Россию. А пока не умеют или не хотят узнать, отвертываются, судят о России свысока и говорят о ней слова неправды, зависти и вражды» [8, с. 420]. Будучи универсальной, она пронизывает все уровни русской духовной культуры. Она проявляется и в русском православии, в русской истории и в русской душе. Ее можно обнаружить и в добродушии русских сказок, и в русском гостеприимстве, и в русской поэзии, литературе, музыке, живописи.

Также значимо понимание Ильиным подлинного национализма, который у него тождествен христианскому национализму и патриотизму. Это явления «высокого духа». В книге «Основы христианской культуры» есть глава, которая называется «О христианском национализме». В ней Ильин пишет: «Истинный национализм есть не темная, антихристианская страсть, но *духовный огонь*, возводящий человека к жертвенному служению, а народ – к духовному расцвету» [7, с. 326].

Большое значение для структурирования духовного содержания русской идеи, выходящей в сферу общественного идеала, имеет понятие соборности. «Формирование идеального социального состояния происходит путем «просветления» социальной материи идеей соборности» [13, с. 96], – отмечают современные исследователи на примере исторической философии С. Л. Франка. Безусловно, соборность, как интегральная характеристика отечественного дискурса всеединства, присуща не только С. Л. Франку [28]. Как религиозно-философское понятие соборность означает удержание распадающегося мира на всех уровнях (биологическом, психическом, индивидуальном, социальном, культурно-историческом) и является близким синонимом богословскому понятию Катехон.





Однако начало всем историософским концепциям русской философии положено в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона, в котором даны основания историософской парадигмы Русского мира, становление которых доходит вплоть до нынешнего времени. В этом древнейшем памятнике древнерусской литературы, «одном из самых древних отечественных историософских сочинений» [14, с. 103], представлено богословское осмысление места Русской церкви в христианской истории и, соответственно, определена историческая судьба русского народа в контексте религиозного миропонимания. Митрополит Санкт-Петербургский и Ладужский Иоанн (Снычев), таким образом, выявляет промыслительный характер религиозной миссии русского народа, исходя из «Слова о законе и благодати»: «Русская судьба и дальше видится Илариону как результат непрерывного промыслительного попечения. ... Митрополит говорит о Богом определенной роли именно для русского народа, «спотыкавшегося» ранее «на путях погибели». ... Цель этого всенародного единения в духе церковного миропонимания – сохранить чистоту веры, удержать ее апостольскую спасительную истину, «святых Отцов Семи Соборов заповеди соблюдая». Здесь – корни русской державности, понимающей государственную мощь не как самоцель, а как дарованное Богом средство к удержанию народной жизни в рамках евангельской непопечности» [15, с. 7–8].

Таким образом, исток формирования русской идеи как духовного содержания Русского мира и в дальнейшем – всей традиции ответственной культуры – у митрополита Илариона. Важны в этом контексте слова выдающегося русского мыслителя, критика и литературоведа В. В. Кожина: «Для меня нет сомнения, что глубокое изучение «Слова о законе и Благодати» способно доказать, что в нем уже начинало складываться то целостное понимание России и мира, человека и истории, истины и добра, которое гораздо позднее, в XIX–XX веках, воплотилось с наибольшей мощью и открытостью в русской классической

литературе и мысли – в творчестве Пушкина и Достоевского, Гоголя и Ивана Киреевского, Александра Блока и Павла Флоренского, Михаила Булгакова и Бахтина» [9, с. 71].

Интересно отметить, что выдающиеся западные авторы – философы, писатели, поэты, переводчики, режиссеры – тоже иногда были озарены метафизическим светом русской идеи и русской культуры. Некоторые написали выдающиеся труды по русской идее: В. Шубарт «Европа и душа Востока», Лесс Кэрик – работы о Достоевском, Ф. Шпидлик «Русская идея. Иное виденье человека» и др. Не будет преувеличением сказать, что они были поражены и даже зачарованы непостижимостью России, ее непохожестью на другие культуры (и прежде всего, на западную), ее глубоко трагическим и апофатическим духом. И главное, что они видели в России реальную альтернативу гибельному западному пути, ведущему к смерти Бога, смерти человека и концу истории.

Современная картина мира исключает метафизические измерения из жизни и истории, такие как таинственность, непостижимость, трагичность исторической судьбы человечества и человека в ней. А значит, не предполагает нравственной ответственности за судьбы бытия. В современной системе ценностей преобладает гедонистический и цинический образ жизни. Здесь господствует установка, что жизнь конечна, сущностно бессмысленна и прожить ее нужно как можно успешнее и комфортнее в условиях максимальной нестабильности и повышенного риска. Поэтому так важна идея безопасности, прежде всего, личной безопасности. Больше идеи (метанарративы) представляют собой угрозу для такого существования. А само существование становится экономическим, здесь человек – Homo economicus, для которого не существуют нравственный Абсолют и метафизическая Истина.

В «Слове о законе и благодати» дано философско-богословское осмысление Крещения Руси и фигуры князя Владимира. Обращение в истинную веру есть чудо, действие благодати. Именно здесь – исток *мировоззрения неслучайности*, являющийся антиподом



секулярного мировоззрения. Хотелось бы отметить точку зрения Льва Гумилева, который также говорит о благодати, о том, что выбор веры, правильный выбор, был актом спасения [3, с. 62]. И этот выбор есть чудо, чудо неслучайности, поскольку можно было примкнуть и к мусульманству, и к католицизму, и к язычеству. И через Крещение Россия, имеющая свое предназначение, вписывается в историю как равноправный народ с другими христианскими народами.

Но предназначение не столько *данность*, сколько *заданность*. Это этическая категория, предполагающая вектор движения от сущего к должному. И мы видим, что поиск своего исторического предназначения – существенная черта отечественной нравственной философии. Отказ от такого поиска – уход в эмпирическую плоскость истории, где властвуют лишь законы хищничества, борьбы за выживание, неравенство, угнетение, капиталистическая форма жизни. С точки зрения рыночно-либеральной идеологии – это норма, в которую нужно встраиваться; все это возведено в «объективные» законы истории. Вот почему Западу всегда была непонятна Россия, которая никогда не принимала безнравственные законы за норму.

Максимум духовной историософии достигается в концепции «Москва – Третий Рим», в которой на первом месте миротворительная идея о приоритете духовных и нравственных ценностей над материальными. В конечном счете – это напоминание миру о том, что в мире есть духовность, и что не хлебом единым жив человек. Это, конечно, исконная христианская идея, которая, увы, постоянно подвергается забвению. В проекции на философию эта идея выражается в такой типологической черте как *поиск смысла жизни*. Только человек, как духовно живое и здоровое существо, способен на это метафизическое дело, на вопрошание о высшем смысле жизни, истории и бытия.

Русская философия всегда искала альтернативный, основной на духовных, а не на биологических принципах существова-

ния путь. Многие представители русского религиозно-философского ренессанса писали об этом. Особенно сильно эта идея прозвучала у Е. Н. Трубецкого в работах «Два мира в древнерусской иконописи» и «Смысл жизни», в которых показано, что духовный строй жизни, явленный в древнерусской иконописи, представляет собой существенное отличие от строя, в котором господствуют эгоистические, основанные на взаимной вражде принципы. Россия никогда не принимает этот перенос с животного мира на социальный, в то время как Запад узаконивает именно социальное хищничество, используя правовые моменты в качестве ограничительных. Мораль здесь оказывается личным, по сути, маргинальным делом. В России же мораль, нравственное измерение первично и основополагающе. И это не исключительно русская ценность, но всечеловеческая, ставшая в России основанием бытия и нравственным заданием. Это не привилегия, но вселенская ответственность.

Кроме всечеловеческого измерения еще одна важная особенность русской историософии в том, что она всегда на грани и на пределе, она сущностно *эсхатологична*. Русское историософское сознание всегда перед бездной, в пограничной ситуации, в предчувствии вселенских катастроф. Мир всегда на краю гибели, на краю смерти, и только в этом положении свершается подлинное бытие. То, к чему западный экзистенциализм, особенно в лице М. Хайдеггера пришел лишь в XX веке, а именно к идее, что подлинное бытие открывается лишь в ситуации «*Sein zum Tode*» (Бытие-к-смерти), русская мысль выстрадала в подвиге борьбы со смертью и злом задолго до этого в своей истории. Нравственная основа эсхатологической мысли в том, что она разоблачает ложь «стабильного» бытия в нестабильном мире, «вечный мир» в мире войны, «вечную жизнь» в смертном мире. «Потревоженный дух», как выразился В. Розанов, бьется в сердце русской историософии и заставляет искать правду, истину, добро – нетленные ценности в тленном мире.



В этом контексте необходимо указать на *аритмологическую концепцию бытия*, разработанную русским ученым-математиком и философом, одним из видных представителей Московской философско-математической школы Н. В. Бугаевым. Согласно этой идее историческое бытие человечества не подчинено принципам непрерывной эволюции, а представляет собой разломанную, разорванную, пробитую небытийными трещинами трагическую историю. Никакой причинно-следственной связи между событиями не существует, поэтому бытие сущностно непостижимо. Но именно таким образом возможно понять, почему есть зло и смерть, почему есть такие катаклизмы, как войны и революции.

Аритмологическое мироощущение было свойственно многим русским писателям и философам. Можно вспомнить пушкинские строки: «Есть упование в бою...» и мысль Достоевского: «Бытие только тогда есть, когда ему грозит небытие». Среди философов ближе всех к аритмологии П. А. Флоренский. В своей фундаментальной работе «Столп и утверждение истины» он пишет: «Если мир познаваемый надтреснут, и мы не можем на деле уничтожить трещины его, то не должны и прикрывать их. Если разум познающий раздроблен, если он – не монолитный кусок, если он самому себе противоречит, – мы опять-таки не должны делать вида, что этого нет. Бессильное усилие человеческого рассудка примирить противоречия, вялую попытку напрячься давно пора отразить бодрим признанием противоречивости» [19, с. 157].

Кроме П. А. Флоренского такое мироощущение присуще С. Н. Булгакову, Н. А. Бердяеву, С. Л. Франку, В. В. Зеньковскому, Н. О. Лосскому, В. Ф. Эрну. Аритмологическое восприятие дает объемное, многомерное видение бытия, которое не подчиняется только законам природного детерминизма. Вне этого видения мир будет казаться плоским, одномерным, таким, каким мыслится в секулярной парадигме западничества – и российского, и зарубежного.

Историософская парадигма русской мысли проявила себя еще в одном крайне важном аспекте, который можно обозначить как *нравственное оправдание бытия*. Это типологическая особенность отечественной философии, заключающаяся в применении моральных критериев к тем феноменам, которые в западной традиции считаются аксиологически нейтральными. Прежде всего, это относится к онтологии и к гносеологии, то есть к бытию и возможностям его познания. Аксиология относится собственно к человеку, к миру культуры и социальным практикам. Такая дифференциация философского знания идет от Аристотеля, от его дисциплинарного разделения областей философии и закрепления за ними своего собственного статуса.

В русской философской традиции обнаруживается иной порядок вещей и ценностей. Русская мысль всегда исходила из моральных постулатов христианской этики: «Мы знаем, что мы от Бога и что весь мир лежит во зле» (1Ин 5:19). Это очень важное положение, не позволяющее смешивать Творца и творение (как в манихействе, гностицизме), но требующее строго различать сотворенное благое бытие и испорченный по греховной человеческой воле мир. В проекции на философию это приводит к положению о том, что бытие – это «больное бытие». Н. А. Бердяев в книге «Философия свободы» выразил это предельно внятно: «Бытие заболело: все стало временным, т. е. исчезающим и возникающим, умирающим и рождающимся; все стало пространственным, т. е. ограниченным и отчужденным в своих частях, тесным и далеким; стало материальным, т. е. тяжелым, подчиненным необходимости; все стало ограниченным и относительным, подчиненным законам логики. Наш “эмпирический” мир есть действительный мир, но больной и испорченный; он воспринимается таким, каков он есть в данном своем дефектном состоянии, а не таким, каким его конструирует субъект» [2, с. 116]. И далее: «Бытие в этом болезненном состоянии атомизируется, распадается на части, и все отчужденные части связываются



насильственно, поработаются необходимостью, образуется тяжелая материя» [2, с. 130].

Данный тип мысли представляется «еретическим» для классического западного рационализма. Эта онтологическая болезнь поражает человека, исцелить которого возможно лишь духовно-нравственным путем. И это и есть основная задача русской философии: *нравственно исцелить человека*, по крайней мере, наметить пути такого исцеления. Все остальные проблемы, связанные с познанием мира, оказываются второстепенными. Примечательно то, что «Слово о законе и благодати» прочитывается в контексте нравственной философии как первый текст, задавший корневую традицию *этикоцентризма русской мысли*. «Времена на земле русской меняются, – отмечает А. Макаров, – а жажда полнокровной духовной жизни не убывает, поскольку за этой жаждой скрывается стремление к нравственному совершенствованию человека и народа в целом. И потому так жизненно важен и многозначен сегодня живой интерес к «Слову о законе и благодати» первого русского митрополита Киевского – Илариона» [12, с. 89]. О нравственной историософии «Слова» говорит В. В. Кожин: «“Политические вопросы” становятся в «Слове о законе и Благодати» подосновой глубокой, полной значения *историософской* концепции, а “решение” этих вопросов совершается на пути утверждения высших *нравственных* идеалов, которые обобщены в понятии Благодати» [9, с. 70].

В России право в большей мере нравственная, а не юридическая категория. Право – это Правда и Справедливость, откуда и вытекает главная идея – *идея оправдания человека*. В западной теодицее речь шла об оправдании Бога. Но в России оправдывают не Бога, а человека – и в глазах Бога, но в большей мере – в глазах других людей, то есть *в свете совести*. Как говорил выдающийся русский композитор Г. В. Свиридов: «*Русская культура неотделима от чувства совести. Совесть – вот что Россия принесла в мировое сознание*» [17, с. 274]. Как гениальный художник, обладавший особым чувство-

ванием эстетического мира возвышенного и прекрасного, Г. В. Свиридов также точно и правдиво чувствовал нравственную глубину русской национальной культуры.

Русская идея в этом смысле – это *нравственная антроподицея*. Смысл истории, бытия человека в истории сводится к нравственному оправданию мира, оправданию и спасению человека. Историософия становится сотериологией. Не наказать человека, а простить его – сущность русского этического подхода к виновности человека. «Как можно оправдать человека?» – такой же русский вопрос, как и вопрос о смысле жизни, который, как говорил А. Гулыга, впервые поставлен русскими. И для русской историософии в ее нравственном измерении также важны имена Н. Гоголя, В. Одоевского, Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Гаршина, А. Чехова, И. Бунина, А. Платонова – всех тех, кто прорывался сквозь мрак, пустоту и бессмысленность к высшим началам бытия. Кто всегда пробиравался к нравственному Абсолюту.

В свете совести все видится иначе, чем в свете разума. В свете совести раскрываются бездны и ужас существования, его невыносимая суть. Например, у А. Платонова был дар чувствовать жутчайший абсурд и бессмысленность существования, дар трагического восприятия смертного бытия. Постмодернисты лишь насмеяются над жизнью человека, отрицают наличие высших ценностей и жертвенную способность человека восходить к ним. Платонов как раз вопреки этой бессмысленности, во многом создаваемой неумолимым действием смерти, стремится выйти из нее, найти абсолютный нравственный смысл всеобщего существования.

Особый пласт творчества Платонова – военные рассказы. Он показывает, как на этой самой ужасной на свете войне трагическим и парадоксальным образом обретается высший смысл существования людей, заключающийся в спасении от мирового зла, воплотившегося в фашизме, спасении России, которая призвана спасти и мир. Такова нравственная миссия России, нравственная сущность русской идеи.





Все это парадигмы нравственного оправдания человека, его часто несовершенной и порочной жизни. Только человек способен на прощение, только человек способен на вопрошание о высшем смысле. Умение увидеть хотя бы крупицу добра и света – *это огромный дар русских*. В этом самая глубокая историософская и сотериологическая сущность русской идеи, русской философии, русской культуры и Русского мира.

Философское углубление в духовное содержание русской идеи позволило выявить такие ее сущностные компоненты как эсхатологическая и нравственная историософия. По сути дела, русская историософия, начавшаяся с труда митрополита Илариона, есть историософия Катехона: «сохранить чистоту веры, удержать ее апостольскую спасительную истину». Таково духовное задание России, ее духовная миссия, которую она призвана пронести сквозь века человеческой истории. И таков духовный смысл русской идеи, чье содержание оставалось неизменным; менялась лишь форма выражения в зависимости от социокультурных, духовных, общественно-политических обстоятельств той или иной эпохи.

Россия сильна и богата своей историософской мыслью, которая представлена в двух измерениях: *эсхатологическом и нравственном*. Первая идет от православия, вторая – от философии и литературы. На высшем он-

тологическом уровне они смыкаются, образуя сущностное своеобразие русской философии и культуры. И здесь невозможно определить, что первично: историософская направленность определяет специфику и самобытность, или эта специфика предполагает глубокую историософичность. В любом случае они взаимосвязаны: от «Слова о законе и благодати» митр. Илариона до работ В. В. Кожина и А. С. Панарина – это непрерывное размышление о России, ее судьбе, ее духовной миссии в контексте и на фоне мировых исторических судеб, забота о человеке, его нравственном оправдании и спасении. И поэтому нельзя говорить о национальном изоляционизме и даже нарциссизме России, как часто это бывает. Как раз «вселенскость» и «всечеловечность», о которых говорил Ф. М. Достоевский, церковные иерархи и религиозные философы, и составляют духовную и нравственную сущность историософской парадигмы Русского мира, его исконную русскость.

Мы полагаем, что задача современной культурной политики заключается в том, чтобы разработать такие программы духовного и общественно-политического развития России, содержание которых базировалось бы на нравственно-религиозных ценностях, выработанных в недрах отечественной историософской традиции, основные направления которой мы представили в данной статье.

### Список литературы

1. *Архимандрит Константин (Зайцев)*. Чудо русской истории: сборник статей, раскрывающих промышлительное значение исторической России, опубликованных в зарубежной России за последнее двадцатилетие. Jordanville: Holly Trinity monastery, 1970. 315 с.
2. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. Москва: Правда, 1990. 608 с.
3. *Гумилев Л. Н.* Выбор веры // Гумилев Л. Н. Всем на завещана Россия. Москва: Айрис-пресс, 2012. С. 61–66.
4. *Даренский В. Ю.* Историософия архимандрита Константина (Зайцева) // Русско-Византийский вестник. 2021. № 4 (7). С. 75–91.
5. *Дверницкий Б. Г. Н. Я. Данилевский* – основоположник русской историософии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2019. № 4. С. 283–290.
6. *Демин И. В.* Метафизика и постметафизическое мышление в зеркале историософии. Самара: Издательство СГА, 2016. 240 с.



7. Ильин И. А. Основы христианской культуры // Ильин И. А. Собрание сочинений в 10 томах. Том 1. Москва: Русская книга, 1993. С. 285–333.
8. Ильин И. А. Наши задачи // Ильин И. А. Собр. сочинений в 10 томах. Том 2. Книга 1. Москва: Русская книга, 1993. 496 с.
9. Кожин В. В. Творчество Илариона и историческая реальность его эпохи // Кожин В. В. Россия как цивилизация и культура. Москва: Институт русской цивилизации, 2012. С. 45–74.
10. Константин (Зайцев), арх. Чудо русской истории. Москва: Форум, 2000. 863 с.
11. Кочеров С. Н., Париков О. В. Философия русской идеи: Монография. Москва: Издательский Дом «Русская Философия», 2022. 300 с.
12. Макаров А. Нравственные воззрения Илариона Киевского // Альманах библиофила. Выпуск 26. Тысячелетие русской письменной культуры (988–1988). Москва: Книга, 1989. С. 76–89.
13. Маркова Т. В., Шетулова Е. Д. Историсофия С. Л. Франка: вопрос об общественном идеале // International Journal of Humanities and Natural Sciences. 2022. Vol. 9–1 (72). Pp. 94–96.
14. Мильков В. В. Иларион // Философская антропология. 2019. Т. 5. № 1. С. 102–121.
15. Митрополит Иларион. Слово о Законе и Благодати / Предисл. митрополита Иоанна (Снычева). Москва: Институт русской цивилизации, 2011. 176 с.
16. Назаров М. В. Миссия русской эмиграции. (На фоне катаклизмов XX века). В двух томах. Том первый. Москва: Русская Идея; Санкт-Петербург: Русская Лира. 2020. 544 с.
17. Свиридов Г. Музыка как судьба. Москва: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
18. Семиконов Д. В., Лебедев И. А., Аксенов А. В. Соборность как метафизическая категория в религиозном персонализме В. С. Соловьева, протоиерея Сергия Булгакова и архимандрита Софрония (Сахарова) // Вестник Мининского университета. 2022. Т. 10. № 1.
19. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Т. 1 (1). Москва: Правда, 1990. 491 с.
20. Хоменко Д. П. Проблема «Русского мира»: теория и историография // Genesis: исторические исследования. 2022. № 6. С. 143–156.

\*

Поступила в редакцию 04.04.2023



# РЕГРЕССИЯ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЗАЩИТА И ЕЕ РОЛЬ В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

УДК 159.9

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-43-50>

**Д. А. Севостьянов**

Новосибирский государственный медицинский университет,  
Новосибирск, Российская Федерация  
*e-mail*: dimasev@ngs.ru

*Аннотация:* В статье рассматривается один из защитных механизмов человеческой психики, а именно – регрессия, с культурологической точки зрения. При анализе психологических защит следует помнить, что они способны работать против самого человека, создавая для него искаженную картину реальности. Кроме того, в процессе применения этих защит они приобретают самодовлеющее значение, защитную же роль часто утрачивают. Регрессия представляет собой возврат к детским моделям поведения. Поскольку регрессия имеет множество конкретных проявлений и принимает разнообразные обличья, она неизбежно находит отображение в культурном контексте. Так, регрессивным поведением является пьянство и сексуальная распущенность, но оба эти явления имеют и культурное значение. Регрессивное явление представляет собой и тяга к оружию, а это порождает существенные последствия для культуры. Регрессия прослеживается в том, что многие люди рассматривают автомашину не как транспортное средство, а как источник удовольствия при быстрой езде. А это также имеет значение именно как культурное явление. Наконец, огромное культурное значение имеют регрессии к переживанию нормативных возрастных кризисов, в частности, к кризисам трех и семи лет. Многие явления человеческого детства приобретают общекультурное значение именно благодаря регрессии.

*Ключевые слова:* психологические защиты, инверсия защит, регрессия, нормативные возрастные кризисы, культурное значение регрессии.

*Для цитирования:* Севостьянов Д.А. Регрессия как психологическая защита и ее роль в культурном контексте // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 43-50. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-43-50>

## REGRESSION AS A PSYCHOLOGICAL DEFENSE AND ITS ROLE IN THE CULTURAL CONTEXT

СЕВОСТЬЯНОВ ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ – доктор философских наук, доцент кафедры педагогики и психологии Новосибирского государственного медицинского университета

SEVOSTYANOV DMITRY ANATOLEVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University

© Севостьянов Д.А., 2023



## Dmitry A. Sevostyanov

Novosibirsk State Medical University,  
Novosibirsk, Russian Federation  
e-mail: dimasev@ngs.ru

*Abstract:* The article examines one of the protective mechanisms of the human psyche, namely regression, from a cultural point of view. When analyzing psychological defenses, it should be remembered that they are able to work against the person himself, creating a distorted picture of reality for him. In addition, in the process of applying these protections, they acquire a self-sufficient value, while they often lose their protective role. Regression is a return to childhood behaviors. Since regression has many concrete manifestations and takes on a variety of guises, it inevitably finds reflection in the cultural context. Thus, drunkenness and sexual promiscuity are regressive behavior, but both of these phenomena have cultural significance. The craving for weapons is also a regressive phenomenon, and this generates significant consequences for culture. Regression can be traced in the fact that many people consider a car not as a vehicle, but as a source of pleasure when driving fast. And it also matters precisely as a cultural phenomenon. Finally, regressions to the experience of normative age crises, in particular, to the crises of three and seven years, are of great cultural importance. Many phenomena of human childhood acquire general cultural significance precisely due to regression.

*Keywords:* psychological defenses, inversion of defenses, regression, normative age crises, cultural significance of regression.

*For citation:* Sevostyanov D.A. Regression as psychological protection and its role in the cultural context. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 43-50. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-43-50>

### Введение

Одной из важнейших характеристик человеческой личности может быть названа структура и напряженность психологических защит. Исследование психологических защит личности сохраняет свою актуальность, а в отношении некоторых таких защит исследовательский интерес все возрастает. К таким защитам, как представляется, должна быть отнесена регрессия.

Значение регрессии как объекта исследования выражается как в ее распространенности, так и в богатстве ее индивидуальных проявлений. По-видимому, среди всех защитных психологических механизмов именно регрессия имеет наиболее разнообразное содержательное наполнение. Регрессия проявляется в жизнедеятельности практически всех людей, а то, как она проявляется, давно уже составляет часть человеческой культуры, важнейший аспект ее. А раз так, то данный защитный механизм непременно должен рассматриваться

не только как чисто психологическое, но и как культурное явление.

### Концепция психологических защит

Что такое, вообще говоря, психологические защиты? Известный психологический словарь под редакцией А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского трактует их как «специальную регулятивную систему стабилизации личности, направленную на устранение или сведение до минимума чувства тревоги, связанного с осознанием конфликта» [5, с. 121]. По существу же психологическая защита представляет собой бессознательно действующий когнитивный и поведенческий стереотип, позволяющий снизить тревогу путем изменения восприятия окружающего мира. К природе действия этого механизма следует еще вернуться.

Автором концепции психологических защит является Зигмунд Фрейд [10]. Психологическая концепция Зигмунда Фрейда не раз подвергалась критическим нападкам,



подчас обоснованным; однако именно эта часть его учения о человеческой личности – концепция психологических защит – вызывала наименьшее противодействие и не служила объектом для уничижительной критики. Напротив, данная концепция после смерти Фрейда получила обширное дальнейшее развитие в трудах многих авторов [1, 4]. Самым известным последователем Зигмунда Фрейда на данной стезе стала его дочь Анна Фрейд – именно ей принадлежит наиболее значимое сочинение по этому вопросу [9]. В настоящее время описано грандиозное количество всевозможных психологических защит; но роль тех защитных механизмов, которые были описаны в данной работе, не делается от этого меньше; и регрессия тут – не исключение.

#### **Защитные механизмы и инверсия защит**

Чтобы понять подлинную роль психологических защит в целом (и регрессии в частности), следует обратиться к такому важнейшему явлению, как инверсия защит. В самом деле, в человеческом организме (и в человеческой личности) действует множество разнообразных защитных механизмов, которые, однако, обладают одним неприятным свойством: все они способны действовать против своего хозяина. Объясняется это явление, в частности, тем, что эволюционное становление каждого такого механизма происходило в одних условиях, действовать же ему приходится в других. Так, в медицине львиная доля усилий врачей направлена не на противодействие причинам болезни, а на борьбу с защитными механизмами, которые, чрезмерно и неадекватно реагируя на эти причины, способны привести человека к смерти или увечью.

Например, на повреждение своих тканей организм отзывается болевой реакцией; это, несомненно, защита. Однако такая защита сама по себе способна убить организм в результате развития болевого шока. То же самое можно сказать и о защитах, носящих психологический характер: им также присуща подобная инверсия.

Если человеку, его физическому или социальному бытию, может угрожать опасность, то в предвидении этой опасности он испытывает чувство страха. Страх, таким образом, является несомненной защитной реакцией. Но человек вполне может и умереть от страха, а то, что страх часто дезорганизует деятельность человека, не подлежит никакому сомнению. В результате инверсии страх становится самостоятельным явлением, которое, в свою очередь, требуется преодолевать.

Тревога, на преодоление которой направлено действие защитных механизмов, представляет собой как раз такую, самодовлеющую, неопределенную форму страха, «генерализованный, диффузный и беспредметный страх» [5, с. 407]. Чтобы справиться с тревогой, субъект неосознанно прибегает к действию психологических защит, которые, впрочем, настолько же способны породить инверсию своего охранительного действия, превращаясь в собственную противоположность.

Испытывая страх перед реальностью, но не будучи в силах ее изменить, субъект бессознательно меняет свое восприятие реальности, свое отношение к ней. В этом и состоит действие защит. При этом реальность все равно остается той же, что и была, и проблемы, которые угрожали субъекту прежде, никуда не исчезают. Изменяется лишь субъективная картина мира, благодаря чему тревога (тот самый всеобъемлющий, немотивированный страх) порой действительно разрешается, частично или полностью. Таким образом, психологическая защита представляет собой не что иное, как своеобразную форму самообмана, призванную подавить другой, более примитивный и более неприятный, навязчивый самообман, каковым и является тревога. А поскольку формы самообмана, связанные с действием психологических защит, носят весьма стереотипный характер, то это и позволяет нам отделять одну такую защиту от другой, а также – рассматривать каждую такую защиту не только как психологическое, но и как культурное явление.





В действии психологических защит существенно важно, что, имея по своей первоначальной природе служебный характер (как средство избавления от тревоги), психологическая защита очень скоро становится самодостаточным явлением. Отныне такая защита важна уже сама по себе, и, по сути, свою именно защитную функцию она перестает исполнять, а если и исполняет, то лишь в качестве побочного эффекта. Анализируя психологические защиты, следует постоянно помнить об этом.

### Проявления регрессии

Итак, обратимся к такой психологической защите, как регрессия. Регрессия представляет собой возврат к более ранним формам поведения, к детским, ребяческим поступкам. Обусловлена такая защита, как считается, тем, что в детстве человеку было комфортно: тогда ему не приходилось принимать самостоятельных, ответственных решений, все проблемы за человека в тот период решали его родители. О ребенке заботились, его опекали, оберегали. И вот человек (не осознавая этого, как и при проявлении любой другой психологической защиты) вновь как будто возвращается в детство, обращаясь к детским поведенческим стереотипам. Эти поведенческие стереотипы, как правило, и находят свое отображение в культуре.

Одним из проявлений регрессии является пьянство. Конечно, само по себе употребление спиртных напитков детям не свойственно, здесь нет прямой аналогии. Но стремление во что бы то ни стало «здесь и теперь» получить удовольствие, несомненно, является регрессивным поведением. При этом стоит вспомнить, какое место занимает употребление алкоголя (под воздействием именно такой мотивации) в современной культуре – даже если учитывать только узко понимаемую культуру застолья и винопития и оставить в стороне все остальные культурные аспекты, связанные с употреблением алкоголя – а их немало.

Являются регрессивным поведением и беспорядочные половые связи. Разумеется,

дети таких сексуальных отношений не имеют, но в данном случае представитель противоположного пола становится чем-то вроде куклы для игры. Подобные взаимодействия полов подразумевают использование в этом качестве тела партнера (партнерши), а не любовные отношения. Отражено ли как-либо такое явление в культуре? Конечно. Одна только художественная литература, затрагивающая данную волнующую тему, составляет весьма внушительный культурный пласт. Многие именитые авторы – от А. И. Куприна до Э. М. Ремарка – отметились на этом поприще; а гетеризм, безусловно, должен рассматриваться именно как культурное явление.

Обратимся и к другим примерам. В настоящее время подавляющее большинство наших взрослых сограждан имеет собственные автомашины. Известно, что часть автовладельцев *ездит* на своих машинах; другая же часть на них *катается*. Для тех, кто на своей машине именно ездит, машина представляет собой просто транспортное средство. Для тех, кто катается, она – источник драйва, удовольствия от быстрой езды, одним словом, большая, красивая игрушка. Что ж, дети выросли, и игрушки выросли вместе с ними. Те, кто *ездит* на машинах, как правило, делают это осторожно и редко попадают в аварии; опасное вождение – прерогатива тех, кто именно *катается*. В этом, безусловно, проявляется регрессия. Для катающегося субъекта его машина мало чем отличается от игрушечной машинки в песочнице, разве что только тем, что она больше, дороже и может погубить чью-нибудь жизнь (прежде всего – его собственную). А имеет ли данный феномен – катание – отображение в культуре? Разумеется. В мировой художественной культуре огромное место уделяется удовольствию, получаемому от быстрой езды.

Несомненно, регрессивную природу имеет та тяга, которую большинство мужчин (и изрядное количество женщин) испытывает к оружию, преимущественно боевому. Оружие вообще-то представляет собой тех-



ническое устройство, предназначенное для убийства, для того, чтобы превратить живого человека в труп. То есть у него не слишком веселая функция. Но весьма часто оружие используется в игровых целях – в точности как в детстве, когда каждый из нас непременно играл в войну с применением игрушечного оружия, весьма похожего на настоящее. Про многих людей можно сказать, что в детстве они с этим не наигрались; а современные компьютерные игры («шутеры», или «стрелялки»), в которых можно стрелять в кого угодно и сколько вздумается, предоставляют в этом отношении поистине безграничный простор. Вместе с тем нельзя не отметить, что оружие (в частности и в особенности – боевое) составляет весьма значимую часть современной культуры, и отрицать этот факт невозможно, а самому существованию этого факта мы в большой мере как раз обязаны регрессии.

Еще одна весьма интересная форма регрессивного поведения – беспричинное (или, как его называл Сергей Довлатов, «метафизическое») воровство – воровство без разумной цели. Оно имеет, по-видимому, прямую аналогию с утащенной когда-то в детстве с родительского стола конфетой. «Такое, я уверен, бывает лишь в российском государстве», – писал Довлатов [3, с. 260]. Очевидно, здесь он сильно ошибался. Так, воровство в супермаркетах – широко распространенное явление, и вовсе не только в России. Особенность этого воровства заключается в том, что украденную вещь человек, совершающий кражу, вполне мог бы купить, деньги у него на это, как правило, есть. Речь ведь не идет о том случае, когда голодный человек, не имеющий средств на пропитание, стащил булку с прилавка. Воруется вполне состоятельные граждане. Казалось бы, при таких условиях воровать, подвергаясь риску – бессмысленно. Но, как известно, «краденое слаще». Драйв, пережитый в момент кражи, осознание того, что ты совершил нечто запретное, а тебя не поймали, привлекает гораздо больше, чем само обладание украденной вещью. Это, как

нетрудно понять, сугубо регрессивное поведение. Весьма колоритно подобное воровство описано в романе американского писателя Артура Хейли «Колеса» [11], где такими кражами – от скуки и безделья – занималась жена крупного менеджера большой автомобильной компании. Будучи описанным в художественной литературе, такое воровство, безусловно, становится не только содержанием криминальной хроники, но и культурным фактом, пусть и весьма своеобразным. В то же время воровство, как таковое, являет собой неотъемлемую часть криминальной субкультуры.

### **Регрессия и возрастные кризисы**

Рассматривая регрессию как явление, нельзя не обратиться к такой важной теме, как нормативные возрастные кризисы, которые переживает в своем развитии каждый человек. Хотя известны кризисы, присущие именно взрослым людям (скажем, «кризис среднего возраста»), основная совокупность таких кризисов относится именно к детству. Наиболее подробно и систематично эти кризисы описаны в трудах Л. С. Выготского [2, с. 947–997]. Когда реализуется регрессия, то вполне естественно, что поведение взрослого человека регрессирует не к любым, а к наиболее значимым периодам его детства, каковыми, собственно, и являются нормативные возрастные кризисы. От того, как именно пережит каждый такой кризис, зависит формирование личности, а следовательно, и дальнейшая жизнь человека.

По-видимому, наиболее значимым для развития личности является нормативный кризис трех лет. Именно в этот период закладываются наиболее важные личностные свойства субъекта. Сам по себе этот кризис едва ли мог бы рассматриваться как общекультурно значимое явление, в основном оставаясь в пределах сугубо психологического дискурса. Культурное значение данного кризиса реализуется и проявляется почти исключительно благодаря уже известному нам явлению регрессии, когда поведенческие





стереотипы, присущие этому возрасту, воспроизводятся в жизнедеятельности взрослого человека.

В чем, собственно, состоит кризис трех лет? Ребенок в этом возрасте впервые заявляет о себе именно как самостоятельная личность. Это порой неприятно для взрослых, которыми такое поведение расценивается как непослушание и капризы. В действительности же, если бы данный кризис прошел незамеченным (то есть фактически не был бы пережит ребенком), то из данного субъекта, как говорят в просторечии, получился бы «не человек, а тряпка», т. е. человек, лишенный способности и возможности проявлять собственную волю, иметь и отстаивать собственное мнение.

Симптомы кризиса трех лет хорошо известны. Первый (по-видимому, самый заметный) из них – это упрямство. Упрямство принципиально отличается от настойчивости. Настойчивый субъект упорно добивается того, чего он хочет; упрямый – продолжает стоять на своем, даже когда это уже не соответствует его интересам. Он оказывается в плену собственного мнения, ибо, если откажется от задуманного, то, как ему представляется, это чревато для него «потерей лица». В этом возрасте, к трем годам, исчезает существовавшее прежде единство желаний и деятельности; в результате ребенок может продолжать требовать того, чего на самом деле давно уже не хочет. Взрослые люди, регрессируя к трехлетнему возрасту, часто ведут себя точно так же: высказав свое мнение о чем-либо, продолжают его придерживаться даже тогда, когда это им вовсе и не нужно. «Потеря лица» оказывается для них страшнее, чем отказ от прежде обнаруженного собственного взгляда на вещи, пусть и трижды неправильного. Подобных примеров можно привести множество, причем они прослеживаются в поведении не только отдельных лиц, но и больших человеческих групп. Представленный в таком виде, преломленный в поведении взрослых людей, данный симптом становится уже

культурным явлением. Он, в частности, составляет основу массы драматических сюжетов в мировой художественной культуре; да и в обычной, повседневной жизни это вовсе не редкость.

Второй известный симптом кризиса трех лет – негативизм. Ребенок отказывается от какого-либо предложения, которое сделал ему взрослый человек, пусть и весьма соблазнительного. Уточним: ребенок отказывается от того, чего он действительно *хочет*, по одной простой причине: это предложение рассматривается им как нечто *навязанное извне*. Вот если бы данное предложение исходило не от взрослого человека, а от него самого, ребенок бы, безусловно, радостно за него ухватился. Точно так же нередко ведут себя и взрослые люди, когда регрессируют к кризису трех лет: известное выражение «без меня меня женили» – именно об этом. Человек, которому предлагается некоторое благо, отвергает его, поскольку, как он себе это представляет, ему, как личности, не дали проявить самостоятельность. Представим себе субъекта, который действительно находится, как теперь говорят, «в активном поиске», то есть занят приисканием себе будущей спутницы жизни. И вот родственники (или друзья, или знакомые) ему такую кандидатуру нашли. Кандидатура во всех отношениях замечательная, но она будет отвергнута, так как навязана извне. Другое дело, если бы этот человек ее нашел сам; иначе, при всех несомненных достоинствах, она никуда не годится. А это, несомненно, уже не только чисто психологический, но и культурный феномен.

Третий значимый симптом вышеупомянутого кризиса – строптивость. Строптивость трехлетнего ребенка состоит не в противостоянии взрослым, а в отвержении установленных другими людьми норм, правил и запретов (даже и вполне разумных). Поговорка «назло бабушке уши отморожу» – именно об этом. И здесь сохраняется все та же закономерность: пока этот симптом остается достоянием трехлетних детей, он представляет собой в основном лишь психо-



логическое явление, но когда – в результате регрессии – его же демонстрируют взрослые люди, то он превращается в явление культурное. У взрослых данное поведение часто дополняется гротеском и клоунадой, что представляет собой также регрессию, но к более позднему периоду, к кризису семи лет, когда поведение ребенка утрачивает непосредственность и становится «поведением напоказ» [7]. Данный феномен получил название «антиповедение»: это явное, нарочитое, активное отвержение всяческих норм, запретов и правил. В рамках культурологической дисциплины ему посвящена уже довольно значительная по объему литература [6; 8; 12].

Далее, симптомом кризиса трех лет является своеволие или своенравие, когда ребенок стремится делать все самостоятельно, даже если у него это пока получается плохо, отвергая помощь со стороны старших. Такое же нарочитое проявление самостоятельности можно наблюдать и в поведении взрослых людей, хотя, казалось бы, зачем это нужно – отказываться от искренне предлагаемой посторонней помощи? Данное проявление самостоятельности и здесь становится не только психологическим, но и культурным явлением.

Имеется и такой симптом кризиса трехлетнего возраста, как «симптом обесценивания». Трехлетний ребенок вдруг начинает всюю употреблять подслушанную где-то ненормативную лексику. Он тем самым как будто пробует родителей на прочность: «запускает» заведомо шокирующую фразу и смотрит, как те на нее среагируют. Проявляется ли регрессия и в отношении этого симптома? Безусловно: многие взрослые люди напропалую употребляют непечатные слова в своей речи, и это, по существу, в основном составляет регрессию к возрасту трех лет. А использование этих табуированных слов – уже явление, несомненно, культурное (хотя и свидетельствует порой как раз о низкой культуре некоторых лиц, злоупотребляющих такой лексикой).

Наконец, еще один симптом кризиса трехлетнего возраста – ревность. В этом возрасте ребенок начинает ревновать к другим детям, если выясняется, что взрослые (родители) и им уделяют внимание. Нет нужды говорить о том, что ревность свойственна и взрослым людям, это всем известно. И именно «взрослый» вариант ревности становится, как и во всех вышеперечисленных случаях, не только психологическим, но и культурным явлением. Достаточно вспомнить, сколько литературных, сценических и кинематографических произведений посвящено проявлениям этого чувства, быть может, и не слишком желательного, но в человеческой жизни более чем реального.

### Заключение

Итак, рассматривая такой защитный механизм человеческой психики, как регрессия, мы постоянно выходим за рамки собственно психологического дискурса, ибо весьма многочисленные частные проявления данной психологической защиты давно встроились в культурный контент и пребывают в нем, независимо от нашего желания. Регрессия как психологическая защита – поистине «хамелеон», она способна принимать массу разнообразных обликов, и тем самым обозначается весьма большая культурная значимость данной модели поведения. Как было показано выше, регрессирующий субъект возвращается к более ранним, детским действиям и поступкам. Конечно, и поступки детей, свойственные им особенности поведения, также имеют определенное культурное значение, но в этом случае они все же оказываются изолированными в рамках детской субкультуры. Однако в результате регрессии их действие распространяется и на поведение взрослых людей. Таким образом, подобные детские поведенческие стереотипы становятся достоянием культуры как целого, и знание этого факта в процессе культурологических исследований представляется необходимым.



### Список литературы

1. Белов В. Г., Бирюкова Г. М., Федоренко В. В. Психологическая защита и ее роль в процессе формирования адаптационной системы человека // Гуманизация образования. 2009. № 3. С. 66–71.
2. Выготский Л. С. Вопросы детской психологии // Выготский Л. С. Психология. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 892–997.
3. Довлатов С. Чегодан // С. Довлатов. Собрание прозы в 3-х томах. Том 2. Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 1995. С. 245–340.
4. Долгова В. И., Кондратьева О. А. Психологическая защита. Москва: Перо, 2014. 160 с.
5. Петровский А. В., Ярошевский М. Г., ред. Психология. Словарь. Москва: Политиздат, 1990. 494 с.
6. Ростова Н. Н. Человек обратной перспективы как философско-антропологический тип (Исследование феномена юродства) // Вестник ТГПУ. 2007. № 11. С. 105–111.
7. Семенова Е. А. Дефектология Л. С. Выготского: мир глазами клоуна // Проблемы современного образования. 2014. № 6. С. 219–235.
8. Успенский Б. А. Антиповедение в культуре древней Руси // Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. Москва: Гнозис, 1994. С. 320–332.
9. Фрейд А. Психология Я и защитные механизмы. Москва: Педагогика, 1993. 144 с.
10. Фрейд З. Невропсихозы защиты. Критически-историческое исследовательское издание. Ижевск: Ergo, 2018. 72 с.
11. Хейли А. Колеса. Москва: Машиностроение, 1990. 464 с.
12. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре. (XI – начало XX вв.). Санкт-Петербург, 2003. С. 15–35.

\*

Поступила в редакцию 12.04.2023



# В. В. АБАЕВ О ПОНИМАНИИ ПСИХИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ДЗЭН-БУДДИЗМЕ

УДК 244.82

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-51-57>

## О. А. Александрова

Московский университет имени С. Ю. Витте,

Москва, Российская Федерация

*e-mail*: ox.aleksandrova2011@yandex.ru

*Аннотация*: В статье анализируется проблема психической культуры в работах Н. В. Абаева, крупнейшего исследователя чань-буддизма. По мнению автора, обращение к идеям чань-буддизма, обнаруживаемое в работе Н. В. Абаева, представляется вполне объяснимым. Во-первых, 80-е годы 20-го столетия в Советском Союзе были временем, когда советская идеология не только занималась социальными проблемами, но и стала интересоваться человеком как субъектом исторического процесса в его особенных психологических проявлениях. А во-вторых, сферой научных интересов Н. В. Абаева являлась буддология, а знание китайского, японского и английского языков давало возможность знакомства с обширной литературой по интересовавшей его проблематике. Н. В. Абаев показал, что культура психической деятельности способна настолько глубоко преобразовать структуру личности и субъекта деятельности, что изменяются даже уровни подсознательного и «невыразимого». Он подчеркивал, что чаньская культура психической деятельности была продуманной и многообразной, соединяя в себе буддийские и китайские практики структурирования личности и избегая химического воздействия на организм человека посредством алкоголя и наркотиков. Одной из ведущих позиций психотренинга чань/дзэн-буддизма является медитация, представляющая собой сосредоточение сознания в одной точке «всматривания» медитирующего своим внутренним взором в «пустоту». Медитация приводит адепта к просветлению, которое рассматривалось Н. В. Абаевым как воспроизведение особого состояния сознания. Находясь в этом состоянии, человек выходит за рамки своей отдельности и освобождается от своего «Я». Автор приходит к выводу, что Н. В. Абаев первым в советской литературе описывает тип личности, который способен регулировать как деятельность по отношению к объекту, так и свою внутреннюю деятельность.

*Ключевые слова*: Абаев, дзэн-буддизм, чань-буддизм, культура психической деятельности, не-деяние, просветление, Судзуки, медитация.

*Для цитирования*: Александрова О.А. В.Н. Абаев о понимании психической культуры в дзэн-буддизме // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 51-57. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-51-57>

---

АЛЕКСАНДРОВА ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА – преподаватель Московского университета имени С. Ю. Витте

ALEKSANDROVA OKSANA ALEKSANDROVNA – Lecturer at Moscow University named after S.Yu. Witte

© Александрова О.А., 2023



## V. N. ABAEV ON THE UNDERSTANDING OF MENTAL CULTURE IN ZEN BUDDHISM

**Oksana A. Aleksandrova**

Moscow University named after S.Yu. Witte,

Moscow, Russian Federation

*e-mail:* ox.aleksandrova2011@yandex.ru

*Abstract:* The article analyzes the problem of mental culture in the works of N. V. Abaev, who is the largest researcher of Chan Buddhism. According to the author, the appeal to the ideas of Chan Buddhism, found in the work of N. V. Abaev, seems quite understandable. Firstly, the 80s of the 20th century in the Soviet Union were the time when the Soviet ideology not only dealt with social problems, but also became interested in man as a subject of the historical process in its special psychological manifestations, and secondly, in the sphere of scientific interests of N. V. Abaev was Buddhology, and knowledge of Chinese, Japanese and English made it possible to get acquainted with extensive literature on the issues of interest to him. N. V. Abaev showed that the culture of mental activity is capable of so profoundly transforming the structure of the personality and the subject of activity that even the levels of the subconscious and the “inexpressible” change. He emphasized that the Chan culture of mental activity was thoughtful and diverse, combining Buddhist and Chinese practices of personality structuring and avoiding chemical effects on the human body through alcohol and drugs. One of the leading positions of Chan / Zen Buddhism psycho-training is meditation, which is the concentration of consciousness at one point of “gazing” of the meditator with his inner gaze into the “emptiness”. Meditation leads the adept to enlightenment, which was considered by N. V. Abaev as a reproduction of a special state of consciousness. Being in this state, a person goes beyond the framework of his individuality and is freed from his “I”. The author comes to the conclusion that N. V. Abaev was the first in Soviet literature to describe a personality type that is able to regulate both activity in relation to an object and its own internal activity.

*Keywords:* Abaev, Zen Buddhism, Chan Buddhism, culture of mental activity, non-action, enlightenment, Suzuki, meditation.

*For citation:* Aleksandrova O. A. V. N. Abaev on the understanding of mental culture in zen buddhism. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 51-57. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-51-57>

Культурное поле России всегда было многозначным, но если в настоящее время его сложность и многовекторность культурных паттернов воспринимается как данность социокультурной реальности, то в 70–80-е годы в Советском Союзе дифференциация культуры существовала в виде слабой тенденции, воспринимаясь скорее как негативное явление. Поэтому в советской гуманитарной мысли необходимо было, с одной стороны, показать специфику религиозной и социокультурной жизни другого народа, а с другой – не нарушить целостность и единство собственной культурной традиции, носившей

во многом политический характер. В издававшихся представителями этой мысли монографиях, предназначенных не только для специалистов, но и для массового читателя, давались экскурсии в восточную философию и культуру. В этих монографиях предпринималась попытка донести до массового сознания новые идеи, возрождавшие гуманистические ценности собственной культуры и обнаруживающие истины поиска внутреннего знания. Поэтому вполне оправданным было обращение к буддизму, открывавшему дверь философии дзэн даже для людей, которые были далеки от него, вызывая у них неподдельный интерес.





В 70–80-е годы XX века в разных странах был осуществлён перевод многих дзэнских текстов, были опубликованы на английском языке работы Д. Т. Судзуки, появились статьи западных философов и культурологов, которые анализировали учение дзэн-буддизма. Были написаны произведения видных западных авторов, интерпретирующих идеи дзэн, а также развивались музыкальные жанры, которые интегрировали эстетические принципы дзэн в европейскую музыку. Поскольку советская исследовательская мысль не могла не откликнуться на происходившие процессы, перед ней встала задача выявления источников дзэн-буддизма, а также – изучения его религиозной специфики и философского содержания.

Статья посвящена анализу дзэн-буддизма в работах Николая Вячеславовича Абаева (1949–2020), который известен в советской и российской теоретической мысли как буддолог, востоковед, китаевед, а также исследователь чань-буддизма. Его кандидатская диссертация называлась «Соотношение теории и практики в чань-буддизме (на материале Линь-цзи лу, IX в. н. э.)», а докторская – «Чань-буддийские традиции в истории средневекового китайского общества». Большое внимание Н. В. Абаев уделял исследованию средневековой этнической религии тюркомонгольских кочевников, получившей название тенгрианства. Вообще в круг его интересов входили многие проблемы народов Востока, однако большая часть осуществлённых им исследований была связана с изучением дальневосточного буддизма. Поэтому неудивительно, что свои первые научные публикации Н. В. Абаев посвятил чань-буддизму. В 1983 г. появилась его монография «Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае», которая вызвала огромный интерес и к исследуемой проблеме, и в целом к культуре дзэн [1].

Обращение к идеям чань-буддизма, обнаруживаемое в работе Абаева, представляется вполне объяснимым. Во-первых, 80-е годы XX столетия в Советском Союзе были време-

нем, когда советская идеология не только занималась социальными проблемами, но и стала интересоваться человеком как субъектом исторического процесса в его особенных психологических проявлениях. Во-вторых, сферой научных интересов Н. В. Абаева со студенческих лет являлась буддология, а знание китайского, японского и английского языков давало возможность знакомства с обширной литературой по интересовавшей его проблематике. Возобновившийся в это время диалог культур вызвал общественную необходимость понимания этносоциальных, исторических и культурологических процессов. Этой общественной необходимости отвечала монография Н. В. Абаева, ставшая популярной среди образованных слоёв общества.

Н. В. Абаев концептуально объединяет идеи чань-буддизма и дзэн-буддизма. Это связано с действительной теоретической и практической близостью этих направлений, и также с тем, что основные положения психической культуры, сформулированные в чаньских текстах, мы можем исследовать благодаря Д. Т. Судзуки: «Главной заслугой Д. Т. Судзуки, который фактически открыл это самое парадоксальное явление (культуру чань-буддизма. – О. А.) не только для исследователей, но и для широкой европейской публики, является то, что он перевел сугубо эзотерические категории чань-буддизма на экзотерический язык, более или менее понятный европейскому читателю» [1, с. 21].

Н. В. Абаев исходит из того, что культура психической деятельности играет важную роль как в историческом развитии, так и в развитии отдельной личности. Её значение обусловлено тем, что она, во-первых, является составной частью метакультурной деятельности и выполняет общие для всей культуры антиэнтропийные функции; во-вторых, содействует гармоническому балансу индивидуально-психических и социально-культурных компонентов, результатом которого является наполняемость культуры творческим содержанием; в-третьих, способствует повышению устойчивости социально-культурной тради-



ции, а также, в четвертых, совершенствует программы психологической саморегуляции человека, играющие важную роль в условиях ускорения общего ритма жизни человека и стрессовых нагрузок на его психику [1, с. 7, 9, 157–159]. Культуру психической деятельности Н. В. Абаев определяет как «совокупность способов психической деятельности, зафиксированных в культуре и предписываемых ею в целях реализации культурно-одобряемого психического развития методов изменения режима функционирования психики и её перехода на качественно новый уровень, способов передачи этих методов по традиции, а также как саму психическую деятельность индивида, освоившего данную культуру, т. е. деятельность, ставшую уже (по отношению к данной культуре) культурной» [1, с. 12].

Следует отметить, что сама постановка проблемы культуры психической деятельности была новаторской. До выхода работы Н. В. Абаева о психологической культуре личности психологи говорили в контексте психологического развития человека и ребёнка [2], [3], [4], [5]. Что касается исследований, посвящённых непосредственно психологической культуре личности, то они появились гораздо позднее, в начале XXI века, и в них мы видим те же аспекты культуры психической деятельности, о которых говорил Н. В. Абаев, – теоретико-концептуальный и практический. Первый из этих аспектов связан с результатами теоретической деятельности и представляет собой отрефлексированное выражение метакультурной деятельности, а второй – с деятельностью самопознания человека [9].

Н. В. Абаев показал, что культура психической деятельности способна настолько глубоко преобразовать структуру личности и субъекта деятельности, что изменяются даже уровни подсознательного и «невыразимого». Он подчеркивал, что чаньская культура психической деятельности была продуманной и многообразной, соединяя в себе буддийские и китайские практики структурирования личности. Для достижения необходимого состояния использовались диалогические поединки

(кит. вэнь-да, яп. мондо), требующие решения неразрешимой на логическом уровне задачи (кит. гун-ань, яп. коан), виды военно-прикладного искусства (борьба, фехтование и пр.), повседневные хозяйственные работы (кит. пу-цин – «просьба всем [выйти на работу]»). В чаньских/дзэнских психопрактиках широкое применение имела шокотерапия, ставшая известной образованной публике Советского Союза после выхода книги Н. В. Абаева. Он показал, что метод шокотерапии применялся очень осторожно и избирательно в том случае, когда психика адепта была фактически подготовлена для прорыва к просветлению [1, с. 110–113]. Все эти формы психопрактики основывались на принципе у-вэй – не-деяния. Н. В. Абаев был одним из первых мыслителей советского периода, кто постарался разъяснить сущность этого важного принципа чаньской/дзэнской культуры. Принцип не-деяния заключается в том, чтобы адепт оставался совершенно беспристрастным и при этом как бы незаинтересованным в результатах деятельности. В качестве примера Н. В. Абаев приводит высказывание Линьцзи, утверждающего, что человек, соблюдающий «Не-деяние-в-деянии, может тратить в день по 10 тысяч лянов золота, не создавая при этом никакой кармы» [1, с. 129].

В последней трети XX века концепция не-деяния стала востребованной как в зарубежной, так и в отечественной мысли. Усложнение экономических, политических и культурных связей общества потребовало от государств и народов выработки новых стратегий поведения, а также – новых подходов к пониманию происходящих процессов, и принцип у-вэй предлагал новое содержание пути цивилизационного развития. И западные страны, и Советский Союз, нацеленные на техногенное преобразование мира, столкнулись с трудно разрешимыми задачами, в частности экологическими. Всё это потребовало знания тех идей и представлений, которые ещё не культивировались в западном и российском менталитете. Такие идеи, представленные и впервые проанализированные



на глубоком философском уровне в монографии Н. В. Абаева, показали ограниченность антропоцентричного подхода, который преобладал в западной философии.

Личность, «выстраиваемая» по принципам понимания мира и человека в чань/дзэн-буддизме, предполагает особую практику психологической тренировки. Одной из ведущих позиций психотренинга чань/дзэн-буддизма является медитация, представляющая собой сосредоточение сознания в одной точке «всмаotrивания» медитирующего своим внутренним взором в «пустоту». Подробно рассматривая процесс медитации, Н. В. Абаев выделяет её необходимые этапы. На первом этапе необходимо уделить внимание нормализации физиологических процессов с применением релаксации и дыхательных упражнений, и только на втором этапе человек добивается умения свободно двигаться от одного объекта к другому, не следуя мыслям, порождаемым разумом медитирующего, что позволяет отражать объекты с максимальной адекватностью. Такое состояние, отмечает Н. В. Абаев, называется в чань-буддизме «у-во», «не-Я», «отсутствие индивидуальности». Только теперь чань-буддист перестаёт быть наблюдателем своей собственной деятельности и постигает «пустотность», «отсутствие собственной независимой сущности» всех вещей и явлений, всего феноменального – внешних объектов, так называемых живых существ (кит. чжун-шэнь) своей собственной природы, а также – «пустотность самой пустоты» [1, с. 84]. В чаньской/дзэнской медитации акцент делается на внутренней самодисциплине, которая обеспечивает единство и гармоничное взаимодействие сознательного и подсознательного уровня психики, что и раскрывает «истинную» природу человека. Апелляция к природному началу человека, его активизация и освобождение от социальной и рациональной обусловленности приводит к особой эмоциональности «просветления», что и является для адепта высшей точкой практики самоусовершенствования. В этом состоянии человек действует из «глубины»

своего существа и испытывает эмоции, которые выражаются в различных формах, которые не всегда одобряются культурой.

Медитация приводит адепта к просветлению, природа которого до сих пор не ясна в полной мере учёным. Существует точка зрения К.-Г. Юнга, который полагает, что сущность данного явления не может характеризоваться ни как образное, ни как понятийное представление, ни с позиций подлинности, ни с позиций ложности [6, с. 9]. Э. Фромм утверждает, что к данному феномену вообще нельзя подходить с позиций истинности [8, с. 96]. К. Уилбер полагает, что просветление представляет собой состояние космического сознания, когда расширение личности включает в себя Всё, и называет опыт обретения космического сознания мистическим [7, с. 74]. О медитации и просветлении как о работе с нейронной сетью, открывающей другие состояния и миры, говорит Т. В. Черниговская – один из ведущих нейролингвистов нашей страны [10].

В отечественной философии Н. В. Абаев был одним из первых, кто постарался выявить природу просветления как метода психической регуляции личности. Он трактовал просветление как воспроизведение особого состояния сознания, сходного с «феноменом творческого вдохновения, которое охватывает чаньского адепта как бы самопроизвольно, без видимых усилий с его стороны» [1, с. 113]. На основе глубокого изучения текстов школы чань- и дзэн-буддизма. Н. В. Абаев показывает, что при необходимой подготовке человека прорыв к просветлению происходит в любой момент и в любой ситуации: и во время психотренинга, и в обыденной жизни, когда человек занимается повседневными делами. Более того, просветление, достигаемое адептом в обычной жизни, в процессе ежесекундного взаимообмена с социальным и природным миром, трактуется как более предпочтительное, поскольку природа человека изначально чиста и истинна, и исправлять и дополнять её нет необходимости. Следовательно, просветление приходит само



и не требует «ни изнурительного аскетизма, ни специальной практики, ни длительного восхождения по многочисленным ступеням совершенства [1, с. 119]. Это не означает, что человек не должен заниматься психопрактиками; просто не следует быть преднамеренным в своем желании достичь их.

Пытаясь подойти к рассмотрению феномена просветления с философских позиций, Н. В. Абаев характеризует его как состояние единства субъекта и объекта. Соглашаясь с Д. Т. Судзуки, он утверждает, что тождественность субъекта и объекта носит условный характер, поскольку «слияние подразумевает наличие отдельных и независимых друг от друга сущностей (т. е. субъекта и объекта)». А в данном случае, скорее всего, имеется в виду восстановление изначальной целостности, которая и есть исходное состояние бытия [1, с. 135]. Медитация приводит к тому, что человек выходит за рамки своей отдельности, освобождаясь в просветлении от своего «Я». Н. В. Абаев указывает, что стремление примирить два начала – субъект и объект – в чань/дзэн, как и в целом в буддизме, происходило как на уровне отдельного человека, так и на метакультурном уровне, в котором снимались психологические преграды между человеком и природой. В состоянии просветления человек достигал единения со всеми живыми существами, во взаимодействии с которыми происходила его адаптация в мире: «Внешняя двойственность и маргинальность человека между миром живых существ и состоянием сверхличного единства бытия проявляется в том, что, с одной стороны, состояние человека есть всего лишь переходная ступень (равно как и все другие формы бытия) к состоянию буддовости, а с другой – это редчайшее состояние, единственное, дающее возможность вырваться из бесконечной “цепи смертей и рождений”, из кармически обусловленного мира мучительного воздействия за все “неблагие”, с точки зрения буддийской этики, слова и поступки» [1, с. 137]. Поэтому идея спасения в психопрактике буддизма относилась не только к человеку, но и ко всему

явленному миру, цель которого заключалась в прекращении феноменального существования. При этом чань-буддисты старались избегать крайностей в понимании принципа «ненанесения вреда» всему живому, присущего буддизму, и включали природу как равноправного партнёра в свои отношения с миром. Это обеспечивало сохранность природных ресурсов, позволяя в то же время использовать их в практической деятельности.

Указанные моменты дали возможность школе чань и её adeptам «вписаться» в традиционную китайскую культуру, в которой трудовой деятельности придавалось огромное значение, а также способствовали разработке психопрактик, направленных на решение прикладных задач, которые стоят перед человеком в любой сфере деятельности, особенно в экстремальных условиях.

Таким образом, Н. В. Абаев по существу первым в советской исследовательской литературе описывает тип личности, который способен регулировать как деятельность по отношению к объекту, так и свою внутреннюю деятельность. Он показывает, что в школе чань субъект деятельности выступает одновременно объектом деятельности, так же как и внешние объекты. Несмотря на то, что указанное выделение объекта носит относительный характер, «так как один и тот же феномен в разных ситуациях может выступать или не выступать в качестве объекта», индивид имеет больше возможностей регулировать свое психосоматическое состояние, а следовательно, управлять им [1, с. 142]. В результате таких практик снимается противоречие между постоянно изменяющимся объектом внешнего мира, которое происходит в силу его собственного развития, и дискретным характером процесса реагирования на этот объект, когда в сознании формируется его нужный образ. Иными словами, проблема познания и понимания для приверженцев чань решается не путём отражения в сознании объекта и изменения его в практической деятельности, а путём выхода за рамки субъектно-объектных отношений. Для нагляд-





ности данного положения Н. В. Абаев цитирует Д. Т. Судзуки: «В стрельбе из лука стрелок и цель не являются больше противопоставленными объектами, становятся одной реальностью. Стрелок перестаёт осознавать себя, подобно человеку, которому нужно поразить

быка, неожиданно возникшего перед ним, прямо в глаз. Это состояние неосознанности реализуется только тогда, когда, совершенно опустошённый и избавившийся от своего «Я», он сливается воедино с процессом совершенствования своего мастерства» [1, с. 144].

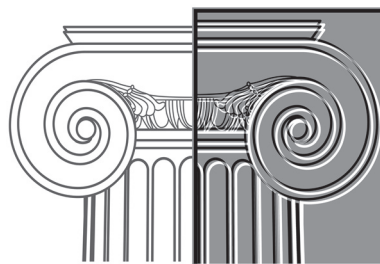
### Список литературы

1. Абаев Н. В. Чань-буддизм и культура психической деятельности в средневековом Китае: учебное пособие. Новосибирск: Наука, 1983. 133 с.
2. Бодалёв А. А. Личность и общение. Избранные труды: учебное пособие. Москва: Педагогика, 1983. 271 с.
3. Бодалёв А. А. Психология о личности: учебное пособие. Москва: Изд-во МГУ, 1988. 188 с.
4. Выготский Л. С. Психология развития человека: учебное пособие. Москва: Смысл; Эксмо, 2005. 1136 с.
5. Выготский Л. С. Психология развития ребенка: учебное пособие. Москва: Смысл; Эксмо, 2005. 512 с.
6. Дзэн-Буддизм. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн / пер. с англ: учебное пособие. Бишкек: МП «Одиссей», Гл. ред. КЭ, 1993. 672 с.
7. Уилбер К. Краткая история всего / пер. с англ. С. В. Зубкова: учебное пособие. Москва: АСТ: Астрель, 2006. 476 с.
8. Фромм Э. Дзэн-буддизм и психоанализ: пер. с англ.: учебное пособие. Москва: АСТ: Астрель, 2011. 100 с.
9. Коломинский Я. Л. Психологическая культура личности [Электронный ресурс]. // Психологическая культура личности. URL: <https://elib.bspu.by/bitstream/doc/46282/1/>
10. Черниговская Т. В. В поисках сознания [Электронный ресурс]. // URL: <https://newstyle-mag.com/interview-tatiana-chernigovskaya/>

\*

Поступила в редакцию 13.03.2023





ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА:  
ИСТОРИЯ  
И СОВРЕМЕННОСТЬ



# РУССКАЯ АНИМАЛИСТИКА XX ВЕКА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ФОКУСЕ ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫХ АСПЕКТОВ ИЗУЧЕНИЯ ПРИРОДЫ

УДК 7.042

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-59-67>

## И. В. Портнова

Российский университет дружбы народов,

Москва, Российская Федерация

*e-mail:* irinaportnova@mail.ru

*Аннотация:* В статье рассмотрены особенности русского анималистического искусства XX века в ракурсе вопросов изучения природы. Анималистика рассматривается как специфическое культурное явление времени. Можно констатировать сложение особой природной «картины мира», в которой анималистический образ выступал значимым явлением, формировал представление о живой природе, о степени ее изученности. В связи с естественнонаучными аспектами изучения природы XX век ознаменовался расцветом зоологической иллюстрации, которая отразила общий интерес к познанию, прежде всего родной природы и животного мира, и наравне с другими видами изобразительного искусства сыграла важную роль в развитии жанра анималистики. Рассмотрена концепция скульптурного образа, играющего роль научной иллюстрации для биологических музеев, определены особенности его изображения и значение для научных и художественных кругов. Уникальность данных произведений определяется тремя знаковыми моментами. Во-первых, они были единственными такого рода работами, не имели подобных аналогов в Европе. Во-вторых, были ориентированы на музейную экспозицию биологического профиля, что определило специфику тем и образов, их функции, место в экспозиции, предполагающих комплексный показ всех произведений. В-третьих, впервые на примере скульптурных работ (не только графических) самобытным образом преломились черты научной иллюстрации. Целью статьи явилось выявление культурных аспектов развития русской анималистики, в структуре которой изучение и оценка природы занимали видное место. Историко-типологический метод классификации позволяет выявить характер образа во времени в параллели с научными знаниями о природе.

*Ключевые слова:* мир природы, натюрморт, битая дичь, наука, зверепись, анималистика, сцены охот, художник-анималист.

*Для цитирования:* Портнова И.В. Русская анималистика XX века как культурологическое явление времени в фокусе естественнонаучных аспектов изучения природы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 59-67. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-59-67>

---

ПОРТНОВА ИРИНА ВАСИЛЬЕВНА – кандидат искусствоведения, доцент департамента архитектуры Инженерной академии РУДН

PORTNOVA IRINA VASILIEVNA – CSc. in Arts, Associate Professor at the Department of Architecture of the Engineering Academy of the Peoples' Friendship University of Russia

© Портнова И.В., 2023



## RUSSIAN ANIMAL STUDIES OF THE 20TH CENTURY AS A CULTURAL PHENOMENON OF THE TIME IN THE FOCUS OF NATURAL SCIENCE ASPECTS OF THE STUDY OF NATURE

**Irina V. Portnova**

Peoples' Friendship University of Russia,

Moscow, Russian Federation

e-mail: irinaportnova@mail.ru

*Abstract:* The article discusses the features of Russian animalistic art of the XX century from the perspective of the study of nature. Animalism is considered as a specific cultural phenomenon of the time. One can state the formation of a special natural “picture of the world”, in which the animalistic image acted as a significant phenomenon, formed an idea of wildlife, of the degree of its study. In connection with the natural science aspects of the study of nature, the 20th century was marked by the flourishing of zoological illustration, which reflected a general interest in the knowledge, first of all, of native nature and wildlife, and, along with other types of fine art, played an important role in the development of the animalistic genre. The concept of a sculptural animalistic image, which plays the role of a scientific illustration for biological museums, is considered, the features of its image and its significance for scientific and artistic circles are determined. The uniqueness of these works is determined by three significant moments. Firstly, they were the only works of this kind, they had no similar analogues in Europe. Secondly, they were focused on the museum exposition of a biological profile, which determined the specifics of themes and images, their functions, their place in the exposition, which implies a comprehensive display of all works. Thirdly, for the first time on the example of sculptural works (not only graphic), the features of scientific illustration were refracted in an original way. The purpose of the article was to identify the cultural aspects of the development of Russian animalistics, in the structure of which the study and evaluation of nature occupied a prominent place. The historical-typological method of classification makes it possible to reveal the nature of the image in time in parallel with scientific knowledge about nature.

*Keywords:* natural world, still life, beaten game, science, animal painting, animalistics, hunting scenes, animal painter.

*For citation:* Portnova I.V. Russian animal studies of the 20th century as a cultural phenomenon of the time in the focus of natural science aspects of the study of nature. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 59-67. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-59-67>

### Введение

В современном обществе, где поднимаются глобальные экологические проблемы и происходит переосмысление отношений между человеком и природой, обращение к животному миру, включая его исторические и художественные аспекты, имеет особое значение. Животный и растительный мир всегда вызывал интерес ученых и художников, а в XVIII веке некоторые исследователи смотрели на природу взглядом, отличным от мифических представлений. Это натурфилософский взгляд, но такой, который трактовал

человека и Вселенную в механистических терминах и считал важным совершенствовать все природные явления. Об этом писали М. Киселева [10, с. 32], В. В. Кашин [9]. Что касается изображений, в рисунках и картинах русские и европейские мастера фиксировали все формы природы с почти протокольной точностью. Стоит отметить, что естественные формы животных, представленные в научных рисунках, служили образцами для последующих поколений художников. Восхищаясь живой природой – птицами, насекомыми, земноводными существами, мастера отмечали



слаженность каждой природной конструкции, которую наблюдали в природе, и подражали ей. Таким образом, сформировав эталон красоты, они одновременно заложили основы научных знаний. Аллегорические изображения не были доминирующими на протяжении веков, внимание художника было направлено на само животное и передачу его характера. Изображение тонких форм зверей и их пластических движений, изображения в пейзаже и интерес к зарисовкам повседневной жизни – вот что интересовало мастеров и способствовало созданию тех особых картин природного мира, которые стали частью культурного мировоззрения XVIII века. Историческое научное мировоззрение следующего периода (эволюционная теория XIX века) также формировалось в контексте культурных устремлений и предвосхитило идеи XX столетия. Оно заключалось в том, что жизнь как особая форма движения материи возникает как планетарное биосферное явление, сопровождаемое всеми достижениями человеческой цивилизации. Центром внимания становится вопрос взаимодействия человека и природы, который всегда интересовал ученых. В XX – начале XXI века, сложившаяся ранее картина природного мира, потребовала явного переосмысления. Н. Цинцадзе отмечает: «Принципиальное отличие экоистории состоит в том, что предметом ее внимания является не просто общество и природа, а их взаимовлияние (коэволюция)... Подобная теоретико-методологическая симфония создает целостное представление об экзоценно-эндогенных факторах социоприродного развития» [16]. Чтобы понять сложность взаимоотношений между человеком и современным миром, его взаимодействие с различными экосистемами, многие авторы ссылаются на важность многогранного подхода в исследовании вопросов природы. [17]. Многогранный подход складывается в систему особого экологического сознания, которое окончательно сменило механистическое мировоззрение. Однако при этом природа остается незащищенной перед мощным натиском хозяйственной дея-

тельности человека. Об этом пишут Фритьюф Капра, Уго Маттеи на страницах своей книги «Экология права. На пути к правовой системе в гармонии с природой и обществом» [8]. С позиции авторов, сложившуюся экологическую систему следует непременно рассматривать в правовом поле. Когда поменялся культурный фон, а проблемы все растущей урбанизации, изменения климата, истощения экосистем и нарастание природных стихийных бедствий стали очевидными, потребовалась новая правовая концепция оценки природного мира. Старый механистический взгляд на природу устарел и перестал отвечать потребностям нового времени. В данном случае, R. C. Brears указывал на необходимость серьезного изучения природных экосистем с тем, чтобы решая проблемы человечества в обеспечении его благосостояния, научиться сохранять многообразие природы, включая весь процесс восстановления деградировавших экосистем [20]. В противном случае антропогенное изменение климата угрожает полностью переключить географическую карту жизни на планете. Richard J. Ladle, Robert J. Whittaker отмечают, что экосистемы Земли находятся в разгаре беспрецедентного периода изменений в результате деятельности человека и острая необходимость понимания и решения этого сложного и взаимосвязанного комплекса актуальных вопросов приводит к трансформации самой академической дисциплины – биогеографии (изучение географического распределения животных и растений). Дисциплина должна быть нацелена на решение реальных проблем сохранения ключевых видов и экосистем буквально в течение следующего столетия [19]. I. Hansson называет данный процесс «природоохранной экологией», в которую включен момент прогнозирования и планирования человеческой деятельности, влияющей на природную среду. Автор говорит о том, что на сегодняшний день в науке существует большой разрыв между теорией и практикой, который необходимо преодолеть, а результаты актуальных экологических исследований следует доносить



до широкого круга общественности [18]. Поскольку в современном мире существует жесткая оппозиция между человеком и природой, В. И. Дурновцев полагает, что жить и действовать в гармонии с природой значит как можно более аккуратно и ответственно к ней относиться. [5, с. 15]. Экологические идеи, в свою очередь, проникли в сферу изобразительного искусства, в частности анималистического. Анималистика XX века предстала как культурологическое явление времени, в котором естественнонаучные аспекты изучения природы занимали важное место.

### **Естественнонаучные аспекты постижения природы XX века на примере книжной зоологической иллюстрации**

В середине XX века широкое распространение получила научная книжная иллюстрация, в которой важное место занимал зоологический рисунок. Художники-анималисты, включая зоологов, создавали пособия для учебных заведений, музейные картины, скульптуры и графические работы. Научно-популярная книга оказалась востребованной и в широком кругу масс. Тогда в России возникло беспрецедентное количество научных обществ, изучающих живую природу. Например, русское общество акклиматизации животных и растений (1857) изучало вопросы приспособления видов к среде обитания, одомашнивание животных. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (1863) приоритетным направлением своей деятельности сделало изучение России в естественнонаучном аспекте. Схожие задачи в изучении природных богатств России решало общество испытателей природы, организованное еще в 1805 году. Эти организации проводили публичные чтения, собирали учебные коллекции и создавали музеи. Еще в XVIII веке интерес к естествознанию привел к возникновению «натуральных кабинетов» в Петербурге («кунсткамера») и при университете в Москве, которые способствовали развитию новой науки. Г. Любарский, рассматривающий историю создания Зоологического

музея Московского университета, отмечал, что «придумывать» университетский музей никому не было нужды, тем более «доброе начало» уже имелось в университете в виде соответствующих коллекций [14, с. 12, 15]. Тогда эти коллекции положили основание зоологической науке и ее дифференцированных областей (орнитология, зоогеография, энтомология, сравнительная анатомия и др.). В свою очередь, включение зоологических иллюстраций в научные книги было обусловлено не только потребностями, вызванными развитием биологической науки, но и высоким уровнем графического мастерства того времени. Рисунок в виде набросков, зарисовок, штурдид, эскизов, законченных работ, все более приобретая выставочный характер, становился знаковым средством воздействия на массы. По сравнению с фотографией, которая в России еще была сравнительно молодым искусством, рисунок обладал определенной привлекательностью и необходимой для изучения наглядностью. Можно назвать рисунки художников В. Ватагина, К. Флерова, А. Комарова, зоолога Г. Дементьева в книгах и атласах того времени, например, С. Огнев «Животные СССР и сопредельных стран» (1940), «Охотничьи птицы СССР» (1950), «Жизнь леса» (1948), С. Бутурлин «Животный мир СССР. Птицы» (1940) и другие. Рисунки призваны были подробно описывать классы, виды, внешний вид, местообитание и основные поведенческие особенности хищников. Заметим, что в иллюстрациях велика была роль натуры, поэтому художники сочли возможным перенести эскизы непосредственно на страницы книги, придав лишь силуэтную завершенность и графическую точность, необходимую для полиграфического воспроизведения. Четкость плоского силуэта, контуров и изобретательное использование штрихов позволили выразить любую позу и момент движения. Натурный рисунок, обладающий художественными качествами, так легко проникший на страницы научной книги, свидетельствует о сложившемся благоприятном совместном поле деятельности ученых и художников, их общей





направленности в достижении научной цели. Ученые-биологи отмечали дарование художников, оказывающих неоценимую заслугу в популяризации научной мысли. А. Ф. Котс (основатель и директор Дарвиновского музея в Москве) отмечал талант К. Флерова, умеющего тонко передавать мех животных, углубляться в фактуру перьев, подобно тому, как знаменитые «волшебники кисти» в области портрета сочетают в себе одновременно психологов и мастеров «бархатных и шелковых образов». [12]. В. Ватагин и А. Комаров не стремились к точному изображению. Однако внешний вид объектов, их естественные цвета и основная структура перьев и шерсти переданы убедительно. Более условным выглядит изображение окружающей среды у Ватагина. Пространство не имеет большой глубины и кажется совпадающим с экраном. Комаров склонен показывать животное как естественную, органичную часть природного окружения, которое А. Ф. Котс называл «настоящей природой». [6]. Сам Комаров писал: «Я люблю русскую природу и русских животных. В зоо-саду я рисовал наших зверей, волков, лосей, медведей, лисиц. Меня не прельщали слоны и бегемоты – это были для меня знатные иностранцы» [11]. Постоянные герои – утки, куропатки, волки, собаки, лошади, зайцы, кабаны, еноты – и в научной иллюстрации изображены «со всей душой, тепло-интимно». «Как любовно-просветленно-радостно бывает занят Комаров писанием родных ландшафтов, – отмечал Котс, – мысленно переносящих и его, и Вас в места, давно знакомые и дорогие, и, быть может, только призабытые» [6]. Здесь животные воспринимаются как неременная часть природного ландшафта. В противоположность этому художник А. Формозов, работающий на открытом воздухе, изображает животных без фона. Он сосредоточил все свое внимание на обитателях лесов, полей и рек, стараясь представить их как можно точнее. Поражает его внимание к деталям, которое направлено на то, чтобы не нарушить биологические особенности особей, а наоборот, лучше их охарактеризовать. Это внимание

к деталям – одна из сильных сторон Формозова как художника и натуралиста. По воспоминаниям его сына А. А. Формозова, отец «рисовал пером, сначала тушью, потом чернилами. Руки его становились увереннее, звери и птицы лаконичнее и в то же время живее». Александр Николаевич делал рисунки пером прямо в дневнике, когда только начинал работать, обычно очень маленького размера. Позже он предпочитал рисовать на отдельном листе бумаги, чтобы иметь возможность демонстрировать их на своих лекциях и докладах» [15, с. 21, 72]. В Дарвиновском музее хранится набор рисунков пера Формозова, которые использовались для иллюстрирования научных и научно-популярных книг. К ним относятся «Водяная крыса», «Поползень», «Рыба и норка», «Плавающая норка», «Лягушка и черный хорек», «Лесная куница», «Белка, приближающаяся к грибу», «Суслик» (1920-е годы, тушь, перо) и другие.

Другой художник-натуралист Н. Н. Кондаков писал в основном морскую флору и фауну, специализировался на изучении морских животных, активно участвовал в научных экспедициях, был одним из лучших знатоков рыбного промысла и одним из лучших мастеров изображения морских и пресноводных рыб. В своих иллюстрациях к книгам «Море живет» (1949) Н. И. Тарасова, «Моря СССР» (1956) Л. А. Зенкевича, атласа «Рыбаки СССР» (1949) он использовал акварель и гуашь, выбирал тонкие нюансы цвета и писал с большой тщательностью и вниманием к деталям, связанным с животными и пейзажами. По словам А. Ф. Котса, наделенный «абсолютным зрением» (при близорукости) и «абсолютной верностью руки», позволявшей ему безошибочно воспроизводить цвет и фактуру карандашом и кистью, Кондаков мог сравниться в своем мастерстве рисования только с мастерами живописи XVIII века [13].

В целом все доступные средства изображения были подчинены одной цели – предельно конкретно изобразить жизнь природного мира в произведениях мастеров. Изображение природы, точно воспроизводящее каждое по-



веденческое действие животных, совпадало с сутью научных повествований и разнообразило характер научной графики. Научная и научно-популярная книга, получившая широкое распространение в русском обществе, обогащенная анималистической иллюстрацией, вполне отразила культурные и научные запросы времени.

### **Специфический строй и значение скульптурных анималистических изображений для биологических музеев**

Опора на достижения естествознания, особенно биологии, и научные знания о животном мире, как это видно в работах В. Ватагина, А. Формозова, Н. Кондакова, А. Комарова является одним из условий развития анималистического искусства XX века, которое и сложилось в контексте культурных особенностей той эпохи в России. Анималистика развивалась вместе с наукой, которая в середине XX века все более набирала обороты. Отметим важный факт организации целой системы зоологических и зоопсихологических исследований. Результаты экспериментов систематизировались. Многие научные работы публиковались на страницах известных журналов и сборников – таких, как «Труды Акклиматизационного комитета», «Московский зоологический вестник», «Русский журнал антропологии», «Материалы для изучения фауны и флоры России» и других. Художник-анималист Д. Горлов все же считал, что для научных целей требовалось большее количество иллюстрированного материала, которого в России все же было недостаточно. Тогда начался активный период командировок за границу и экспедиций на родину, результатом которых также явился интерес к художественным выставкам с участием художников-анималистов [4]. Красноречивым свидетельством данного процесса стало не только обширное наследие художников в рассматриваемой выше области научной иллюстрации в книгах, но и создание экспонатов для биологических музеев [7]. Таким музеем, наряду с Московским государственным

университетом стал Дарвиновский музей. Отметим, что в контексте единой музейной экспозиции были определены основные приемы и подходы научного изображения как особой научной и художественной области творчества, связанной с особенностями различных видов искусства. В то время, когда в XX веке в результате всестороннего изучения жизни появилось более точное и документированное изображение жизни, выражение «музейный лаконизм», которое Котс применил к организации выставок, должно было одинаково точно описывать технику изображения животных, будут ли это графические, живописные или скульптурные произведения [1].

Основная линия достоверного воспроизведения образов животных была характерна для работ В. А. Ватагина, К. К. Флерова и других мастеров. В скульптуре – наряду с книжной иллюстрацией – они продемонстрировали объективность, убедительность и цельность изображения в сочетании с ясностью и доступностью художественного языка. Использование скульптуры для музея в качестве научной иллюстрации – необычное явление. Художникам предстояло воплотить научные и конкретные идеи в пластические образы. «Адаптация», «изменчивость» и «антропогенез» – вот научные темы для скульптуры. В середине 1930-х годов К. Флеров выполнил ряд объемных реконструкций ископаемых животных, предшественников современных хоботных; В. Трофимов включил в раздел «Адаптация» серию об эволюции от тапира до лошади и других животных (слоны, бегемоты, львы, горные козлы, муравьеды и т. д.). Передать в скульптуре среду обитания – ключевое условие адаптации животного – реализовать в пластике непросто. Предстояло с достаточной долей точности показать типы эволюции животного от более ранней формы к более поздней, включая их подвиды. Типичные черты животных также появляются в скульптурах тапиров, лошадей В. Трофимова (1936, гипс), которые реконструируют предков современной лошади, или кенгуру, антилоп, северных оленей и куланов (1937–38, гипс)



для зала «Происхождение человека». Еще более сложная задача состояла в отображении психики животных. Каждый из типов, который в силу скульптурной условности приобретал обобщенный вид, должен был отображать психические качества животного, например, точно переданную настороженность неуклюжего и медлительного в движениях «трубкозубого животного», беспокойство кабарги, стоящей на обрыве у Ватагина, силу «крадущегося льва» Трофимова (1930-е годы, гипс). Еще более характерной является «зоопсихология» обезьян Ватагина: «Шимпанзе», «Оранг», «Сердитая горилла», «Оранг в движении», «Улыбающийся мандрил», «Сидящая молодая горилла», «Новорожденная горилла» (1917, гипс). Среди них выделяется «Разъяренная горилла», представляющая открытую ярость [2, с. 60]. Выразительная, мощная и динамичная вертикальная фигура обезьяны контрастирует с маленьким человеческим телом, раздавленным ею. В большой массе художнику удалось отразить весь звериный эмоциональный накал. Динамика передана не столько выражением «лица» гориллы, искаженного гневом, сколько выраженным наклоном туловища, скошенным положением мощных плеч и сочетанием согнутой в локте правой руки и напряженно вытянутой левой. А. Котс метко заметил: «Глядя на живость этих звериных чудовищ, охватывает сознание, что не только анатомическая форма, строение тела, но и дух, стоящий за формой, отражается в каждом повороте, в каждой линии тела». [3] Аналогичную задачу решал К. Флеров. Ему предстояло «скульптурно воплотить в естественных размерах облики гигантских чудовищ, населявших некогда разрозненные уголки земного шара, ныне населенные их мелкорослыми сородичами» [3]. Это было непростой задачей, учитывая ограниченность пространства музея. Флеров использовал музейные слепки для создания таких фигур, как гигантский страус динорнис, мадагаскарский лемур мегаладапис, мегатериус и муравьед-ленивец. Скульптурные работы сходны по выразительным принципам с работами Вата-

гина и Трофимова, особенно в их тенденции к конкретным и одновременно обобщенным формам. Причины кроются не только в единообразии требований и подходов к научному изображению, но и в определенных свойствах материалов – глины и гипса. Глина использовалась для набросков моделей, включая размеры окончательного варианта. Более крупные скульптуры переносились в гипс – универсальный материал в музеях. Гипс также давал возможность передать детали глиняных моделей. Однако недостатком этого материала было то, что он не всегда соответствовал анималистическому виду изображений. Такие скульптуры требовали тонировки. Однако и без нее важно отметить, что скульптура, призванная отобразить научные идеи, в творениях мастеров подчеркивает естественность, прекрасно адаптируясь к задачам визуальной популяризации. Общие формы моделируются мягко, а детали передаются точно. Поэтому скульптуры не выглядят чужеродными и неуместными в экспозиции биологического музея. Это объясняется тем, что вся структура их морфогенеза четко подчинена представлению научного содержания. Следовательно, существует типологическое различие между образами научной и художественной скульптуры. В первом случае степень обобщения формы видимой реальности регулируется необходимостью донести до зрителя научные идеи, во втором этот процесс зависит как от индивидуальной художественной концепции художника, так и от его вовлеченности в художественное стилевое явление.

Таким образом, поиски и подходы мастеров находились в рамках научно-биологического мышления, где научная иллюстрация может многое рассказать о животном мире. Однако в ряде работ они склоняются к художественной интерпретации. Это определяется, с одной стороны, выставочными задачами – художественным осмыслением природы и животного мира, а с другой – инициативой автора, поощряемой заказчиком. Это известный принцип взаимодействия заказчика и художника, подразумевающий



постановку и выполнение необходимых требований.

### Заключение

Из всего сказанного сделаем вывод. В XX веке постепенно формировался целостный взгляд на природную жизнь в сфере объективного восприятия и наблюдения. Это отражало общий интерес к восприятию родной природы и диких животных, в частности, с точки зрения научной иллюстрации. Графические образы животных не были чужды научной трактовке, напротив, они проде-

монстрировали свой потенциал в границах научной тематики. Наряду с ней, скульптура, включенная в экспонатуру биологического музея, своими формами пластического показа как бы завершила научный цикл, призванный наглядными средствами образовывать зрителя. Научная мысль, которая нашла отражение в изобразительных формах, оказалась перспективным направлением в популяризации наук и искусства, которые в своей специфике сполна отразили русскую культуру XX столетия.

### Список литературы

1. Анимализм в свете Дарвина и Гете. Доклад на собрании художников в клубе МОСХа 19 февраля 1946 г. [Электронный ресурс]. // ГДМ. Архив А. Ф. Котса. № 10141. Т. 5. Л. 370. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2284/of-10141-0582.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
2. Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Москва: Советский художник. 1980. 213 с.
3. Ватагин В. А. и его работы в Дарвиновском музее [Электронный ресурс]. // ГДМ. Архив Котса А. Ф. Т. III. Л.11. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2284/of-10141-0582.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
4. Горлов Д. В. К выставке В. А. Ватагина. Статья. 1965 [Электронный ресурс]. // РГАЛИ. Ф.3022. Оп.1. Ед. Хр. 177. Л. 12, 13. URL: <https://unis.shpl.ru/Pages/Search/BookInfo.aspx? Id=3438835>
5. Дурновцев В. И. «Environmental history» как «экологическая история (историографические заметки) // Историографические и методологические проблемы экологической истории. 2017. С. 10–19.
6. Жизнь родной природы в отражении творчества большого мастера. Живописные работы заслуженного деятеля искусств художника Алексея Никаноровича Комарова для Государственного Дарвиновского музея [Электронный ресурс]. // Архив ГД М. Ф.10141/67. Т. 3, Л. 5 URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2399/of-10141-0191.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
7. К истории экспонатуры Дарвиновского музея [Электронный ресурс]. // ГДМ. Архив А. Ф. Котса Т. 3., Л. 12. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2399/of-10141-0191.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
8. Капра Ф., Маттеи У. Экология права. На пути к правовой системе в гармонии с природой и обществом. Москва: Издательство Института Гайдара; Санкт-Петербург: Факультет свободных искусств и наук СПбГУ, 2021. 328 с.
9. Кашин В. В. Философия наук о живой природе: учебное пособие для аспирантов. ОГУ Оренбург: ИПК ГОУ. 2006. 108 с.
10. Киселева М. Знания о человеке в философии Возрождения и Нового времени: методология додисциплинарности / Человек вчера и сегодня: междисциплинарные исследования. Отв. ред. С. Киселева, Москва: ИФРАН, 2008. 249 с.
11. Комаров А. Рассказы старого лешего. Москва: Армада. 1998. 492 с.
12. Константин Константинович Флеров как сотрудник-создатель Государственного Дарвиновского музея [Электронный ресурс]. // Архив ГД М. Ф.10141/67. Т. 3. Л.7. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2399/of-10141-0191.pdf?sequence=2&isAllowed=y>



13. *Котс. А. Ф.* О работах молодого поколения художников-натуралистов Государственного Дарвиновского музея [Электронный ресурс]. // Архив ГДМ. Ф.10141/67. Л.7. URL: <https://www.darwinmuseum.ru/foundation/xmlui/bitstream/handle/11517/2399/of-10141-0191.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
14. *Любарский Г.* История Зоологического музея МГУ. Идеи, люди, структуры. Москва: Товарищество научных изданий КМК. 2009. 744 с.
15. *Формозов А. А.* Александр Николаевич Формозов (1899–1973). Москва: Наука. 1980. 153 с.
16. *Цинцадзе Н.* Государство, общество и природа в России конца XIX – первой трети XX века. Танго втроём. Санкт-Петербург: Алетейя, 2019. 570 с.
17. *Cristina Brito, Ana Cristina Roque, Cecilia Veracini.* Peoples, Nature and Environments: Learning to Live Together. Cambridge Scholars Publishing, 2019. 324 p.
18. *Hansson I.* Ecological Principles of Nature Conservation: Application in Temperate and Boreal Environments Conservation Ecology Series. Springer Science & Business Media, 2012. 436 p.
19. *Richard J. Ladle, Robert J. Whittaker.* Conservation Biogeography. John Wiley & Sons, 2011. 320 p.
20. *Robert C. Brears.* Nature-Based Solutions to 21st Century Challenges. Routledge, New York. 2020. 352 p.

\*

Поступила в редакцию 05.04.2023





# ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА О ТЕВЬЕ-МОЛОЧНИКЕ: ШОЛОМ- АЛЕЙХЕМ, ДЖОЗЕФ СТАЙН, ГРИГОРИЙ ГОРИН

УДК 821.161.1+ 7.097

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-68-73>

## Е. М. Перхина

Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова,  
Архангельск, Российская Федерация  
*e-mail:* e.parsheva@narfu.ru

*Аннотация:* В статье рассматривается проблема самоопределения человека, поднимаемая в текстах, репрезентирующих сюжет о Тевье-молочнике, источником которого является цикл рассказов еврейского писателя Шолом-Алейхема. Герменевтический анализ построен на сопоставлении сюжетной структуры в текстах Шолом-Алейхема, в либретто мюзикла (в его киноверсии) «Скрипач на крыше» Джозефа Стайна и в пьесе «Поминальная молитва» Григория Горина. Каждый из трех вариантов рассматривается в контексте социокультурной ситуации, в которой он был рожден. Если Шолом-Алейхема в судьбе героя, прежде всего, интересует воплощение еврейской культуры как самостоятельной этнической традиции, то для Дж. Стайна и Г. Горина на первый план выступает проблема идентичности человека. Г. Горин опирается на опыт американского драматурга и сценариста, но создает вполне самостоятельное произведение. В статье особое внимание уделено категории «русский» в предлагаемой отечественным драматургом формуле «русский человек еврейского происхождения иудейской веры», которая осмысливается как способ преодоления этнических и культурных границ.

*Ключевые слова:* этническая идентичность, культурная идентичность, самоопределение, еврейская культура, русский, Шолом-Алейхем, Григорий Горин.

*Для цитирования:* Перхина Е.М. Герменевтический опыт интерпретации сюжета о Тевье-молочнике: Шолом-Алейхем, Джозеф Стайн, Григорий Горин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 68-73. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-68-73>

## HERMENEUTIC ANALYSIS OF TEVYE THE DAIRYMAN PLOT: SHOLEM ALEICHEM, JOSEPH STEIN, GRIGORY GORIN

## Evgenia M. Perkhina

Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov,  
Arkhangelsk, Russian Federation  
*e-mail:* e.parsheva@narfu.ru

.....  
ПЕРХИНА ЕВГЕНИЯ МИХАЙЛОВНА – аспирант, ассистент кафедры культурологии и религиоведения,  
Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова

PERKHINA EVGENIYA MIKHAILOVNA – Postgraduate student, Assistant at the Department of Cultural and Religious Studies, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov

© Перхина Е.М., 2023



*Abstract:* The paper considers the self-identity problem raised in texts representing the plot of Tevye the Dairyman, based on a short stories cycle by the Jewish writer Sholem Aleichem. Hermeneutical analysis is focused on a comparison of the plot structure in the texts by Sholem Aleichem, in the libretto of the musical (its film version) «Fiddler on the Roof» by Joseph Stein and in the play «Memorial Prayer» by Grigory Gorin. Each of the three versions is considered through the prism of the socio-cultural context in which it was created. In the short stories cycle by Sholem Aleichem Tevye the Dairyman is depicted as an embodiment of the Jewish culture with its beliefs and traditions. And here the author speaks about ethnic identity of the main hero. But for Stein and Gorin the problem of the main hero's identity involves a person questioning his sense of self or place in the world. So in «Fiddler on the Roof» by Joseph Stein and in the play «Memorial Prayer» by Grigory Gorin the self-identity problem becomes more universal. Gorin relies on the plot created by the American playwright and screenwriter, but writes a completely independent story. Special attention in the paper is paid to the category of «Russian», which is described by Gorin as «a Russian person with Jewish origin and of the Jewish faith». This formula is understood as a way to overcome ethnic and cultural boundaries.

*Keywords:* ethnic identity, cultural identity, self-identity, Jewish culture, Russian, Sholem Aleichem, Grigory Gorin.

*For citation:* Perkhina E.M. Hermeneutic analysis of Tevye the Dairyman plot: Sholem Aleichem, Joseph Stein, Grigory Gorin. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 68-73. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-68-73>

Цикл рассказов «Тевье-молочник» создан классиком еврейской литературы Шолом-Алейхемом (Соломоном Наумовичем Рабиновичем) в период с 1894 по 1914 гг. Шолом-Алейхем писал на идише о евреях и еврейской культуре, но несправедливо было бы утверждать, что его произведения написаны только для читателей, владеющих идишем и ивритом. На протяжении всей жизни он работал как над самостоятельными переводами своих текстов на русский язык, так и в сотрудничестве с другими переводчиками. Кроме того, есть несколько произведений, изначально написанных автором на русском. Однако проблема создания и перевода текстов Шолом-Алейхема, исследованная А. Френкелем, Г. Эстрайхом и др., остается за пределами данной статьи. Нам важно вслед за А. Френкелем отметить «изоэтренированную литературную игру, ориентированную на мультилингвизм читательской аудитории» [8, с. 169], которая не только не становится препятствием для перевода, но, возможно, способствует ему. История Тевье-молочника является наиболее часто переиздаваемым произведением еврейской литературы и воплощается в многочисленных кино- и театральных версиях.

История бедного еврея Тевье легла в основу мюзикла «Скрипач на крыше», поставленного на Бродвее в 1964 г. В 1971 г. на экраны вышел одноименный американский фильм, снятый режиссером Норманом Джуисоном.

В 1989 г. Григорий Горин и Марк Захаров ставят в «Ленкоме» спектакль «Поминальная молитва». Горинское изложение истории Тевье-молочника сюжетно гораздо ближе к либретто, написанному для бродвейского мюзикла Джозефом Стайном, чем к тексту цикла рассказов Шолом-Алейхема. Последовательность событий, происходящих в мюзикле, а также символический образ скрипача в горинской пьесе сохранены. Сюжетное и образное совпадение вполне объяснимо: «Скрипач на крыше» имел огромный успех на американской сцене и стал настоящим международным хитом, воспроизведенным на сценах разных стран. В «Ленкоме», по воспоминаниям Александра Абдулова, также изначально была предпринята попытка поставить «Скрипача», но вместо этого спектакля на свет появилась «Поминальная молитва» Григория Горина [1, с. 14]. Причем последняя не является просто адаптацией мюзикла к русской сцене. Проблематика и поэти-



ка горинской пьесы заслуживает отдельного внимания. Ее интерпретация может быть построена на сравнительном анализе сюжетов оригинального текста Горина и произведений, послуживших для него протекстами.

Шолом-Алейхем устами своего Тевье повествует о жизни бедного еврея и его дочерей, судьба каждой из которых складывается по-своему трагично. Старшая Цейтл выходит замуж по любви за такого же бедного еврея, как и сам Тевье, и живет в нужде. Вторая Голд влюбляется в революционера Перчика и отправляется за ним в Сибирь в ссылку. Третья Хава венчается с русским православным парнем, что немисливо для правоверной иудейки. Четвертая Шпринца утопилась, не перенеся обмана богатого молодого еврея. Пятая Бейлка, желая помочь бедному отцу, выходит замуж за нелюбимого ею богача, с которым ей нет счастья. Соломон Михоэлс, поставивший в 1938 году спектакль «Тевье-молочник», пишет, что Шолом-Алейхем одновременно с «малым миром Тевье-молочника» показывает «большой мир исторической действительности», и «на маленьких судьбах Тевье-молочника и его дочерей лежат отпечатки сменяющих друг друга исторических эпох» [5, с. 41].

Тевье Джозефа Стайна в «Скрипаче на крыше» также приходится с нарастающей напряженностью преодолевать жизненные невзгоды. Сюжет раскрывает судьбы только трех старших дочерей молочника. Свадьба Цейтл и бедного правоверного еврея Мотла идет вразрез с устоявшейся традицией из-за их тайной помолвки. Однако Тевье все же дает свое благословение на брак, и свадьба справляется по традиционному еврейскому обряду. Голд влюбляется в бедного студента-революционера Перчика. Будучи евреем, он никак не соотносит себя с иудейской религиозной традицией, и более того, его арест не позволяет справить традиционную свадьбу. Большим ударом становится выбор Хавы, которая венчается по православному обряду с русским крестьянином Федькой, тем самым отрывая себя от иудейской веры. Справляя траур по дочери, Тевье в финале фильма-мюзикла примиряется и с этим нарушением традиции.

В начале фильма Тевье обращается к скрипачу, играющему на крыше (это символический, обобщающий образ, вынесенный в заглавие и мюзикла и фильма), с вопросом: «А как мы сохраняем равновесие?» И сразу сам отвечает: «На это я отвечу вам одним словом – «традиция». Благодаря традиции мы сохраняем равновесие уже много лет. Здесь, в Анатовке, у нас есть традиция на все: как спать, как есть, как работать и как носить одежду. <...> И благодаря этой традиции, каждый из нас знает, кто он такой» [7]. Этим словам вторит и знаменитая песня «Tradition». Традиция как совокупность накопленного прошлыми поколениями опыта составляет фундамент самоопределения Тевье.

В классической теории этнической идентичности культура (культурные традиции), историческая память, религия, территория, язык обычно определяются как наиболее устойчивые ее элементы [6, с. 82]. Собственно говоря, именно на этих основаниях выстраивается этническая идентичность Тевье. Однако события сюжета последовательно заставляют Тевье поступиться каждым из них. С замужеством первой дочери он отказывается от представления об устоявшемся обычае – родители женят детей, а не дети сами выбирают себе супругов. Привычный обычай нарушен, но старшая дочь, тем не менее, остается внутри иудейской традиции. Замужество второй дочери примиряет Тевье и с тем, что её избранник хотя и еврей, но далек от ортодоксальной религии. Отказ от устоявшейся религиозной традиции также оказывается возможен. Замужество третьей дочери ломает запрет на связь с тем, кто не равен тебе ни по крови (по происхождению), ни по вере: в фильме слова «птица может любить рыбу, но где им строить свой дом» в итоге сменяются примирительным «и да будет с вами Бог» [7]. Ради своих дочерей Тевье приходится отказаться от традиции как исторически сложившегося обычая, от религиозной веры, от основания этнической общности.

Как уже было сказано, судьба семейства Тевье вписана в контекст переломного, трагического времени: пережив погромы, нарушившие радость свадьбы Цейтл и Мотла, евреи



по приказу властей и вовсе должны покинуть Анатовку. Тевье теряет родину: территория как один из основных «столпов» его самоидентификации также утрачивается. Немаловажный момент и в том, что сам мюзикл поставлен на английском языке. Сюжетно (в самом действии) язык не играет большой роли, но постановка мюзикла на языке международного общения (постановки на идише и иврите появятся позже), а также все трудности, с которыми сталкивается еврей Тевье, сделали спектакль близким американским зрителям, среди которых было множество эмигрантов разных национальностей. Фильм 1971 года, принесший мюзиклу мировую известность, также снят на английском языке.

В итоге все основания, на которых выстроена идентичность Тевье (традиция, религия, исторический опыт, язык, территория), оказываются не надежны. Но, утрачивая один за другим эти начала, Тевье, при всем том не теряет себя. В «Скрипаче на крыше» мы наблюдаем за тем, как еврей, глубоко почитающий свои обычаи и тесно связанный с верой предков, в условиях меняющегося времени оказывается способным примириться с тем, что не вписывается в его устоявшееся мировосприятие. Он способен отказаться от всего, на чем держится его мир, и при этом не перестает быть собой. Возвращаясь к началу текста, вновь повторим вопрос самого Тевье: «Благодаря чему каждый из нас знает, кто он такой?». На чем держится его идентичность? Думается, ответ, который предлагают нам создатели фильма-мюзикла, – это чувство принадлежности к чему-то большему, чем ты сам, принадлежности здесь и сейчас к общей жертвенной судьбе еврейского народа. Заключительные сцены фильма, где евреи вереницей бредут по грязи прочь от Анатовки, отсылают зрителей к документальным кадрам времени Второй мировой войны. Очевидно, что этот мотив будущей судьбы жертв Холокоста во второй половине XX века считывался и считывается зрителями фильма.

Безусловно, мотив жертвенности оказывается тесно связанным с мотивом избранности еврейского народа. Узнав о будущих погромах,

Тевье, который постоянно живет в диалоге с Богом, обращается к Творцу: «Господи... зачем Тебе надо было посылать такую новость... именно сегодня? Знаю, знаю, мы избранный народ... но хотя бы изредка не мог бы Ты выбирать кого-нибудь ещё?» [7]. Можно сделать вывод, что в «Скрипаче на крыше» именно это осознание избранности, не заканчивающийся диалог с Богом, это то, что, несмотря ни на что, остается с Тевье и является основой его самосознания, его идентичности.

Григорий Горин в пьесе «Поминальная молитва» следует за ходом сюжета «Скрипача на крыше», однако трактует его иначе. Обратим внимание на несколько принципиальных отличий. Когда Хава покидает родительский дом, чтобы обвенчаться с Федором, не мать, а сам Тевье идет в православный храм к священнику, чтобы узнать о судьбе дочери. В споре с батюшкой он говорит о себе: «Русский человек еврейского происхождения иудейской веры... Вот она, моя троица! Я ни от чего не отрекусь! Ни от земли своей родной, ни от веры предков! Зачем? Вы сказали: у нас Бог один! Это верно, батюшка! Бог один, но дороги к нему разные... разные» [2, с. 428].

Сам Григорий Горин, по воспоминаниям писателя и журналиста Андрея Максимова, говорил: «На естественный вопрос: «А ты, собственно, кто такой?» – могу ответить словами моего героя Тевье из пьесы «Поминальная молитва»: «Я – русский человек еврейского происхождения иудейской веры». Слов этих нет у Шолом-Алейхема» [1, с. 182]. Действительно, эту формулу «русский человек еврейского происхождения иудейской веры» мы находим только у Горина, и неслучайно он вкладывает эти слова в уста своего героя. Сюжет пьесы становится своеобразным способом проверки этой формулы самоопределения «на прочность»: «Я ни от чего не отрекусь!» – Докажи! Замужество каждой из трех дочерей выходит за рамки устоявшейся, «правильной» традиции и является вызовом для Тевье, призванным опровергнуть его «троицу».

Несмотря на то, что в замужестве первой дочери имеет место нарушение традиции: «По-





слушай, Мотл, если ты хотел жениться на моей дочери, ты, как положено, должен был прислать свата» [2, с. 409], Цейтл все-таки выходит замуж за правоверного иудея, чем подтверждает отцовские слова о его вере. Замужество второй дочери ещё более выходит за рамки традиций: «Годл. Мы простые люди. Легко смеяться над нашей верой. Перчик. Есть вера, а есть предрассудки. Весь мир меняется, только у вас в деревне время остановилось. Девушки отдельно – юноши отдельно... Невеста жениха впервые видит на свадьбе. Замужним стригут волосы... Дикость!» [2, с. 406]. Связывая свою судьбу с человеком не религиозным, но имеющим еврейское происхождение Голд, в свою очередь, снова подкрепляет второй член озвученной отцом формулы. Третья дочь, поступая радикальнее всех, выходит замуж за русского человека – не еврея по крови и не иудея по вере. Тевье переживает это мучительно, справляет по дочери траур. Смерть супруги Тевье Голды и выселение евреев из Анатовки усиливают общую трагическую напряженность ситуации. Однако желание Федора и Хавы разделить все беды, которые сваливаются на плечи Тевье, в конечном счете примиряют отца с дочерью и её избранником: «...Ну вот... Обнялись... Ревут! Все по-человечески...» [2, с. 443]. Не прощаясь с дочерью, Тевье благословляет ее, как это было в фильме-мюзикле, и примиряется с ней и ее мужем в общем горе.

Таким образом, принимая выбор каждой из дочерей, Тевье утверждает себя и в своих собственных словах. Пройдя «проверку» жизнью, он подтверждает свое право сказать о себе: «русский человек еврейского происхождения иудейской веры».

Все эти три варианта истории Тевье по-разному относятся к вопросу самоопределения. Шолом-Алейхем наблюдает за евреем Тевье и тем, как он ведет себя в непростое, во многом переломное время – рубеж XIX–XX веков. Тем не менее это время, когда большинство евреев ещё близки исторически к своей укорененной традиции, к укладу предков, компактно живших в местечках Российской империи, и вопрос об их самоопределении не встает так остро, по-

тому что они в нем уверены. Шолом-Алейхем интересуется родная еврейская культура как самостоятельная этническая культура.

«Скрипач на крыше» рождается на американской сцене в 1960-е гг. и предстает перед американскими зрителями. Евреи Америки – это евреи, приехавшие со всего света, эмигрировавшие из Российской Империи и СССР, бежавшие из Европы. Это люди, которым часто либо приходилось скрывать свое происхождение или совсем от него отказываться, либо находиться в ситуации сопротивления. Кроме того, для населения Америки, значительную часть которого составляли мигранты, вопрос самоопределения стоит крайне остро, поэтому так важен герой Тевье и судьбы его дочерей, поднимающие вопрос идентичности: кто мы? и что нас делает теми, кто мы есть?

У Г. Горина в «Поминальной молитве» проблема идентичности разворачивается новой стороной. Эта проблема заботила самого драматурга, на что не в последнюю очередь повлияли личный опыт и современная автору социокультурная действительность. Период творческой активности писателя протекает на фоне захлестнувшего страну государственного и бытового антисемитизма. Отношение к евреям на протяжении существования СССР было неоднозначным. С одной стороны, советское государство не могло не осуждать антисемитизм, учитывая сложное отношение к евреям и иудеям в Российской империи, которой Советский Союз противопоставлял себя, и уничтожение евреев нацистами, с которыми страна сражалась, в период Великой Отечественной войны. С другой стороны, набравшие популярность сионистские идеи и создание государства Израиль приводили к подавлению любой национальной и культурной идентичности евреев, а антисемитская пропаганда переходила в откровенный антисемитизм. Победа Израиля в Шестидневной войне и связанное с ней воодушевление среди советских евреев во многом усилили официальный антисемитизм [4, с. 103]. Биографический факт – необходимость смены фамилии драматурга с Офштейн на Горин –





показательная иллюстрация общественных настроений времени. Отсюда и интерес к сюжету, родившемуся на рубеже XIX–XX веков, когда в городах империи гремели еврейские погромы. В горинской пьесе эта проблема государственного и бытового антисемитизма нашла свое отражение.

Но, как сказано выше, Тевье парадоксально заявляет о себе, что он «русский человек еврейского происхождения иудейской веры», и между этими тремя характеристиками в его мироощущении нет никакого противоречия. Для окружения этого оказывается недостаточно, и Тевье вынужден покинуть свою родину. Тем не менее, эта формула становится стержнем сюжета, стержнем образа Тевье и ключевой идеей всего текста.

Горинский Тевье по своей формуле, прежде всего, «русский человек». И этим он ближе и понятнее русскому (российскому) читателю/зрителю, чем Тевье Шолом-Алейхема или Тевье из «Скрипача на крыше». А кто такой русский человек? Русский человек сам постоянно занят поиском ответа на вопрос, кто он есть. «Русский человек» – широкая категория, русский человек разный. Русский человек в универсальности своей вбирает в себя множество этнических,

религиозных и культурных характеристик. И тогда нет никакого противоречия в том, что русский человек может иметь еврейское происхождение и иудейскую веру. Ф. М. Достоевский в своей речи на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве, говоря о всемирности пушкинского гения, сказал, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное» [3, с. 147]. Как нам кажется, Горин в своем творчестве, подобно Пушкину, приближает нас к мировой культуре: «Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только <...> стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите» [3, с. 147]. Это стремление «стать братом всех людей» и искреннее желание мирного сосуществования мы находим в пьесе: «По глупости люди друг друга сторонятся...» [2, с. 439]. Горин, воспринимая известный сюжет, вырабатывает собственную формулу «русский человек еврейского происхождения иудейской веры», которая в своей универсальности становится попыткой выйти за пределы этнической определенности, принять в себя другого как своего и примирить противоречия и разногласия в обществе, возникающие на национальной, религиозной и культурной почве.

### Список литературы

1. Григорий Горин. Воспоминания современников. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 368 с.
2. Горин Г. Малое собрание сочинений / Григорий Горин. Санкт-Петербург: Азбука – Атикаус, 2019. 640 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.] Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1984. Т. 26. 518 с.
4. Костырченко Г. В. Брежнев и еврейский вопрос // Россия XXI. 2017. № 4. С. 102–123.
5. Михоэлс С. М. «Тевье-молочник» об одном герое Шолом-Алейхема // Шолом-Алейхем – писатель и человек: статьи и воспоминания. Москва: Сов. писатель, 1984. 336 с.
6. Рыжова С. В. Этническая идентичность в контексте толерантности. Москва: Альфа-М, 2011. 280 с.
7. Скрипач на крыше. Фильм [Электронный ресурс.]. URL: <https://ok.ru/video/32732744309>
8. Френкель А. Русский писатель Шолом-Алейхем // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 151–177.

\*

Поступила в редакцию 10.04.2023



## LOUIS VUITTON И КУСАМА: ИСКУССТВО КАК ИСТОЧНИК МИФОТВОРЧЕСТВА МОДЫ

УДК 008.009

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-74-81>

**Е. С. Ежова**

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация  
*e-mail*: katerina\_yezh@mail.ru

*Аннотация:* Данная статья посвящена использованию модой искусства как источника символических ценностей для создания собственного мифологизированного образа. Интеркультурная апроприация рассматривается на примере недавно представленной коллаборации французского дома моды Louis Vuitton и японской художницы Яёи Кусамы. Автор обращается к ряду публикаций, отражающих восприятие данного сотрудничества, и к описанию, представленному самой маркой. Поднимается вопрос вовлеченности и активного участия художницы в рамках данного сотрудничества, а также – использование домом моды публично принятого и массово растиражированного образа художницы. Рассматривается выстраивание мифа как семиологической системы, основанной на использовании готовых форм. Система представляет собой инструмент, с помощью которого дом моды создает набор символических ценностей, состоящих из заимствованных из поля искусства и привнесенных зрителем-потребителем. Применение такого инструмента обеспечивает восприятие продукции модного дома, эквивалентной ценности произведений искусства.

*Ключевые слова:* мода, искусство, миф, семиологическая система, ценность.

*Для цитирования:* Ежова Е.С. Louis Vuitton и Кусамы: искусство как источник мифотворчества моды // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 74-81. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-74-81>

### LOUIS VUITTON AND KUSAMA: ART AS A SOURCE OF FASHION'S MYTHOLOGIZATION

**Ekaterina S. Ezhova**

Russian State University for the Humanities  
Moscow, Russian Federation  
*e-mail*: katerina\_yezh@mail.ru

---

ЕЖОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА – старший корреспондент-переводчик, Международное информационное агентство «Россия сегодня», аспирант кафедры истории и теории культуры, Российский государственный гуманитарный университет

EZHOVA EKATERINA SERGEEVNA – senior correspondent-translator, International Information Agency «Rossiya Segodnya», postgraduate student at the Department of History and Theory of Culture of the Russian State University for the Humanities

© Ежова Е.С., 2023



*Abstract:* The article is dedicated to the use of art by fashion as a source of symbolic values to create its own mythologized image. The intercultural appropriation is studied on the example of a collaboration of French fashion house Louis Vuitton and Japanese artist Yayoi Kusama. The author refers to a range of media publications depicting the perception of the partnership in question and the description presented by the fashion brand itself. The construction of a myth as a semiological system based on ready-made forms is considered. The system is a tool, which is used by the fashion house to design a range of symbolic values consisting of those transferred from the field of art and brought in by the viewer-consumer. The application of the tool secures the perception of the value of the fashion house's products as equal to the one of the pieces of art.

*Keywords:* fashion, art, myth, semiological system, value.

*For citation:* Ezhova E.S. Louis Vuitton and Kusama: art as a source of fashion's mythologization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 74-81. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-74-81>

В январе 2023 года французский дом моды Louis Vuitton запустил масштабную рекламную кампанию в честь своего второго сотрудничества с японской художницей Яёи Кусамой (Yayoi Kusama) спустя десять лет после первой коллаборации. Несмотря на некоторые размышления в средствах массовой информации относительно степени вовлеченности художницы в сотрудничество, марка постоянно работает над развитием своего образа, своего мифа, в котором ее продукция представляет собой не что иное, как произведения искусства. Или, как минимум, объекты, равные предметам современного искусства по своей культурной ценности, объекты, которые можно коллекционировать.

Кусама – признанная и выдающаяся художница, чьи выставки организуют крупнейшие галереи мира, причем как в самих институциях, так и уличные. А в Токио открылся ее музей. Первая коллаборация художницы с Louis Vuitton была организована в 2012. «Спустя десять лет Кусама вновь сотрудничает с маркой. На этот раз Louis Vuitton постарались сделать так, чтобы о проекте говорили все. В рекламных кампаниях участвуют известнейшие модели от Жизель Бюндхен (Gisele Bündchen) до Беллы Хадид (Bella Hadid). В витрине нью-йоркского магазина бренда робот в виде Яёи Кусамы рисует знаменитый горошек. Крупнейший лондонский универмаг Harrods также украсили культо-

выми узорами. Масштабная блогерская рассылка, обложка Financial Times, 3D-реклама – Louis Vuitton продумали проект до мелочей, однако к сотрудничеству все равно появились вопросы» [3].

В своем обзоре коллаборации для издания «Коммерсантъ» журналист Полина Васильева обращается к критике, высказанной блогером и куратором Хильдой Линн Хелфенштейн (Hilde Lynn Helphenstein). Она поднимает вопрос об эксплуатации наследия Кусамы, которая из-за своего почтенного возраста и особенностей ментального здоровья может быть ограничена в своем реальном участии в совместном проекте. Однако издание справедливо отмечает, что «оценивать дееспособность и стремления кого-то лишь по субъективным представлениям о том, как живет и думает 93-летний человек с ментальным расстройством, – крайне спорное и неэтичное решение» [3].

Вопрос непосредственной вовлеченности художницы был также поднят Джорджиной Адам (Georgina Adam) в статье издания The Art Newspaper: «Фирменный стиль Яёи сейчас украшает 400 предметов в коллаборации с французским домом высокой моды, но неясно, насколько она вовлечена» [7]. Адам продолжает, что Кусама сама не слишком комментирует коллаборацию. «Нет сомнений в том, что сотрудничество LV-Кусамы в большой степени способство-



вало распространению ее славы и, хотя ее ранняя работа очень впечатляла и ломала стереотипы, ее самые последние работы являются лишь усталым построением того, что было до этого». В своей статье Адам цитирует циничное, как она сама утверждает, высказывание неназванного арт-дилера во время посещения ярмарки искусства в Сингапуре Art SG, который говорит: «Все просто ждут ее кончины». Однако этот «цинизм» можно отнести не только к процитированному высказыванию или его автору, поскольку по утверждению Адама, на выставке прозвучало много критики относительно коллаборации, но и к тому, что Кусаму превратили в глобальный бренд товаров роскоши. «Другие художники использовали свою креативность для создания коммерчески успешных дорогих безделушек, на ум приходит Дэмиен Хёрст (Damien Hirst), среди прочих, но в тех случаях рыночная эксплуатация является неотъемлемой частью их работы. В случае Кусамы: кто действительно подписывается под всем этим и насколько она знает обо всем том, что продается от её имени?» [7].

Редактор новостей Джейк Силберт (Jake Silbert) в своем материале на сайте Highsnobiety (глобальном медиа-бренде в области моды) указал на то, что Кусамы, «которая постоянно создает вариации своего фирменного узора в горошек с 1970-х годов, является одной из самых известных художников благодаря неувядающей популярности «Комнат бесконечности», подходящих для Instagram, и мгновенно узнаваемых тыкв с узором в горошек» [11]. Упомянутое соответствие стандартам Instagram и прочим социальным сетям с бумом селфи и саморепрезентативности в социальных медиа используется домом моды в своей маркетинговой кампании, когда фасады и витрины крупных универмагов были украшены в стиле Кусамы.

«Это не первое партнерство Кусамы с Louis Vuitton – тогдашний креативный директор дома Марк Джейкобс (Marc Jacobs) приглашал других высокодоходных художников, таких как Ричард Принс (Richard Prince)

и Такаси Мураками (Takashi Murakami), чтобы придать их собственное видение дизайну LV, предвидя сегодняшние коллекционные товары LV, но эта была и, возможно, все еще является самой большой линейкой товаров, носящих на себе имя японской художницы-затворницы» [11].

Силберт также указывает на высокое качество производства маркой, чьи мастера разработали специальную технику, чтобы мазки масляной краской в 3D казались влажными, как будто они были нанесены рукой Кусамы. Он также говорит о том, что данное сотрудничество в равной степени важно как для Кусамы, так и для дома Louis Vuitton, который настолько уверен в коммерческом успехе проекта, что даже указал его в финансовом отчете [11].

Конгломерат LVMH, который владеет домом моды, не раскрывает отчетность по своим активам, но делает разбивку по сегментам. Так, в отчете за 2022 год указано, что выручка в сегменте моды и кожгалантереи выросла на 25% – до 38,6 миллиардов евро; притом, что общая выручка холдинга выросла на 23% – до 79,2 миллиардов евро. Из чего можно заключить, что продажи одежды и кожгалантереи являются драйвером роста общих продаж и составляют половину этих продаж, что делает этот сегмент колоссально важным для общих показателей конгломерата. В пояснениях по сегменту также можно найти отсылку на новое сотрудничество с Кусамой, как на возвращение к иконическим творениям дома [10].

В своем описании к коллаборации Louis Vuitton говорит о смешении креативности Кусамы с «savoir-faire» дома, его технической культурой, мастерством. «Празднование искусства, смелости, мастерства, раскрашенных горошин Кусамы, металлических горошин, горошин бесконечности, и психоделический цветок оживляют вселенную Louis Vuitton. Демонстрируя мастерство Louis Vuitton, инновационная техника шелкографии воспроизводит мазки Кусамы, производя удивительно реалистичный 3D эффект рукотворной



живописи. Прикрепленные вручную, один за одним, металлические полусферы разного размера оживляют ряд выбранных предметов коллекции своим удивительным серебряным зеркальным эффектом» [8].

Марка не просто использует имя и узнаваемые мотивы художницы, но и делает все это неотъемлемой частью своей «вселенной», которую можно было бы назвать и «метавселенной», учитывая широкий маркетинговый размах кампании вплоть до оформления витрин автоматом, воспроизводящим саму Кусаму, до целых зданий в цветной горошек [8]. Заимствуется не только арсенал художника, но и черты его личности и внешности; происходит своего рода «цитирование» работ и проектирование личности художника на продукцию дома моды и его образ, соответственно. Иными словами, происходит процесс, который можно условно назвать интеркультурной апроприацией, заимствованием одной составляющей культуры из другой ее составляющей, модой из искусства, при этом каждая из двух сфер представляет собой независимое поле культуры. Эти две сферы могут быть сравнимы, перефразируя Романа Якобсона (Roman Jakobson), а, следовательно, элементы одной сферы могут быть перенесены на другую, что обеспечивается механизмом коммуникации [6]. Согласно Умберто Эко (Umberto Eco), «если любой факт культуры – это факт коммуникации, то его можно исследовать по тем же параметрам, как и всякий коммуникативный акт» [5, с. 65]. Если упростить модель коммуникации Р. Якобсона до трех основных составляющих – адресанта, сообщения и адресата, то сначала выстраивается цепочка в культурном поле искусства, представляющая из себя художника, то есть Кусаму, ее произведения искусства, и зрителя [6]. В поле моды это будут Louis Vuitton, продукция бренда, созданная в рамках коллаборации с Кусамой, и зритель-потребитель. При этом произведения художника, как сообщения в первичной цепочке, становятся элементом продукции бренда, то есть сообщения во вторичной цепочке.

Наличие такой коммуникативной системы и присутствие материала, «уже обработанного с целью определенной коммуникации», свидетельствует о мифе в трактовке Ролана Барта (Roland Barthes) как семиологической системе [1, с. 266]. У. Эко отмечает, что семиология рассматривает все явления культуры как знаковые системы, что, в свою очередь, указывает на то, что они и являются этими системами и остаются явлениями коммуникации [5, с. 63]. Р. Барт говорит о том, что «миф представляет собой особую систему в том отношении, что он создается на основе уже ранее существовавшей семиологической цепочки: это вторичная семиологическая система. То, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим» [1, с. 271]. В анализируемом примере первичной системой представляется цепочка «Кусаму – произведения искусства – зритель», а вторичной системой выступает цепочка «Louis Vuitton – продукция бренда – зритель-потребитель». Употребление двойного значения в последнем случае, «зритель-потребитель», представляется логичным, потому что первой реакцией на коллаборацию марки и художника будет зрительная реакция, то есть благодаря усилиям и инвестициям марки коллаборация получила и получает широкое медийное освещение, в том числе в социальных медиа, особенно ввиду того, что Louis Vuitton превратил здания крупнейших универмагов, например, Harrods в Лондоне, в инсталляции не просто творчества Кусамы, но и инсталляции коллаборации марки и художницы, в которой либо автомат (или фигура, имитирующая художника) раскрашивает витрины или само здание в горошек, который стал практически подписью Кусамы и самым узнаваемым ее узором [8].

Louis Vuitton выстраивает вторичную семиологическую систему, иными словами, создает миф, который «представляет собой особую систему в том отношении, что он создается на основе уже ранее существовавшей семиологической цепочки» [1, с. 271]. В любой семиологической системе можно выделить три элемента: означаемое, то есть понятие; озна-





чающее, то есть его психоакустический образ; и знак, то есть итог ассоциации понятия и образа. «Знак полон, он представляет собой смысл» [1, с. 270]. При переходе на следующий уровень, во вторичную систему, знак становится означающим, исходным членом системы мифа. При этом он сочетает в себе как смысл, так и форму. Именно эта двойственность означающего в мифе обеспечивает ему и полноту и пустоту одновременно. Барт отмечает, что означающее в мифе представляется двойственным, являясь одновременно смыслом и формой: оно и полно и пусто. «В качестве смысла оно уже предполагает некоторую прочитанность – я вижу его глазами, оно обладает чувственной реальностью... и насыщенностью... Смысл уже завершен, им постулируется некое знание, некое прошлое, некая память – целый ряд сопоставимых между собой фактов, идей, решений. При превращении смысла в форму из него удаляется все случайное; он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, остается лишь голая буквальность» [1, с. 274–275].

Форма и смысл сосуществуют, нуждаются друг в друге. Форма для смысла является местом существования, тогда как смысл является для формы «подручным запасом истории, он богат и покорен, его можно то приближать, то удалять, стремительно чередуя одно и другое; форма постоянно нуждается в том, чтобы вновь пустить корни в смысл и напитаться его природностью; а главное, она нуждается в нем как в укрытии. Такая непрерывная игра в прятки между смыслом и формой и является определяющей для мифа» [1, с. 276]. Третьим элементом семиотической системы является «значение», и именно этот элемент «реально и усваивается нами», это и есть миф, который переживается одновременно как история правдивая и нереальная.

Означающее Барт именует «понятием», которое «является движущей силой мифического высказывания». Понятие содержит в себе не столько реальность как таковую, сколько представление о ней. А образ, переходя из смысла в форму, теряет знания, содержащиеся в нем, и заполняется новыми знаниями из по-

нятия. «Другое дело, что в мифическом понятии заключается лишь смутное знание, образуемое из неопределенно-рыхлых ассоциаций. Такой открытый характер понятия следует подчеркнуть – оно представляет собой отнюдь не абстрактную чистую сущность, но бесформенный, туманно-зыбкий сгусток, единый и связный лишь в силу своей функции» [1, с. 277].

Возвращаясь к анализируемому примеру сотрудничества Кусамы с Louis Vuitton, можно предположить, что сама художница и ее творчество представляет собой первичную систему, в то время как продукт этой коллаборации, которым можно условно назвать все предметы одежды и аксессуары, созданные французским домом моды в рамках сотрудничества, представляют собой вторичную систему, или, иными словами, сотворение мифа. Например, белая футболка с цветным принтом в горошек, созданная как часть коллаборации бренда с художницей, представляет собой воплощение мифа. Сама по себе футболка в «фирменный» горошек имеет определенную форму, которая одновременно имеет и не имеет смысл. Означающее вбирает в себя всю историю из означаемого, то есть зрителю-покупателю предлагается предмет (футболка в горошек), который уже частично заполнен смыслом, но и имеет достаточно «пустоты» для того, чтобы зритель-покупатель наполнил ее своими смыслами, частично считывая смыслы, заложенные брендом в представленном продукте.

Частично представленный смысл являет собой ту информацию, которая перешла от знака на первичном уровне, когда он стал означающим на вторичном уровне. Сюда можно отнести фактическую информацию, например, идентификацию узора, соотнесение его с художницей и ее личностью, определение дома моды, при этом вся эта фактическая информация не определена в своем объеме, который будет определен знаниями зрителя-потребителя. Например, насколько зрителю-потребителю известен этот узор в горошек, Кусамы, особенности ее личности, детали биографии, другие коллаборации, знания о Louis Vuitton и других коллабораций марки. Этот объем знаний будет



разным у каждого зрителя-потребителя. В свою очередь, дом моды может сделать все, от него возможное, чтобы донести как можно больше нужной для себя информации всеми доступными средствами, в основном, конечно, маркетинговыми, до зрителя-потребителя. При этом дом моды также не может контролировать или направлять этот процесс, как показывает волна критики, упомянутой в начале данной статьи.

Понятие, которое вбирает в себя всю историю, которой нет в форме, представляет собой весь корпус смыслов, которые зритель-потребитель вкладывает, например, в белую футболку с узором в цветной горошек, выпущенную домом моды Louis Vuitton в рамках коллаборации с Кусамой. Понятие представляет собой движущую силу мифического высказывания, неиссякаемый источник содержания. Значением и является сам миф. «Итак, мы постоянно должны помнить, что миф – система двойная; он как бы вездесущ – где кончается смысл, там сразу же начинается миф. Прибегая вновь к пространственным метафорам, можно сказать, что значение мифа – это такая вертушка, где означающее все время оборачивается то смыслом, то формой, языком-объектом, то метаязыком, то чисто знаковым, то чисто образным сознанием; такое чередование, можно сказать, подхватывается понятием, которое использует его как особое, амбивалентное означающее – интеллектуально-образное, произвольно-естественное» [1, с. 281–282].

Используя такую надстройку, вторичную систему, дом моды не только творит свой миф, но и подкрепляет его. Марка не только инкорпорирует произведения искусства Кусамы в свои товары, но и делает ее личность и наследие неотъемлемой частью истории. Дом высокой моды говорит о смешении креативности художника и мастерства Louis Vuitton, об использовании особой инновационной техники подражания мазку кисти, о ручной работе, что фактически приравнивает предметы, созданные в рамках коллаборации, непосредственно к произведениям искусства [8].

В статье издания «Коммерсантъ» журналист также уделит внимание тому факту, что

дом моды обошел стороной ментальное состояние Кусамы, которое стало неотъемлемой частью ее личности. «Художница не раз акцентировала внимание на том, что превращает «свои психические особенности в искусство». За фирменными узорами Яёи стоит не просто богатое воображение... Однако про эту связь в проекте Louis Vuitton – ни слова. Конечно, определять японку только через ментальное заболевание было бы неверно, но не упомянуть о нем вовсе как минимум странно» [3]. Невольно напрашивается отсылка к нидерландскому художнику Винсенту Ван Гог (Vincent van Gogh), чье ментальное состояние также стало частью личности художника, чьи работы также крайне широко цитируются в поле моды. «С 1977 года Кусама добровольно жила в психиатрической больнице Сейва (Seiwa), при этом постоянно занимаясь творчеством в студии по соседству. Излюбленным мотивом художницы был узор в горошек. Этим психоделическим рисунком она одержимо покрывала самые разные поверхности, от бронзовых тыковок до целых интерьеров, создавая так называемые «зеркальные комнаты бесконечности». Идея подобных инсталляций родилась у Кусамы под влиянием ее фирменных «сетей бесконечности». Над полотнами этой серии, «не имеющими ни начала, ни конца», художница трудилась всю жизнь [4, с. 389]. Куратор Музея Хиршхорна (Hirshhorn Museum) Мика Йоситаке (Mika Yoshitake) говорит о том, что искусство для Кусамы это форма терапии, поэтому ей нужно искусство, иначе она бы не выжила. «Она из тех, кому требуется ритуал и ежедневное рисование» [9].

Сама же Кусама в одном из интервью поделилась своим пониманием своего узора. «Одни и те же вещи, нагроможденные одни на другие, создают расширенный мир, который тянется до границ самой вселенной. Вот тот простой образ, который у меня есть. Этот эффект продолжающегося повторения взывает к человеческим чувствам, и в ответ, в глубине наших сердец мы жаждем истинного удивления» [9]. Кусама также говорит, что когда она создает работу, она не добавляет узор в горошек специально, он получается сам собой. «Не уверена, что это



объясняется моей болезнью, или я это делаю, потому что поглощена работой, когда я творю, все вокруг меня исчезает, и мои руки создают работу... Мы родились на Земле. В конце концов... луна – это горошина, солнце – это горошина, и Земля, где мы живем тоже горошина. И вы их можете также найти в форме бесконечно загадочного космоса. И через них я хотела увидеть философию жизни» [12]. Куратор Йо-ситакэ говорит о том, что работа Кусамы очень ориентирована на процесс, имея в виду, что это долгий физический труд. Она говорит, что творчество Кусамы о жизни, о протесте против человеческой смертности, о заполнении пустоты, которую она пережила, и неиссякаемой энергии, о желании быть связанной с людьми. «Я думаю, это о ясности видения и восприятию» [9].

Выстроенная домом моды вторичная система создает миф, который является искусственным коммуникативным инструментом. Этот инструмент объединяет в себе фактический материал, привнесенный из первичной системы, обеспечивающий пустое пространство, мгновенно заполняющееся идеями и смыслами зрителя-потребителя. При этом вариативность этих идей и смыслов безгранична, потому что у каждого человека свой набор фоновых знаний, меняющийся во времени. Само явление интеркультурной апроприации, или цитирования работ художников на предметах одежды и аксессуарах представляет собой для моды также бесконечный источник готовых форм, известных зрителю-потребителю, что обеспечивает узнаваемость, а, следовательно, опре-

деленный медийный и коммерческий успех. «Мода занимает необычайно привилегированное положение, оттого что мир в ней полностью растворяется» [2, с. 221]. Продолжая мысль, Жан Бодрийяр (Jean Baudrillard) также отметил, что «моду следует искать в самом производстве смысла, в самих «объективных структурах, поскольку они тоже покорны игре симуляции и комбинаторной инновации» [2, с. 228]. Цитируя искусство, мода пытается перенять его символические ценности, обращаясь не только к самим картинам, но и к личностям художников, встраивая их особенности, их узнаваемый стиль в свою продукцию, которая преподносится как эквивалент самим произведениям искусства, потому что художник сотрудничает с маркой, то есть принимает непосредственное участие, практически ставит свою подпись, присутствует почти физически при продаже работ и их маркетинговом продвижении. Стоит также отметить, что сама продукция обретает черты предметов достойных и стоящих инвестирования и коллекционирования, что также является чертой произведений искусства. Что же касается неотъемлемой коммерческой составляющей моды, то она, по словам Бодрийяра, является современницей политической экономии и универсальной формой. В моде происходит обмен знаками «как в рыночной игре эквивалентностей участвуют всевозможные продукты» [2, с. 230]. Таким образом, мода, представляя собой знаковую систему, является плодородным полем культуры для апроприации символических ценностей и их легкого встраивания в свое поле.

### Список литературы

1. *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. Москва: Академический Проект, 2008. 351 с.
2. *Бодрийяр, Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: РИПОЛ классик, 2021. 512 с.
3. *Васильева П.* Как не обидеть художника. Почему (и справедливо ли) критикуют коллаборацию Louis Vuitton и Яёи Кусамы. 20 января 2023. Коммерсантъ [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/5782604>
4. *Шнейерсон М.* Бум: Бешеные деньги, мегасделки и взлет современного искусства / Пер. с англ. А. Ли-сицыной. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. 640 с.



5. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с ит. В. Резник и А. Погоняйло. Москва: АСТ: CORPUS, 2019. 704 с.
6. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: “за” и “против”. Русский филологический портал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm>
7. Adam G. Kusama and Louis Vuitton: Who is signing on the (polka) dotted line for artist’s mega-brand deals? January 12, 2023. The Art Newspaper [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2023/01/12/the-yayoi-kusama-who-is-signing-on-the-polka-dotted-line-for-artists-mega-brand-deals>
8. Louis Vuitton and Yayoi Kusama. Creating Infinity: The worlds of Louis Vuitton and Yayoi Kusama. Louis Vuitton [Электронный ресурс]. URL: <https://eu.louisvuitton.com/eng-e1/stories/lvxyayoikusama>
9. Need to escape reality? Step into infinity with Yayoi Kusama. PBS NewsHour Channel [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-3k-86WrmHQ>
10. New record year for LVMH in 2022. January 26, 2023. LVMH [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lvmh.com/news-documents/press-releases/new-record-year-for-lvmh-in-2022/>
11. Silbert J. Everything to Know About Louis Vuitton x Yayoi Kusama 2023. January 27, 2023. Highsnobiety [Электронный ресурс]. URL: <https://www.highsnobiety.com/p/louis-vuitton-yayoi-kusama-2023/>
12. Yayoi Kusama Interview: Earth is a Polka Dot. Louisiana Channel [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=21NrNdse7nI>

\*

Поступила в редакцию 08.03.2023



## СОВРЕМЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КРИМИНАЛЬНЫЙ СЕРИАЛ: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ-СЫЩИКА

УДК 316.77

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-82-88>

### П. К. Огурчиков

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова,  
Москва, Российская Федерация  
e-mail: profopk@mail.ru

*Аннотация:* Статья посвящена экранному образу женщины-сыщика, возникшему в отечественной сериальной продукции последних двух десятилетий. В работе анализируются истоки возникновения этого образа на отечественном экране, характер этого образа, его основные черты, типология, отличия от западных образцов, на основе которых он часто создается. В качестве примеров разбираются персонажи сериалов «Следствие ведет дилетант» (по произведению Д. Донцовой), «Каменская» (по произведениям А. Марининой), «Ищейка» (адаптация американского телесериала The Closer), «Шифр» (адаптация английского мини-сериала «Код убийства»). В финале статьи автор формулирует выводы, касающиеся характера появившегося устойчивого экранного образа женщины-детектива в отечественном сериале. Эти образы закрепляют за собой ряд черт, которые ранее не были основополагающими женских персонажей. Характеризуя этот современный женский экранный образ, автор отмечает, что, несмотря на кажущуюся его схожесть с декларируемыми феминистскими образами, он имеет определенные отличительные черты. В общем и целом, этот персонаж не несет в себе посыл (как это часто происходит в западных сериалах), связанный с неким альтернативным образом жизни. Современный женский образ формируется на основе не исключения традиционализма, а попытки объединения и совмещения его с феминистским дискурсом.

*Ключевые слова:* феминизм, телевидение, криминальный сериал, детектив, женские образы, женщина-сыщик.

*Для цитирования:* Огурчиков П.К. Современный телевизионный криминальный сериал: образ женщины-сыщика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 82-88. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-82-88>

### MODERN TELEVISION CRIME SERIES: THE IMAGE OF A FEMALE DETECTIVE

---

ОГУРЧИКОВ ПАВЕЛ КОНСТАНТИНОВИЧ – доктор культурологии, профессор, продюсерский факультет, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова  
OGURCHIKOV PAVEL KONSTANTINOVICH – DSc in Cultural Studies, Professor, Production Faculty, Russian State University of Cinematography named after S. A. Gerasimov

© Огурчиков П.К., 2023





## Pavel K. Ogurchikov

Russian State University of Cinematography named after S.A. Gerasimov,  
Moscow, Russian Federation  
e-mail: profopk@mail.ru

*Abstract:* The article is devoted to the screen image of a female detective that arose in the domestic serial production of the last two decades. The paper analyzes the origins of this image on the domestic screen, the nature of this image, its main features, typology, differences from Western models, from which it is often created. As examples, the characters of the series are analyzed: «The investigation is conducted by an amateur», based on the work of D. Dontsova), «Kamenskaya» (based on the works of A. Marinina), «Snoop» (adaptation of the American television series *The Closer*), «Cipher» (adaptation of the English mini-series «Murder Code»). At the end of the article, the author formulates conclusions regarding the nature of the emerging stable screen image of a female detective in the domestic series. These images reinforce a number of features that were not previously fundamental to female characters. Describing this modern female screen image, the author notes that despite its apparent similarity with the declared feminist images, it has certain distinctive features. In general, this character does not carry a message (as often happens in Western series) associated with some kind of alternative lifestyle. The modern female image is formed on the basis of not the exclusion of traditionalism, but an attempt to combine and combine it with feminist discourse.

*Keywords:* feminism, television, crime series, detective, female images, female detective.

*For citation:* Ogurchikov P. K. Modern television crime series: the image of a female detective. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 82-88. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-82-88>

Криминальный сериал для отечественного телевидения – продукция весьма желанная, собирающая большую зрительскую аудиторию. Собственно, именно он упрочил положение отечественного сериала за последние два десятилетия на телевидении. Вспомнить хотя бы «Улицы разбитых фонарей» (1998–2019), продержавшийся более 20 лет на телевизионном экране. Его герои-сыщики (Ларин, Дукалис, Соловец, Волков, подполковник Петренко «Мухомор») стали чуть ли не народными героями. Большой популярностью пользовались «Бандитский Петербург» (2000–2007), «Марш Турецкого» (2000–2007), «Досье детектива Дубровского» (1999), «Агент национальной безопасности» (1999–2005), «Ментовские войны» (2004–2018), «Глухарь» (2008–2011), «Шаповалов» (2012), «Невский» (2015–2017), «Чужое лицо» (2017), «Литейный 4» (2008–2014) и так далее. Словом, доказывать востребованность и популярность этого жанра на телевидении не требуется.

Говоря обо всех вышеназванных сериалах, мы отмечаем одну главную общую черту: все сыщики здесь мужчины, что отвечает традиционной гендерной модели этого персонажа в отечественном кино. Однако, начиная с конца 1990-х годов возникает непривычный для отечественного зрителя персонаж следователя женщины или любительницы расследования («Каменская», 1999–2011, «Тайны следствия», 2000–2022, «Женская логика» 2002). Образ женщины, расследующей преступление (не следователя), был знаком отечественному зрителю, прежде всего, по персонажу Агаты Кристи Мисс Марпл («Тайна черных дроздов», 1983), по мадмуазель Алисе из новогоднего комедийного детектива «Ищите женщину»<sup>1</sup> (1982), да, пожалуй, и всё. Хотя помощницы по расследованию встречались, например,

<sup>1</sup> Двухсерийный детективный комедийный телефильм, снятый на киностудии «Мосфильм» в 1982 году режиссёром Аллой Суриковой по французской адаптации пьесы «Миссис Пайпер ведёт следствие» английского драматурга Джека Поплуэлла.



в роли эксперта-криминалиста Надежды Корневой из фильма «Дело № 306» (1956) или Зинаиды Кибрит из сериала «Следствие ведут знатоки» (1971–1989).

В 2010-е годы сегмент женских криминальных сериалов расширяется: «Метод Лавровой» (2011–2013), «Защитница» (2012), «Инквизитор» (2014–2018), «Московская борзая» (2014 – по настоящее время), «Метод» (2015–2021), «Ищайка» (2016 – по настоящее время)<sup>2</sup>, «Морозова» (2017 – по настоящее время) «Шифр» (2019– по настоящее время) и другие.

Естественно, возникает вопрос о причинах такого широкого появления героини-следователя на экране.

Конечно, здесь большую роль сыграла популярность романов Дарьи Донцовой и Александры Марининой. Мода на женский детектив и на детектив как таковой были велики в этот период. Как считается в теории драматургии, существуют две самые сильные интриги: детективная и любовная. В том виде детективов, которые стали предлагаться, эти интриги были объединены. Нельзя забывать, что в свое время подобное объединение было нежелательным. Как писал король американского детектива 1920-х годов С. С. Ван Дайн, любовь в детективе должна присутствовать в минимальном объеме, ведь главная цель сыщика (автора) наказать преступника.

Однако совмещение именно этих интриг давало мощный эффект. Полижанровость становится весьма позитивным явлением в развитии детективной литературы, позволившей расширить границы этого направления и спасти его от превращения в сугубо интеллектуальные шарады, как это происходило с английским детективом.

Что еще кроме неожиданной формы нового детектива, влияло на отечественного читателя, а впоследствии – зрителя? Конечно, вымышленный мир, в котором реализуется романтический миф о социальной справедливости, которой так не хватало в этот период. Нельзя отрицать, что детектив – это современ-

ная форма сказки. Например, то, что Владимир Пропп писал о морфологии сказки, справедливо и для детектива. Главный персонаж его – детектив, который, несмотря на всевозможные различия, всегда имеет статус Великого детектива (общепринятый термин). Ведь он всегда раскрывает преступление, и читатель или зритель обязательно это знают заранее.

Образ Великого детектива – сказочный. Он снабжен почти сверхспособностями: в отличие от других персонажей, и следователей в том числе, понимает саму суть происходящего, предвидит множество опасностей, всегда побеждает зло, совершает великую миссию – помогает выжить обычному человеку в современном городе, где его подстерегает множество опасностей. Статус Великого сыщика всегда подчеркивается. Это может быть выражено в особом положении на службе (не всегда начальство одобряет методы ведения расследования и характер самого сыщика, но вынуждено с этим мириться в силу высокой раскрываемости преступлений). Иногда такой персонаж становится частным сыщиком, уйдя из официальных органов. Все дело в том, что он проводит объективное и непредвзятое расследование, пытается установить истину, что для него есть цель жизни.

И что еще важно, Великий сыщик бессмертен, ему всегда удается спастись. Так создается иллюзия безопасности – зло всегда наказуемо. Это своего рода очередной нравственный урок: аморальный преступник побежден представителем общественной морали и права.

Так в детективе переплетаются и рациональная головоломка-расследование, и почти сказочная история. В этом, конечно, источник его популярности. И вот в современной ситуации Великим сыщиком может являться не только мужчина, но и женщина. По сути своей это революционно. Более того, профессия сыщик теперь возможна для женщины не только на экране, в 1990-е и начало 2000-х годов были отмечены особой ролью женщины в современном обществе. Ее экранные образы часто подчеркивали усиливающуюся инфантилизацию и ослабление мужского

<sup>2</sup> Адаптация американского телесериала *The Closer* (2005–2012).



мира, и, прежде всего, мира интеллигенции, представленного в российских фильмах двух последних десятилетий.

Особым радикализмом в этом смысле будут отличаться работы женщин-режиссеров, в первую очередь, Валерии Гай Германики («Все умрут, а я останусь», 2008) и Наталии Мещаниновой («Комбинат «Надежда», 2014), приведших своих героинь к острой конфронтации с существующей системой. В этом очень точно отражается набирающая актуальность в нашем кинематографе «феминистская повестка».

Все больше появляется картин про независимых самостоятельных женщин. Так, например, Нигина Сайфуллаева прокомментировала свой фильм «Верность» (2019): «Круто все-таки, когда героиня сама выбирает. <...> Ее не ставили на пьедестал, а мужчина не смакует ее красоту. Это женская свобода, в которой я имею право разбираться со своей сексуальностью по своим правилам. <...> Я хочу не спрашивать разрешения на то, можно ли мне раздеться. Не хочу бояться, что меня поднимут на дыбы за то, что я раздеваю в кадре. И в контексте нашей страны как раз то, что я себе это позволяю, коверкает нынешнюю повестку. <...> Я хочу свободу выбора. Ведь у нас, вообще-то, есть много «нельзя». Когда мы готовили фильм, постоянно говорили: «Никто не даст на это денег, это все очень неприлично, и зачем вообще про это говорить?» И женщины же «никому не изменяют!» Поэтому хотелось бы сначала отстоять свои права на «можно» прежде, чем переходить на следующее «нельзя». И я так топлю за право выбора в первую очередь своей героини» [7].

Пытаясь проанализировать это явление в отечественном кино, об этом же, по сути, пишет и куратор программы «Время женщин» на ММКФ Анжелика Артюх: «... что объединяет непохожие друг на друга российский и западный кинематограф женщин-режиссеров – так это интерес к рискованным темам. Исследовательский риск, связанный с интимностью, – характерная черта современной женщины. Чем бы она ни занималась, она находится в постоянном, неосознанном поиске

партнера, признающего ее равноправие, и рассматривает секс как, своего рода, образование, формирование своего я. Автономные молодые женщины готовы пускаться в жизненные авантюры, которые в традиционном патриархальном дискурсе ассоциируются исключительно с мужской моделью поведения» [2].

Возвращаясь к образу детектива, необходимо подчеркнуть, что появление женщины в образе, который носит название Великий детектив, является безусловным вызовом устоявшимся традициям маскулинной культуры. Как было отмечено выше, детектив есть та модель, где осуществляется восстановление некоей нарушенной общественной гармонии, основанной на оппозиции опасность-безопасность. Изначально существующее состояние безопасности нарушается преступником, далее идет расследование, которое увенчивается победой безопасности над опасностью. Этим спасителем в мужской культуре оказывается именно женщина. Благодаря ее аналитическим способностям, а они раньше приписывались исключительно мужчине, происходит означенное действие по спасению мира от преступника.

Итак, попробуем на нескольких примерах более подробно описать те самые женские образы, возникшие на экране. Обратимся к нескольким популярным образам женщин-детективов. Начнем с Евлампии Романовой и Анастасии Каменской – представительниц этой профессии начала 2000-х годов.

Евлампия Романова (сериал «Следствие ведет дилетант», по произведению Д. Донцовой) представляет собой, быть может, самый показательный образ женщины, продемонстрировавшей переход из статуса женщины «патриархального общества» в статус «новой женщины». Изначально, будучи замужем за состоятельным человеком, она приняла облик инфантильной, капризной, неприспособленной к реальной жизни супруги. Последовавший развод, оставивший ее без дохода, заставил ее измениться: приходится научиться зарабатывать и вести домашнее хозяйство. Что она делает, правда, без особого удовольствия.

Когда-то она отдавалась чтению детек-



тивной литературы, а теперь отрывает в себе особый дар расследования. Становится детективом-любителем.

Итак, у нее, с одной стороны, разваленная личная жизнь, такая понятная и близкая многим зрителям, а с другой – детективное расследование, проводимое по душевному порыву. У Донцовой этот персонаж, хоть и обретает самостоятельность, но в то же время сохраняет многие специфические женские черты. Этакая разбитная девица, сующая свой нос во все дела, очень по-женски эмоциональная и интуитивная (к вопросу, почему она не копирует мужской образ, а остается женщиной). Главное, что она теперь ценит, это – независимость и возможность собственного выбора. У нее есть знакомство в милиции, но именно она ведет свое независимое расследование.

Анастасия Каменская, персонаж, созданный А. Марининой, по образованию политолог, но работает в уголовном розыске и считается чуть ли не лучшим следователем (аналитик), который всегда чуточку умнее и тоньше своих коллег-мужчин. В отличие от Романовой она умеет сдерживать эмоции, рациональна, а ситуация в личной жизни характеризуется тем, что есть гражданский муж-математик Алексей, с которым она знакома со школы, но никак не может ужиться. Детей нет. Несмотря на то, что состоит в отношениях, считает себя одиночкой (подруг, друзей нет); отсюда и холостяцкие привычки, и невнимание к себе и быту как таковому. Например, обед ей готовит Алексей, а если его в данный момент нет, то питается фастфудом. Впрочем, такая работа-призвание в общем-то и не предполагает хоть что-то, что может ее потеснить. В работе использует метод дедукции, а не включает, как Романова, интуицию. Внимательна к деталям, как Шерлок Холмс, и задается вопросом, почему совершено преступление; результат ее расследования всегда неизменен.

Одна из последних российских постановок «Ищейка», главная героиня подполковник Александра Кушнир, не слишком удачная, но весьма показательная. Это русская версия американского телевизионного сериала с одно-

именным названием. В американском варианте женщина-детектив прошла обучение в ЦРУ и теперь руководит в Лос-Анджелесе специальным отделом по расследованию убийств. У нас это не просто аналитик из МУРа, как Каменская, а подполковник милиции, руководитель отдела, которую переводят из Москвы в Геленджик. У нее есть дочь, личная жизнь совершенно неопределенного характера. Непросто складываются и отношения на работе. Сотрудники отдела сначала не принимают ее, и ей приходится доказывать свою профессиональность. Она демонстрирует блестящее логическое мышление и умение быть психологом. В отличие от героинь из других сериалов, Кушнир еще пытается совместить работу в милиции и стать примерной матерью и женой (правда, определиться с избранником она так и не может). В какой-то момент она даже бросает службу в милиции и отдается полностью семье, но в определенный момент понимает, что и без любимой работы она не может. Кушнир возвращается в отдел. При этом только-только вроде бы наладившаяся личная жизнь вновь дает трещину, и Кушнир с головой уходит в работу...

Еще один сериал. «Шифр» режиссера Веры Сторожевой – исторический детектив, ставший адаптацией английского мини-сериала «Код убийства». Об этой работе рассказал генеральный директор Sony Pictures Television Владимир Утин, участвующий в создании сериала: «...английские женщины не имеют ничего общего с нашими в 50-е. Формально – это адаптация, но по сути это самостоятельный фильм. Мы постарались воплотить в этом проекте сплав сразу двух жанров: захватывающего исторического детектива и глубокой драмы. Вместе с раскрытием детективного сюжета зритель наблюдает и за развитием сильных драматических личных историй каждой из главных героинь» [8].

Серия историй о четырех женщинах, связанных дружбой и общим военным прошлым. Во время войны они вместе служили в одном подразделении разведки офицерами-шифровальщицами. После войны у каждой





по-своему сложилась жизнь, точнее не сложилась. Одну из них подозревают в преступлении, это дает повод собраться вместе и все обсудить. Так вновь возникает их почти боевая группа, которая станет расследовать и другие дела, тем более что одна из них работает в МУРе, и у них есть знакомый начальник уголовного розыска, которому они начинают активно помогать. Параллельно с расследованиями они будут пытаться налаживать собственную личную жизнь.

Генеральный директор Sony Pictures Releasing Михаил Россолько так охарактеризовал героиню сериала: «Каждая из девушек наделена не сверхспособностями, а обостренными умениями. Екатерина – самая взрослая, спокойная и рассудительная – бывший подполковник и в мирное время руководит всей группой. Соня – еврейская девушка, которая в войну потеряла всех своих родственников. У нее феноменальная фотографическая память. Ирина обладает аналитическим складом ума, видит закономерности и выводит системы из имеющихся фактов, позволяющие высчитать и предугадать дальнейшее развитие событий. Анна видит и чувствует ситуацию, способна скопировать любой почерк, перенять манеру поведения и речи благодаря врожденной способности замечать малейшие детали, которые пропускают другие, и обладает прекрасной интуицией. Когда они вместе, то у них получается разгадывать вещи, которые недоступны другим» [3].

Таким образом, их женская группа работает лучше, чем мужской по составу отдел МУРа. Конечно, это ранний период хрущевской оттепели, и ни о каком феминизме мы не говорим, но видно, что современная образность – так или иначе – переносится в эпоху пятидесятых. Выкованные в период войны характеры становятся тем не менее революционными для того времени и вполне соответствующими тому феномену, который мы наблюдаем в настоящее время и в реальности, и в кинематографе.

Таким образом, если подвести итог, то можно констатировать, что в последние два десятилетия действительно появился

устойчивый экранный образ женщины-детектива, демонстрирующий современное представление об активной, социально адаптированной женщине. Эти образы закрепляют собой ряд черт, которые ранее не были основополагающими для женских персонажей. Эти черты вполне соответствуют тем реальным чертам, которые были проявлены женщинами в реальной социальной жизни последних десятилетий.

В качестве сравнения: например, с пришедшей в русскую литературу женской волной в начале XX века, женщины соревновались на так называемом мужском поле. Одаренные, как тогда считалось, «мужскими» качествами, такими как логическое и критическое мышление, силой воли, женщины в своем противостоянии мыслили себя, прежде всего, мужчинами. Например, писатель Зинаида Гиппиус в своих произведениях не просто надевает маску литератора-мужчины, превознося мужской пол и осуждая женщин, а глубоко переживает в себе, как ей кажется, несовершенное женское начало. С ее точки зрения никакой гармонии между полами и более того, в душе женщины, обладающей качествами другого пола, быть не может.

Современный же феминистский образ принципиально иной. Характеризуя этот современный женский экранный образ, необходимо отметить, что, несмотря на кажущуюся его схожесть с декларируемыми феминистскими образами, он имеет определенные отличительные черты. Это как раз стремление к весьма успешному гармоничному сочетанию «мужского» и «женского». В общем и целом этот персонаж не несет в себе посыл (как это часто происходит в западных сериалах), связанный с неким альтернативным образом жизни – есть традиционалистский, а есть феминистский. В отечественной образной системе отсутствует принцип альтернативности. Современный женский образ формируется на основе не исключения традиционализма, а попытки объединения и совмещения его с феминистским дискурсом.





## Список литературы

1. *Аристархова И.* Ослепляющий взгляд теорий репрезентации // *Женщина и визуальные знаки.* Москва: Идея-Пресс, 2000. С. 187–214.
2. *Артюх А.* Кинокультура и взрыв. Женщины-режиссеры в кинематографе современной России // *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре.* Москва: Новое литературное обозрение, 2015. № 5 (103). С. 126–141.
3. Екатерина Вилкова, Марьяна Спивак, Елена Панова, Яна Дебуи, Сергей Пускепалис, Виктор Добродрагов, Олег Гаас в многосерийном фильме Веры Сторожевой «Шифр» на первом канале. // *Работники ТВ*, URL: <https://www.vokrug.tv/article/show/16730211761/>
4. *Жеребкина И.* Прочти мое желание: Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. Москва: Идея-Пресс, 2000. 256 с.
5. *Каменецкая Н. Ю.* Гендерные репрезентации в российском искусстве // *Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / Под общ. ред. О. А. Ворониной.* Москва: МЦГИ–МВШСЭН–МФФ, 2001. 416 с.
6. *Кардапольцева В. Н.* Полижанровость художественной литературы и поливариантность репрезентации женственности в социокультурном пространстве начала XX века / В. Н. Кардапольцева, Н. С. Чхетиани // *Дергачевские чтения-2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Международной научной конференции.* Екатеринбург, Том 2. 2009. С. 124–131.
7. *Круглый стол: «Я не хочу спрашивать, можно ли мне раздеться». Что происходит с женским кино в России («Кинотавр», 2019, модератор Наиля Гольман).* URL: <https://www.buro247.ru/culture/cinema/20-jun-2019-female-cinema-issues.html>
8. Кто есть кто в сериале «Шифр» // *1tv.ru*, URL: <https://www.vokrug.tv/article/show/16730211761/>
9. *Смагина С. А.* Публичная женщина или публичная личность? Женские образы в кино. Москва: Канон-Плюс, 2019. 335 с.
10. *Суковатая В. А.* От «маскулинности травмы» – к «маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре. // *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований.* 2012. № 5. С. 37–59.
11. *Усманова А.* «Визуальный поворот» и гендерная история // *Гендерные исследования.* Санкт-Петербург, 2000. № 4. С. 140–148.
12. *Усманова А.* Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований // *Введение в гендерные исследования. Часть I.* Санкт-Петербург, 2001. С. 427–464.

\*

Поступила в редакцию 20.03.2023



# ДИНАМИКА КУЛЬТУРНЫХ ИНТЕРЕСОВ К РОК-МУЗЫКЕ В РОССИЙСКОМ ОБЩЕСТВЕ

УДК 78.03

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-89-95>

**Е. Д. АЛИМОВ**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: Alimovaluda71@gmail.com

*Аннотация:* В статье рассматриваются различные аспекты бытования рок-музыки в российском обществе. Исследуются тенденции трансформации современной рок-музыки на примере русского рока, от его разнонаправленности до проникновения в массовую культуру. Рассматриваются два типа русского рока в специфике постсоветской культуры: «рафинированно-гламурный» и «симулятивно-героический» как отражения социокультурной реальности, возникшей в 1990-е годы. Исследуется проблематика дальнейшего развития рока в контексте демократизации культуры и её опциональности, а также – формирования «клипового» сознания и инфантилизации общества. В статье ставится вопрос об отсутствии чёткого идеологического ориентира в современном роке, что может говорить не только о кризисе русского рока, но и о системном кризисе культуры.

*Ключевые слова:* русский рок, социокультурные практики, культурный интерес, постсоветская культура, «рафинированно-гламурный», «симулятивно-героический», Виктор Цой, массовая культура, глобализация.

*Для цитирования:* Алимов Е.Д. Динамика культурных интересов к рок-музыке в российском обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 89-95. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-89-95>

## DYNAMICS OF CULTURAL INTERESTS IN ROCK MUSIC IN RUSSIAN SOCIETY

**Evgeny D. Alimov**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
*e-mail*: Alimovaluda71@gmail.com

*Abstract:* The article discusses various aspects of the existence of rock music in Russian society. The trends of transformation of modern rock music are investigated on the example of Russian rock, from its multi-direction to penetration into popular culture. Two types of Russian rock in the specifics of post-Soviet culture are considered: «refined-glamorous» and «simulated-heroic» as reflections of the socio-cultural reality

---

АЛИМОВ ЕВГЕНИЙ ДМИТРИЕВИЧ – магистрант, направление «Библиотечно-информационная деятельность», Московский государственный институт культуры

ALIMOV EVGENY DMITRIEVICH – Master's student, direction of Library and Information Activities, Moscow State Institute of Culture

© Алимов Е.Д., 2023



that emerged in the 1990s. The problems of the further development of rock in the context of the democratization of culture and its optionality, as well as the formation of «clip» consciousness and the infantilization of society are investigated. The article asks the question about the lack of a clear ideological reference point in modern rock, which can speak not only about the crisis of Russian rock, but also about the systemic crisis of culture.

*Keywords:* Russian rock, socio-cultural practices, cultural interest, post-Soviet culture, «refined-glamorous», «simulated-heroic», Viktor Tsoi, mass culture, globalization.

*For citation:* Alimov E. D. Dynamics of cultural interests in rock music in Russian society. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 89-95. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-89-95>

К концу 1980-х годов в советском социокультурном пространстве наблюдалось пресыщение культурой как таковой. На фоне нарастающего экономического кризиса советские люди получили свободу выбора, но не знали, как ею распорядиться. Наплыв вульгарной культуры затронул и интерес общества к русскому року. В период развала СССР был замечен значительный спад интереса к содержательному искусству в целом. Поэтому русский рок оказался в тяжёлом положении. Доступная развлекательная культура более отвечала потребностям общества, ввиду сложной экономической и политической ситуации. Она же способствовала инфантилизации сознания общества, его пассивности, апатии и бездействию. Особенно сложным можно назвать период начала 1992 года, когда экономический кризис привёл к дефициту пластмассы – материала, необходимого для создания пластинок. В итоге цены на музыкальную продукцию возросли в несколько раз, что сказалось на увлечениях людей и их интеллектуальных интересах.

Представителям русского рока пришлось играть по тем же правилам, по которым сложился российский шоу-бизнес. Интерес слушателей теперь был связан со стратегиями продюсеров, которые формировали общественный спрос на ту или иную музыкальную продукцию. Сам термин «музыкальная продукция» явно не коррелировал с ценностями русского рока, хотя его представители также жили за счёт гастролой. Существовала острая

необходимость возрождения рок идей в новой России. Резко заполонившая музыкальное пространство развлекательная культура отличалась своей циничностью к интересам слушателей, использованием фонограмм на гастрольных турах, «искусственностью» подачи материала. Тем самым вновь рождался противовес массовой культуре в лице поиска новой идеи для русского рока, и это нашло отражение в российском обществе. Искренность и правдивость русского рока 1990-х возродили интерес у постсоветского общества к данному явлению, но теперь заинтересованность была иного характера, нежели как в 1980-е. Группы «ДДТ» и «Сплин» продолжили традиции советского рока и обрели успех среди той части аудитории российского общества, которая воспринимала музыку не только как средство досуга, но и как источник духовного созидания. Как говорил Д. Э. Викстрём, в России 1990-х годов, несмотря на проникновение русского рока в массовую культуру, существовал и рок-андеграунд, что служило отголоском более «героических» времён [2, с. 65].

Стоит отметить разнонаправленность русского рока в постсоветский период. Помимо тех групп, что заявляли о приверженности к старым идеалам, формировались те, кто полностью вошёл в дискурс массовой культуры. На эти группы распространилось явление продюсерского проекта, при котором музыканты начали уделять большее внимание общественным запросам, чем собственному культурному обогащению. Ген-



денции к эклектичности звучания, адаптации музыкального материала и сценических образов к актуальным западным тенденциям родили такое явление как «рокапопс», ярко выраженное на примере творчества группы «Мумий-тролль». В своём роде это было отражение социокультурных реалий середины 1990-х гг. Наблюдалась жанровая «нишевость» массовой культуры. Так называемый феномен «шведского стола», при котором естественным образом нашлось место и русскому року. Можно считать предшественниками этого явления такие группы как «Браво», которые при помощи своих музыкальных приёмов удовлетворяли запрос на ностальгию по советскому прошлому. В 1990-е годы всё более чётко прослеживается симулятивное состояние культуры и личности. Е. А. Василевич, исследуя феномен авторской песни и её динамики в поколениях, указывала на глобальность феномена творчества «поколения 90-х» и его связь с культурным кризисом [1, с. 35].

В глазах общественности всё больший авторитет получают эстрадные исполнители. Они становятся объектом для подражания, а их образ жизни – примером и ориентиром, и это несмотря на то, насколько приспособленческой стала их деятельность. С появлением большего выбора телевизионных программ и ФМ-радиостанций культурный интерес россиян переключился на наиболее часто встречающихся на экране артистов. Повестка дня, которую предлагала эстрада и та часть рок-музыкантов, что вошла в продюсерские проекты, была нечёткой, нейтральной, не акцентировала внимание на русскую идею, а скорее симулировала её. Затрагивались темы стремления к успеху, культивировались образы в духе НЭПа двадцатых годов, в том числе бандиты и преуспевающие бизнесмены. При потере источника нравственных ориентиров общество искало ответ на вопрос, по какому пути стоит жить. Образцами для подражания стали не духовные созидатели, а наиболее преуспевающие потребители. Рок пошёл по пути потребительского спроса.

При сравнении влияния на массы музыки последователей русского рока и «рокапопса» не стоит делать однозначных оценок. Это взаимозависимые явления массовой российской культуры. Примечательно, что те рок-музыканты, кто старался не следовать духу времени, вынуждены были выпускать популярные синглы, чтобы оставаться узнаваемыми в медийном пространстве. Технические возможности обрезать песню, как это случилось, к примеру, в 2000 году с работой «Смысловых галлюцинаций» «Звезда 3000», когда «тяжёлый» гитарный проигрыш композиции вырезался из эфира популярных радиостанций, говорит о репутационных и финансовых рисках, с которыми сталкивались медийные структуры. Часто они шли в конфронтацию с интересами общества, потому что, так или иначе, культурный интерес к остросоциальным темам в лирике и экспериментальному звучанию оставался, доказательством чему можно считать композиции из рок-сборников на фильмы «Брат» и «Брат-2», которые узнаваемы в российском обществе прежде всего за счёт качественного музыкального наполнения. Не стоит думать, что в обществе не было на это запроса. Если следовать Т. Адорно и его классификации слушателей музыки, то «хороших» и «образованных» слушателей было не меньше, чем «развлекающихся» [8, с. 127]. Проблема заключалась лишь в том, что сам процесс формирования социокультурного пространства стал сначала стихийным и безыдейным, а потом подвергся регламентации, исходя из потребительского, а не духовного спроса.

Если возвратиться к «рокапопсу», можно обратить внимание на статью Д. И. Иванова «Специфика посткультурной эпохи русского рока», где он выделяет два его типа – «рафинированно-гламурный» и «симулятивно-героический», как отражения социокультурной реальности, возникшей в 1990-е годы [4, с. 48]. К музыкантам нового «героического» рока общество записывало рок-музыкантов, попавших в ротацию «Нашего радио» в конце 1990-х. Вопрос о том, си-



мультиивно ли было их творчество в контексте формирования российского социокультурного пространства и развития русского рока, является нерешённым. Но можно предположить, что культурный интерес этой плеяды рок-музыкантов сформировался не только благодаря тому, что они активно присутствовали в медиапространстве, но и потому, что в своём творчестве намекали на преемственность с традициями русского рока 1980-х гг. Были выпущены каверы на песни Виктора Цоя «Кукушка», а позднее – «Легенда». Таким образом, интеллектуальный интерес к творчеству авторов «героического рока» сформировался благодаря «Нашему радио».

Феномен «гламурного человека» – новое явление, сформировавшееся в 1990-е гг. и ставшее популярным в 2000-е гг. Оно затронуло и русский рок. Упрощение, схематичность, иронизация, обилие интертекста, а также вторичность музыкального материала – следствие общих тенденций в музыкальной культуре. Формирование ложного идеала и стереотипизация стали неотъемлемой частью ценностных ориентиров «гламурного человека» и его культурных интересов. Феномен «музыкального конвейера» с отсутствием внятной идеологии, с «всеядностью» взглядов рок-музыкантов, привёл к ещё большему расслоению культурных интересов в обществе. В 2010-х гг., с развитием культуры мемов, общество обратило внимание на 2007 год как на условную точку максимального субкультурного расслоения русского рока. Проводя черту под исследованием субкультур, можно привести в пример ряд источников. Г. М. Таниева в своей работе «Социокультурный анализ формирования и развития музыкальных молодёжных субкультур» отмечала, что развитие эмоционального и интеллектуального интереса к субкультурам исходит из особенностей исторического развития общества [9, с. 79]. В исследовании субкультур А. В. Чечевой говорится о сложной системе субкультурных элементов, в основе которых лежит рок-культура [10, с. 87]. Выделяется культурная потребность в формировании своего образного языка.

В 2010-х гг. интерес к русскому року среди молодого поколения стал снижаться. При этом отмечается снижение популярности субкультур и ещё большее размывание групп по интересам. Появилось явление русского рэпа; некоторые называют его новым роком. Несмотря на недостаточную научную обработанность русского рэпа как части современной культуры, можно сказать о более слабом культурологическом потенциале рэпа по сравнению с русским роком. Общие тенденции в направлении доступности культуры и её опциальности, а также формирование «клипового» сознания, привели к ещё большей инфантилизации общества. Отсутствие чёткого идеологического ориентира современного рока и его продолжателей говорит не только о кризисе русского рока, но и о системном кризисе культуры.

Если посмотреть на историю формирования или угасания интереса не только к музыкальным жанрам, но и к культурным явлениям в целом, то можно отметить несколько факторов. Во-первых, его цикличность. Возрождение интереса к той или иной музыкальной эпохе, событию или явлению перманентно, и русский рок тут вряд ли будет исключением. Другой вопрос заключается в характере возрождения к нему культурного интереса. С этим стоит разобраться. Постмодерн и, вероятно, последующий за ним метамодерн, показали или могут показать стремление новых поколений к поиску похожих переживаний и рефлексий, что пережили их родители. Это может говорить о поиске новых культурных идей через переработку старых. Эпоха Ренессанса явила собой положительный пример такой переработки, когда заново были переосмыслены идеи античности, в том числе касающиеся человека как части общества и творения Бога. Исследование же культуры постмодерна выявляет отличные от культуры Ренессанса параллели. Если в эпоху Возрождения рождалась чётко сформированная переработанная идея, то в эпоху постмодерна родилось множество идей, утонувших в зародыше. В XX веке пи-





сатели в жанре антиутопии, в частности Рэй Бредбери, предупреждали о пагубном влиянии безграничного потребления на развитие общества. Хотя произведения писателя имели гиперболизированный характер, их посыл передавал опасения по поводу будущего культуры. Однако есть исследователи, утверждавшие обратное относительно современного общества, и, в частности, его отношения к музыке. К примеру, Г. Д. Гольденцвайг пишет о том, что развитие облачных сервисов делает музыку более эмоциональной. Она становится личной сферой для каждого человека [3, с. 10]. Поэтому вопрос остаётся дискуссионным.

Тенденции актуальной музыкальной культуры связываются со снижением мелодичности композиций и превалированием музыки, построенной на секвенциях и «хуках». Необходимость удержания интереса слушателя к той или иной песне подстроилось под «клиповое» мышление пользователя глобальной сети. В связи с этим встаёт вопрос о тенденциях развития русского рока и рок-культуры в целом.

Первое, что может возродить русский рок, – появление весомых фигур в социокультурном пространстве. Личностный фактор повлиял на становление рока как явления культуры. Личности могут декларировать объединяющую идею, продуктивную для культурного развития России, а их творчество не носить симулятивный характер.

Второе – это тенденции к возрождению мелодии. Развитая мелодия – это разговор со слушателем и возможность привить устойчивое чувство эстетики новому поколению. Русский рок текстоцентричен, но его наиболее узнаваемые в обществе песни имеют запоминающуюся мелодию.

Третье – это способность русского рока идти «в ногу со временем», но при этом – давать не только своё понимание действительности, но и формировать новую реальность. В частности, через высокохудожественный текст и образы.

Что мешает такому развитию событий? Здесь есть несколько причин. Одна из опре-

деляющих – тенденции глобализации культуры. При бесконтрольном развитии межкультурных коммуникаций было выявлено падение интереса к национальным культурам, прежде всего в странах первого мира. Этому способствует всеобщий доступ к сети Интернет. Процесс носит естественный характер. Поэтому поиск путей решения для возрождения интереса к русской культуре в целом, а также – к рок-музыке в частности, строится на выработке принципиально новых музыкальных концепций, в переосмыслении роли человека в современном мире.

Сегодня сбываются прогнозы череды антиутопистов и других деятелей культуры XX века. Фильм Роберта Земекиса «Назад в будущее-2» показал отношение к лучшим образцам музыкального искусства как некоему артефакту прошлого (во время кадров из кафе «Восьмидесятые»). Рок-бары в данном контексте могут продавать рок-атмосферу и выставлять напоказ рок-антураж. Концертные выступления будут выявлять отсутствие протестных настроений зрителей, и акцент их внимания сместится на удовольствие, а не созерцание. Ввиду этого характер возрождения культурного интереса к русскому року предстаёт в виде опции на электронном устройстве или в качестве механического выбора среди прочих других направлений или жанров, а не в виде продуктивного переосмысления, как случилось с античной культурой в Средневековье.

При изучении русского рэпа, претендующего на преемственность с русским роком, выявляется ряд проблем, не позволяющих провести параллели и охарактеризовать рэп как новый рок и тем самым связать с ним тенденции развития культурного интереса к русскому року. Во-первых, вопрос рэпа как части музыкальной культуры остаётся открытым [7, с. 47]. Рэп часто расценивается как отдельное культурное явление, вобравшее в себя элементы музыки, литературы и народного творчества. Во-вторых, формирование культурного интереса к русскому рэпу исходило из потребительского спроса на стиль и эстетику, ко-



торый популярен в западной культуре. Можно предположить, что рок-культура в СССР проникала вне потребительских интересов или с малой её частью, и в итоге сформировалось национальное явление – русский рок, в основу которого легли продуктивные идеи для культурного развития России. Русский рэп также отличается от зарубежного, но при этом прослеживаются контрпродуктивные особенности этого явления. Если русский рок пошёл по пути саморазрушения только в 1990-е гг., то русский рэп нёс концепцию саморазрушения и пессимизма изначально, особенно когда соприкасался с роком.

Однако не стоит делать преждевременных выводов относительно преемственности русского рэпа к русскому року. Системное научное исследование по этому поводу ещё не проводилось. Е. В. Лапина в статье «Лирический герой нового фольклора» отмечала «мелодичность» произнесения текстов рэперов, что является иногда решающим фактором при формировании вкусов современной молодёжи [5, с. 30]. Подражание рэп артистам через мимику, либо танцы, даёт основу для размышлений относительно того, насколько отличается русский рэп от русского рока по части структурных особенностей культурного интереса.

Сформируем выводы по перспективам развития культурного интереса к рок-музы-

ке в России. Указаны факторы, реализация которых необходима для возрождения русского рока в России: появление настоящих, а не симулятивных рок-идеалов, возрождение мелодии и адаптация восприятия мелодичных песен среди культурных масс, своевременность и выработка новой русской идеи.

Были озвучены препятствия, не позволяющие рок-музыке, в частности в лице русского рока, вновь стать явлением настоящего времени. Это глобализация, а в дальнейшем и макрорегионализация культуры, её опциальность и акцент на удовольствии.

Были исследованы корреляции между русским роком и русским рэпом. Поставлен вопрос об их преемственности.

Можно вспомнить Юрия Лотмана, который в своей работе «Культура и взрыв» говорил о том, что новое в искусстве – это осуществление неожиданного [6, с. 18]. Поэтому прогнозы будущих социокультурных практик, которые будут связаны с русским роком, строить преждевременно. Прогнозировать переосмысление какого-либо музыкального явления достаточно сложно.

Выявление приведённых выше факторов может помочь сформировать в будущем культурный интерес с продуктивным началом, ведь его неоспоримое преимущество – акцент на иррациональности, на чувствах человека, а значит – на духовном.

### Список литературы

1. *Василевич Е. А.* Авторская песня: динамика в поколениях // Европейский журнал литературы и лингвистики. 2018. № 2. С. 112–117.
2. *Викстрём Д. Э.* «Холодни чоботи»: стратегия построения самоидентификации в популярной музыке Санкт-Петербурга (на примере группы «Свобода» // Русская поэзия: текст и контекст. Уральский государственный педагогический университет. 2007. № 9. С. 65–84.
3. *Гольденцвайг Г. Д.* Феномен «Музыки-в-облаке» в российских реалиях: проблематика ценности // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2014. № 2. С. 9–27.
4. *Иванов Д. И.* Специфика постконтркультурной эпохи русского рока // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 396. С. 46–51.
5. *Лапина Е. В.* Лирический герой «Нового фольклора» // Язык и культура. Центр развития научного сотрудничества. 2015. № 18. С. 30–36.
6. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа Прогресс, 1992. 272 с.



7. *Пеньков С. В.* Деградация современной культуры как результат покушения на самобытность России // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. Центр развития научного сотрудничества. 2014. № 23. С. 44–51.
8. *Сазонова И. Г.* Актуализация социальных функций музыки в восприятии музыкальных жанров (на примере социальной перцепции студентов) // Вестник Московского государственного областного университета. 2019. № 2. С. 126–140.
9. *Таниева Г. М.* Социокультурный анализ формирования и развития музыкальных молодёжных субкультур // Вестник Нижегородского государственного университета. Серия: Социальные науки. 2009. № 2. С. 73–79.
10. *Чечева А. В.* Рок-культура как компонент духовности неформальных молодёжных субкультур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 4 (30). С. 85–88.

\*

Поступила в редакцию 11.04.2023



# ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РАННЕЙ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

УДК 782.1(45)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

**В. П. Фомина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: [inyaz-mguki@yandex.ru](mailto:inyaz-mguki@yandex.ru)

*Аннотация:* В статье освещаются вопросы, связанные с историческим подходом к вокальной интерпретации ранней итальянской оперы. Стилистические принципы, сформировавшиеся в вокальной музыке на рубеже Ренессанса и Барокко, рассматриваются как основа формирования оперного стиля. Центральной проблемой оперного стиля является соотношение слова и музыки, которое эволюционировало в оперных школах первой половины XVII века. Через аффект вокальной партии, оперный стиль влияет на стилистику и технологию исполнительства.

*Ключевые слова:* стиль, опера, Барокко, вокал, интерпретация.

*Для цитирования:* Фомина В. П. Оперный стиль в контексте проблем современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 96-102. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

## OPERA STYLE IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY VOCAL INTERPRETATION OF EARLY ITALIAN OPERA

**Valentina P. Fomina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
*e-mail*: [inyaz-mguki@yandex.ru](mailto:inyaz-mguki@yandex.ru)

*Abstract:* The article is devoted to the problems connected with a historical approach to a vocal interpretation of early Italian opera. Stylistic principles that had formed in vocal music by the turn of the Renaissance and Baroque are seen as the basis of forming an opera style. The central problem of the opera style is a balance between word and music, which was gradually developing within opera schools of the first part of seicento. Through an affect of a vocal party the opera style influences the stylistics and performance technology.

*Keywords:* style, opera, Baroque, vocal, interpretation.

---

ФОМИНА ВАЛЕНТИНА ПАВЛОВНА – кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой литературы и лингвистики, Московский государственный институт культуры

FOMINA VALENTINA PAVLOVNA – CSc in Arts, Head of the Department of Literature and Linguistics, Moscow State Institute of Culture

© Фомина В. П., 2023



*For citation:* Fomina V. P. Opera Style in the Context of the Problems of Contemporary Vocal Interpretation of Early Italian Opera. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 96-102. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-96-102>

В целях стилистически сбалансированной интерпретации старинной музыки необходимо изучение набора аутентичных характеристик, существовавших в определенную эпоху и период. Системная реконструкция исполнительских традиций оперы раннего Барокко предполагает знание комплекса стилевых характеристик поэтического и музыкального текста, определяющего аффект вокальной партии. Они также влияют на аутентичные типологические характеристики компонентов исполнительской системы [10, с. 11–12].

В целом «музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность ..., которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [6, с. 20]. Каждая оперная школа, в рамках которой формировался свой собственный стиль, непосредственно влияющий на комплекс вокально-сценических традиций, представляет собой такую систему.

К концу XVI столетия поиски композиторами новых технических способов экспрессивного выражения смыслового слова в одноголосном мадригале привели к рождению и формированию целостной стилевой системы – одноголосия в сопровождении музыкального инструмента (*Monodia con basso continuo*). Внутри нее развивались различные стилевые направления, включая оперное. По классификации М. Скакки (трактат «Краткий разговор о современной музыке», 1649 г.) к стилям «второй практики», исходившей из преобладания слова над музыкой, относились, в первую очередь, камерный стиль и театральный. В рамках камерного стиля Дж. Каччини разрабатывал

ариозный стиль (*stile arioso*), закладывая в реформируемые им мадригалы глубокие личные переживания, а Я. Пери занимался театральным стилем (стиль простого речитатива) и драматическим речитативом с жестами, оформившимся в стиль речитативный (*stile recitativo*).

Опера, появившаяся на рубеже XVI–XVII веков, за половину столетия претерпела стремительное развитие, сформировав три основные школы: Флорентинско-Мантуанскую, Римскую и Венецианскую, отличающиеся соотношением текста и музыки, типами интонирования, инструментальными и вокально-сценическими средствами и приемами.

Исполнение первой полноценной оперы – пасторальной сказки «Дафна» композитора Я. Пери на либретто О. Ринуччини (1598 г.) – в новом монодическом и речитативном стилях во Флоренции привело к появлению Флорентийско-Мантуанской оперной традиции. В последующих произведениях, таких как опера «Эвридика» (1600 г.), Я. Пери совершенствует стиль, основанный на экспрессивности сценической речи больше, чем на музыке, определяя эмоционально-психологическую интерпретацию драматического действия [9, с. 62].

Художественный текст был в приоритете по сравнению с музыкальной составляющей в вокальной партии, драматическое действие концентрировалось в речитативах. Главными вокально-эстетическими установками флорентийцев были донесение художественно-эмоционального образа, заложенного авторами в аффекте арии, и повышение выразительности исполнения через использование мелких мелизмов и деминуций в каденциях, формирующих оперный стиль [2, с. 25].

Новый жанр требовал и других исполнительских решений, «благородной манеры исполнения». Опираясь на принцип «подра-





жания речи (*imitazione delle parole*)<sup>1</sup>, Дж. Каччини в сборнике «Новая музыка» дал характеристику этого типа пения, которое нужно использовать и в ариозном, и в речитативном стилях. Вокал самого композитора в указанной стилистике описывался как «... *dolcezza* («мягкость», «нежность»), *grazia* («грация»), *belezza* («красота»), *venusta* («обольстительность»), *facilità* («легкость»), но не *profondità* («глубина»), *forza* («сила»), *potenza* («мощь»)» [9, с. 167].

Творцы первых оперных произведений часто сами принимали участие в спектаклях. Например, Якобо Пери, будучи отличным тенором, с чувством исполнял роль главного героя на премьере «Эвридики». Первыми оперными дивами были флорентийские певицы Виттория Аркилеи, исполнявшая ведущие партии в первых операх, сестры Сеттимия и Франческа Каччини, Катерина Мартинелли из Рима и другие.

Женское пение на профессиональной сцене начала сеицентио, однако, было скорее эпизодическим, поскольку не приветствовалось церковью, а в 1644 году было вообще запрещено: в оперное искусство прямо из соборов массово пришли певцы-кастраты, исполнявшие женские партии. Начинает формироваться вокально-тембровое оперное пространство. В этой связи можно упомянуть флорентийца Джованни Гуальберто Мальи, участвовавшего в постановке «Орфея» К. Монтеверди в партиях Музыки, Надежды и Прозерпины, и мантуанца Джироламо Бакино, исполнявшего роль Эвридики [9, с. 150–151].

Однако в поисках средств выразительности тосканские композиторы пренебрегали таким мощным средством выражения художественного образа, как музыка. Исправил этот пробел К. Монтеверди, создав собственный стиль для детализации лирического текста

<sup>1</sup> К началу оперной эпохи сложились три главных стиля в пении: *recitar cantando*, характеризующий флорентийское исполнение речитативов, *cantar recitando*, относящееся к исполнению мадригалов в речитативном стиле и *cantar cantando* – пение в ариозном стиле, перешедшее в оперу [3, 119].

в музыке, хотя его средства выразительности для передачи всего накала человеческих страстей также исходили из приоритета текста в соотношении слово – музыка [4, с. 63]. При работе над оперой «Орфей» (1607 г.) композитор обобщил все сложившиеся стили, включая более мелодичный ариозный стиль Дж. Каччини, создав законченный оперный стиль «*parlar cantando*» (говорение через пение), отличающийся небывалой драматической и лирической выразительностью. Речитативные партии композитора приобретают ариозный характер, превращаясь в напевную декламацию.

Дальнейшее развитие оперного искусства до 30-х годов связано со значительным отходом от подражания Античности. Среди довольно редких постановок можно отметить следующие: «Бракосочетание Медоро и Анжелики» («*Lo spozalizio di Medoro e di Angelica*», 1619, не сохранилась), «Арденнские источники», («*Le fonti dell' Ardenna*», 1623, не сохранилась), «Королева святая Урсула» («*Le regina sant'Orsola*», 1624) композитора М. да Гальяно, «Освобождение Руджеро с острова Альцины» («*Liberazione di Ruggiero dall'isola di Alcina*», 1625) Ф. Каччини, «Флора» («*Flora*», 1628) – Я. Пери / М. Гальяно.

В постановках М. да Гальяно и Ф. Каччини уже заметно изменение речитативных вокальных партий в сторону мелодичности по сравнению с флорентинцами, у которых на первом месте был поэтический текст. Усиливалась роль музыкального начала в выражении чувств героев. Наиболее драматически насыщенные монологи, сохраняя декламационный стиль и естественность сценического поведения, приобретали очертания законченной музыкальной формы с яркой тематической основой в ариозо, дуэтах и вокальных ансамблях [7, с. 111].

Одновременно с Флорентийско-Мантуанской традицией до 1640-х годов развивалась Римская оперная школа, начало которой было положено 8 февраля 1600 года исполнением сочинения Э. де Кавальери «*Rappresentazione di Anima e di Corpo*» («Представление



о душе и теле»). Оперу, написанную в речитативном стиле и вокальной манере *recitar cantando*, впервые исполнили в Ораториуме римской церкви Санта Мария делла Валличелла. В Предисловии к первому изданию мы находим следующие указания для вокалистов: «Дабы всякое произведение было исполнено в совершенстве, ... певец должен петь с чувством [*con affetto*], легко, сильно [*piano e forte*], ... особенно же стараться, как следует произносить слова. Также было бы хорошо сопровождать пение не только жестами, но и двигаясь по сцене, что также вызовет сопереживание слушателей» [1, с. 18]. Следовательно, оперный стиль будущей Римской школы был импортирован из Флоренции, в которой композитор жил и работал до возвращения в Рим.

С 1606 года в Риме был поставлен целый ряд опер, первой из которых стала маленькая пасторальная драма «*Eumelio*» («Евмелий») А. Агадзари, исполненная в римской семинарии во время карнавала 1606 года. Однако свое развитие римская оперная школа получила только после 1625 года, когда главой Римско-католической церкви стал Папа Урбан XVIII из семейства меценатов Барберини<sup>2</sup> (годы понтификата: 6 августа 1623–29 июля 1644), поощрявший развитие оперного искусства. В 1632 году постановкой оперы «Святой Алексей» С. Ланди (либретто Роспильози) с великолепными декорациями и сценическими эффектами во дворце Барберини состоялось открытие театра на три тысячи зрителей. Кардинал Роспильози был известным либреттистом, введшим в оперы комические сюжеты. Кроме того, во время римских карнавалов практиковались публичные показы опер на открытом воздухе [3, с. 25].

Римские оперы, классифицированные Г. Кречмаром как аллегорические драмы [5, с. 64], исполнялись на площадях во время

праздников для привлечения внимания горожан. Католическая церковь покровительствовала новому жанру, преследуя религиозно-пропагандистские цели: внутри сюжетов о житии святых и раскаявшихся грешниках вставлялись комические бытовые сценки из народной жизни с простыми персонажами и народной музыкой, что явилось прообразом будущих сюжетов венецианской трагикомедии. В соответствии с оперным стилем художественными задачами исполнителя было умение сочетать речевую декламацию с выразительным пением и создавать комические образы. Одной из лучших опер этой школы была опера «Галатеея», написанная Л. Виттори. Среди римских композиторов также нужно отметить С. Ланди, Д. Мадзокки, Л. Росси.

Оперный стиль в Риме развивался аналогично Флорентийскому, в сторону значительного усиления музыкального начала: речитативные сцены стали разделяться ариозо и ариями, хоровые сцены объединяться одной музыкальной темой; в ариях усложнялся мелодический рисунок, появлялись вокальные ансамбли [2, с. 26]. Кроме того, в римских либретто появляется термин *mezz'aria* как форма, промежуточная между музыкальной декламацией и чистым пением, обозначивший зарождение «антиречитативных» тенденций; сочетание речитативного и ариозно-декламационного типов интонирования сопровождалось элементами кантилены. Например, в предисловии к опере Д. Мадзоки «Цепи Адониса» (1626 г.) либреттист О. Тронсарелли указывает: «Здесь вы найдете множество *mezz'aria*. Разбросанные по опере, они нарушают скуку речитатива» [цит. по: 12, с. 27].

В 1644 году главой римско-католической церкви стал Иннокентий X, отдавший приказ о закрытии римского оперного театра и запрете всех публичных музыкальных представлений: центр оперного искусства переместился в Венецию.

Эстетика Ренессанса, на которой были основаны оперные произведения первых двух десятилетий сеиченто, постепенно сменялась общеэстетическими принципами Барокко,

<sup>2</sup> После смерти Урбана XVIII и избрания Иннокентия X в 1643 г. семья Барберини подверглась судебным преследованиям по обвинению в казнокрадстве и вынуждена была бежать из Рима во Францию под защиту кардинала Мазарини. Были запрещены все публичные музыкальные представления.



связанными с развивающейся системой контраста и аффектов, когда за каждым эмоциональным состоянием героя закреплялись конкретные интонационные формулы. Композиторы находились в активном поиске средств музыкальной выразительности для выработки нового понимания соотношения драмы и музыки.

Становление и ранний этап в развитии Венецианской оперы в 30–40-е годы сеиченто связаны с творчеством К. Монтеверди, привнесшим в нее Флорентийские оперные традиции. Несмотря на то, что композитор переехал в Венецию в 1613 году, получив должность руководителя капеллы при соборе св. Марка, произведения, созданные в период до 1620 года, он отсылал для постановки в Мантуе.

По мере распространения оперного жанра в 20–30-х годах в домах богатых венецианцев стали проходить музыкальные спектакли. Еще в 1620 году в доме богатого венецианца Бемби регулярно исполнялась сценическая кантата К. Монтеверди «Жалоба Аполлона». Однако один из первых оперных спектаклей «*Proserpina rapita*» (Похищенная Прозерпина, 1630 г.) на либретто Б. Строщи, написанных после большого перерыва, композитор представил только десять лет спустя по случаю свадьбы молодых людей из влиятельных кланов Мочениго и Джустиниани [4, с. 226].

Начало венецианской оперной традиции было связано с открытием первого публичного оперного театра Сан-Кассьяно в 1637 году премьерой оперы «*Andromeda*» (Андромеда), авторы Б. Феррари / Ф. Манелли. Это событие имело большое историческое значение: каждый горожанин мог купить входной билет, организация оперных спектаклей переходила на коммерческие рельсы. Чтобы в театр приходило как можно больше публики, антрепренеры старались сделать оперное действие более простым, понятным и привлекательным. Соответственно, изменился круг сюжетов: на оперной сцене стали появляться исторические сюжеты, которые «изобиловали теперь бурными приключениями и хитроумно спле-

тенной интригой» [11, с. 207]. Формировался жанр трагикомедии.

Либретто для двух опер К. Монтеверди «*Il ritorno d'Ulisse in patria*» (Возвращение Улисса на Родину, 1640 г.) и «*L'incoronazione di Poppea*» (Коронация Пoppеи, 1642 г.) написали поэты Д. Бадоаро и Ф. Бузенелло, входящие в итальянское литературное движение «*саргисіо*». Принципиальным отличием этих опер было введение образов героической страсти, неожиданных разветвлений сюжетов второго плана, затмевавших подчас основную драматическую линию [4, с. 78].

Новые принципы сценического действия соответствовали желаниям самого К. Монтеверди показать разные психологические состояния средствами музыки. Композитор требовал от авторов либретто показывать переживания не только главных героев, но и второстепенных. По сравнению с обобщенными образами страдания, печали в «Орфее», в последних операх представлен духовный мир реальных людей из разных слоев общества и разные типы персонажей «... от наивных юношей до мудрецов, от королей до слуг, от обжор и развратников до высоких духовных личностей» [там же, с. 79]. Например, для показа низменного и злобного характера толстяка Иро в опере Возвращение Улисса на Родину его партия написана однообразной примитивной мелодией с отрывистыми звуками, а кульминацией является прием долгого, усиливающегося «воя», который нужно исполнять не менее тридцати секунд [там же, с. 244].

Это был период, когда традиции флорентийской *drama per musica* вошли в противоречие с альтернативным пониманием оперного жанра, как музыкального спектакля. Зарождающийся оперный стиль базировался на изменяющемся соотношении между музыкальной и поэтической составляющими. Хотя огромное влияние идей К. Монтеверди о важности декламационного и ариозного стилей в композиции сцен-монологов все еще сохранялось. [3, с. 139].

Таким образом, эти процессы не обошли стороной и самого К. Монтеверди: занимаясь



поисками музыкальных средств выражения сильных эмоций, он изобрел «взволнованный стиль» (*stile concitato*) для струнных инструментов. Это событие «означало переход от музыкальной декламации к музыкальному воплощению эмоциональных состояний героев, к системе аффектов, понимаемой пока очень гибко. Отсюда сочетание естественной декламации с ярким мелодическим тематизмом, сквозного строения крупных сцен с элементами симметрии, лейтмотивами, замкнутыми ариями в различных формах...» [8, с. 112]. Организация сценического действия изменялась в сторону формирования типизированной оперной композиции «речитатив – ария».

Другой причиной таких изменений было то, что театрам, как коммерческим предприятиям, было невыгодно тратить лишние деньги на оплату хоров: хоровые сцены постепенно утрачивали значение, а сольные партии приобретали большую выразительность. Ведущие вокалисты даже стали активно требовать от авторов изменения текста и сцен и партитуры. Например, в либретто оперы «Eglist» (1643 г.) Дж. Фаустини пришлось добавить сцену сумасшествия героя. Формировалась барочная опера, в которой каждый тип голоса имел свое место в вокально-регистровой иерархии.

На основе «взволнованного» исполнительского стиля К. Монтеверди сформировался ранний «патетический стиль» (*stile patetico*), который предполагал передачу таких эмоций, как радость, ревность, ликование, гнев, воинственность и других. Для максимальной выразительности пения было необходимо сосредоточить внимание на вокальной составляющей, сведя к минимуму музыкальное сопровождение. Таким образом, основой раннего «патетического» стиля в венецианских операх композитора является эмоционально приподнятый лирический текст, реализующийся в виде речитатива или ариозо с использованием распевов в зависимости от понимания смысла отдельных слов, эмоционального содержания текста в целом и эмоционального подтекста.

Усиление эмоциональной нагрузки на музыку ставило перед исполнителями задачу поиска новых приемов вокальной техники и типа интонирования. В области вокальной техники развивалась кантилена, голосовое пение становилось связным и ровным, выразительным с небольшими колоратурами в ариозных частях арий; формировалась трехрегистровая техника *bel canto*.

Композиторы 1640-х, работая в рамках «патетического стиля», продолжали использовать риторические приемы для выделения ключевых слов и работать над речевой интонацией, воплощая самые важные драматические моменты в речитативах, в которых, однако, появляются украшения и длительные пассажи. Продолжавшееся развитие оперного стиля в сторону музыкальности привело к формированию виртуозной стилистики с применением распевов вне привязки к основным смысловым словам, давая возможность вокалистам показать красоту чистого звучания музыки. Окончательно сложилась система арий: ария строфическая, двухчастная, трехчастная. К началу центрального периода существования Венецианской школы с 1650 года укреплялись тенденции освобождения музыки от диктата текста, приведя к равенству музыки со словом [3, с. 149, 165].

Таким образом, оперный стиль развивался от речитатива к более общей передаче художественного образа, закодированного в тексте. В каждой из оперных школ менялось соотношение между словом и музыкой, позволяя построить единую парадигму в области исторически информированного исполнительства и стать для него своеобразной системой координат [там же, с. 9]. Изучение оперного стиля раннего Барокко дает возможность современному вокалисту сформировать единый взгляд на процессы в музыкальном искусстве, позволяя использовать исторически обоснованные типы интонирования, способы работы с поэтическим текстом, средства музыкальной выразительности, особенности вокальной техники.





### Список литературы

1. *Батова М.* Эмилио де Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках // Старинная музыка. 1998. № 2. С. 15–17.
2. *Дворкина М., Агикян М.* Некоторые стилистические особенности итальянской вокальной музыки XVII века // Профессиональная подготовка студента. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Выпуск 115. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. С. 25–36
3. *Емцова О. М.* Венецианская опера 1640–1670-х гг., поэтика жанра: диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 2005. 266 с.
4. *Конен В. Д.* Клаудио Монтеверди. Москва: Советский композитор, 1971. 324 с.
5. *Кречмар Г.* История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
6. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Гуманитарный издательский Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. *Рубаха Е.* Эпоха барокко: некоторые принципы исполнительства // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 61–68
8. *Рубаха Е.* Опера в XVII веке // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 109–116
9. *Симонова Э. Р.* Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии da capo): диссертация... кандидата искусствоведения. Москва, 1997. 328 с.
10. *Фомина В. П.* Проблемы современной вокальной интерпретации итальянской оперы первой половины XVII века: на примере опер Клаудио Монтеверди: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Саратов, 2013. 26 с.
11. *Черная Е.* Опера // Музыкальные жанры и формы. Москва: Музыка, 1968. С. 200–219
12. *Saccini G.* Dedicatoria e prefazione a Le Nuove Musiche // Solerti A. L'origine del melodramma. Torino, 1903. Pp. 53–71.

\*

Поступила в редакцию 27.03.2023





## СОСТОЯНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 168. 522

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-103-109>

**Ду Пэн**

Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
Белгород, Российская Федерация  
*e-mail*: 2311329012@qq.com

*Аннотация:* Будучи иностранным по своему происхождению видом искусства, художественные песни в Китае отражают западные эстетические поиски и коннотации, уходя, таким образом, корнями в западную культуру. Китайские художественные песни формировались в процессе взаимодействия и даже столкновения традиционной национальной культуры с западной музыкальной культурой и их постепенного органического слияния. В статье указаны периоды и даны характеристики длительного периода развития китайской художественной песни, которая сегодня достигла значительных успехов в плане композиции и исполнения. В статье также показаны трудности на этом пути, связанные с утверждением в Китае рыночных отношений и цифровой революции. Автор осмысляет противоречивость современного момента в развитии китайской художественной песни и характеризует стратегии преодоления указанных противоречий.

*Ключевые слова:* китайская музыка, художественная песня, вокальное искусство, стратегии культурного развития.

*Для цитирования:* Ду Пэн. Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 103-109. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-103-109>

## THE CONDITION AND DEVELOPMENT OF ART SONG IN CONTEMPORARY CHINESE CULTURE

**Du Peng**

Belgorod State Institute of Art and Culture,  
Belgorod, Russian Federation  
*e-mail*: 2311329012@qq.com

*Abstract:* As a foreign art form in China, art songs reflect Western aesthetic pursuits and connotations, and at the same time are rooted in Western culture. Chinese art songs were formed in the process of interaction and even collision of traditional national culture with Western musical culture and their gradual organic

---

ДУ ПЭН – аспирант, кафедра философии, культурологии, науковедения, Белгородский государственный институт искусств и культуры

DU PENG – Postgraduate student, Department of Philosophy, Cultural Studies and Science Studies, Belgorod State Institute of Art and Culture

© Ду Пэн, 2023



fusion. The article points out the periods and characteristics of the long period of development of Chinese art song, which today has made significant progress in terms of composition and performance. The article also shows the difficulties along the way due to the establishment of market relations and the digital revolution in China. The author analyses the contradictions of the present moment in the development of Chinese art song and clarifies the strategies to overcome these contradictions.

*Keywords:* Chinese music, art song, vocal art, cultural development strategies.

*For citation:* Du Peng. The condition and development of art song in contemporary Chinese culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 103-109. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-103-109>

Художественная песня – это особый жанр лирической песни, который расцвел в Европе в конце восемнадцатого и начале девятнадцатого веков. «Она зародилась в Германии, и австрийский композитор Шуберт, которого называют королем песен, первым установил особый статус художественной песни в истории музыкального развития» [13, с. 58]. Классическая художественная песня представляет собой вокальную композицию для одного голоса с фортепиано. Очень часто она является музыкальным оформлением какого-нибудь стихотворения. В некоторых случаях искусствоведы могут расходиться во мнениях относительно классификации того или иного произведения как художественной песни. Вокализ от классического композитора иногда считается художественной песней, а иногда – нет. Некоторые оперные арии, постоянно звучащие в сольном исполнении, могут включаться в концерты художественной песни.

Термин «художественная песня» используется, прежде всего, с целью отличить ее от народной (фольклорной) песни. Художественная песня всегда является авторской, ее мелодия и текст, как правило, существуют в единственном варианте, в то время как народные песни часто имеют множество вариантов на одну тему и / или мотив.

В литературе на русском языке термин «художественная песня» имеет достаточно давние корни. Первую попытку узаконить его в правах предпринял крупный теоретик музыкальной культуры Николай Федорович Финдейзен (1868–1928), основавший в Пе-

тербурге «Русскую музыкальную газету». Под его руководством эта газета выходила с 1894 по 1918 год, сделавшись, по общему признанию, наиболее значительным музыкальным периодическим изданием в России.

В книге «Русская художественная песня» Финдейзен критиковал «ложную и ненужную традицию обозначения русской художественной песни названием “романс”... Глинка и, в особенности, Даргомыжский сознательно писали художественные песни... Наша художественная песня ведет свое начало от ее старшей сестры, народной песни, перенесенной с вольного воздуха полей или из душной светелки» [10, с. 4].

В издательстве «Товарищества И. Д. Сытина» в 1914–1915 гг. вышли несколько «новейших сборников русских народных и художественных песен», однако последние все же чаще называли «романсами». Уже в советское время вышла небольшая книга известной певицы, педагога и композитора В. И. Рамм «Западно-европейская художественная песня» [8, с. 4].

Глубокое осмысление понятия художественной песни мы находим у выдающегося русского философа И. А. Ильина. «Художественная песня (как и всякое художественное произведение), – говорится в его работе «Феноменология произведений искусства», – должна быть прежде всего верным (т. е. здоровым и целесообразным) явлением природы... Это есть магия, таинственно хранящая в себе зерно художественности; полное и верное раскрытие этого зерна даст художественно совершенное произведение» [3, с. 313–314].



Романтическая, строгая и глубокая художественная песня имеет четыре отличительных характеристики. Во-первых, в ней идеально сочетаются поэзия и музыка. Во-вторых, фортепиано используется в качестве аккомпанемента, причем фортепиано так же важно, как и пение. В-третьих, тексты художественных песен обычно сохраняют определенную дистанцию во времени и пространстве от реальности, и в основном это классика известных поэтов. В-четвертых, структура песни изыскана, каждое слово, каждый звук в ней продуманно выстроены, а исполнители обладают высоким уровнем певческого мастерства и артистической подготовки.

Китайские слушатели лучше всего знакомы с такими произведениями, как «Серенада» Шуберта, «Гретхен у прядки», «Форель», «Посвящение» Шумана, «Ореховое дерево», «Колыбельная» Брамса, «На крыльях песни» Мендельсона, «После сна» Форе, «Лунный свет», «Танец» Россини, «Обещание», «Когда я буду как сон» Листа, «Песни, которым меня научила мать» Дворжака, «Песня цыганки» и «Я как маленькая травинка в поле расту» Чайковского, «Песня блохи» Мусоргского, «Весенний прилив» и «Не пой, красавица» Рахманинова.

«Китайское вокальное искусство является неотъемлемой частью 5000-летней истории культуры китайской нации, – писал Ван Юхэ, – это яркое, красочное и огромное сокровище, которое всегда стоит изучать и исследовать» [2, с. 96]. При этом европейские композиторы всегда отмечали серьезное отличие китайской музыки, в которой определяющую роль играл звук, взятый отдельно, от европейской музыки, основанной на мелодических оборотах. Тем не менее, будучи иностранной формой художественного выражения, эти песни появились и развивались в Китае на протяжении последних ста лет, и их сочинение и исполнение совершенствовались вместе.

Китайские художественные песни можно условно разделить на три категории. Так, в начале XX века композиторы, изучавшие музыку на Западе, такие, как Сяо Юмэй, Чжао

Юаньэрэн, Цинчжоу и Хуан Цзы, заимствовали передовые композиторские техники, освоенные ими во время учебы за границей, и, выбрав традиционные китайские классические стихи в качестве содержания под аккомпанемент фортепиано, сочинили такие ранние художественные песни, как «Спроси», «Как я могу не думать о нем», «Путешествие великой реки на восток» и «Весенние мысли» [6, с. 54]. После 1931 года композиторы Ни Эр, Сиань Синхай и Хэ Лутин написали «Прощание с южными морями», «Балладу желтых вод» и «Песню партизан». Некоторые молодые композиторы писали только мелодию своих песен, но не успели написать фортепианное сопровождение, прежде чем бросились в огонь войны.

Ко второй категории можно отнести художественные песни тех авторов, которые не были профессионально подготовлены как композиторы, они писали художественные песни только с мелодиями. Но эти песни имели такое сильное социальное влияние, что специалисты организовали для них фортепианное сопровождение. Такое явление было более распространено в обновленном Китае до Культурной революции, когда китайские художественные песни создавались с мелодией, написанной одним человеком, и фортепианным аккомпанементом, аранжированным кем-то другим, разделяя написанное между ними.

К третьей категории можно отнести песенные формы, похожие на художественную песню, которые существовали в Китае задолго до появления в стране немецких и австрийских художественных песен. Некоторые из них были древними литературными песнями, некоторые – любимыми народными песнями. После великих волн истории, некоторые песни, которые до сих пор популярны у широкой публики, были снабжены профессиональными композиторами красочным и элегантным фортепианным аккомпанементом, превращаясь тем самым в классические художественные песни.

Нельзя отрицать того, что формы и темы китайских художественных песен за многие



годы стали более разнообразными, композиционное содержание обновлялось в соответствии с изменениями времени, композиционные приемы и структуры письма становились более полными с определенными стилистическими характеристиками. Стили исполнителей при пении заимствовали композиционные приемы западной музыки, не исключая стремления сочетать их с традиционным культурным стилем.

Но из-за быстрого развития поп-музыки в последние годы художественные песни стали утрачивать свой прежний статус. Любовь к поп-музыке у молодежи сегодня намного больше, чем любовь к художественным песням. Золотой век художественной песни проходит, и в современном рыночном обществе, ориентированном на коммерческую выгоду, доходы авторов, работающих исключительно над художественной песней, сокращаются. С точки зрения коммерческого развития, художественные песни менее выгодны, нежели песни, которые исполняют поп-певцы, в результате чего художественные песни уходят из молодежной среды и теряют массовую популярность.

В последние годы у самих композиторов появились проблемы с распространением произведений. Хотя видеозаписи размещаются в Интернете, это не более чем спорадическая реклама, а произведения, размещенные в личных пространствах, остаются неизвестными широкому кругу любителей и энтузиастов музыки. В современном обществе – вследствие стремительного развития информационных технологий – в жизни людей появилась определенная степень открытости, меняющая оценки искусства и эстетику восприятия. С богатством информационных ресурсов, доступных в интернете, эстетические взгляды и подходы существенно меняются. Начиная с живых концертов и офлайн-вечеринок и заканчивая сегодняшним онлайн, привычки большинства горожан трансформировались. А современная молодежь обладает различными, часто неразвитыми, эстетическими способностями, будучи восприимчивой, прежде

всего, не к мелодии, а к быстрому ритму. Понятно, что рынок лирических песен не так велик, как рынок электронной музыки. Художественные песни всегда богаты сложным подтекстом, который не может быть услышан теми, кто спешит.

Привычка относиться к искусству непосредственно, минуя специальную подготовку и культуру восприятия, приводит к тому, что многие люди в современном Китае не способны оценить все богатство художественной песни. Большинство людей не понимают того, что современная художественная песня уходит корнями в западную культуру и продолжает отражать западную эстетику и культуру исполнения [9, с. 155]. Кроме того, по сравнению с популярными песнями, художественные песни предъявляют высокие требования к композиторскому мастерству, что делает их сложными для создания и исполнения. В процессе формирования и развития китайских художественных песен, которые учитывают особенности немецких художественных песен, композиторы и исполнители стремятся сочетать китайскую поэзию и литературу с классическими европейскими техниками, китайские традиционные музыкальные техники и современные композиторские техники. И это, как пишет Юэ Тянь, несмотря на все трудности, позволяет создавать сложный спектр художественных песен с китайскими национальными особенностями и стилем [14, с. 29].

Здесь нужно уточнить характер сочетания европейского и собственно китайского элементов в современной художественной песне. Дело в том, что в ходе постоянного обмена и даже столкновения с европейской культурой композиция китайской художественной песни трансформировалась, постепенно формируя закон композиции художественной песни с китайской спецификой, что требует особых усилий от ее создателей и исполнителей.

Указанные свойства художественных песен и сегодня задают высокие стандарты и требования к фортепианному сопровождению. Они требуют сложного выражения музыкальных эмоций, что связано с серьезной





подготовкой – как со стороны композиторов, так и исполнителей. При этом создается парадоксальная ситуация, когда уровень совершенствования китайской художественной песни растет, а ее популярность падает, и число авторов художественных песен тоже сокращается. При этом накапливаются проблемы в подходах к технике создания таких песен, что, как отмечает Лонг Боуэн, приводит к ослаблению способности композиторов создавать художественные песни [4, с. 67].

И тем не менее, как самая густонаселенная страна в мире с населением более 1,4 миллиарда человек, китайская нация обязана и должна продвигать собственную национальную музыкальную культуру, демонстрируя свой уникальный стиль на мировой музыкальной сцене. Но для того, чтобы представить китайскую музыку миру, нужно вначале основательно овладеть ею самим. Если молодежь стремится лишь повторять современные западные музыкальные образцы, то – как мы сможем создать новое качественное музыкальное произведение с китайскими характеристиками? Если мы хотим создать свою музыкальную школу, мы должны овладеть традиционной китайской культурой оперы, живописи, поэзии. И то же самое касается художественной песни. Поскольку художественная песня изначально была западным культурным явлением, ее необходимо неустанно «национализировать». Примером тому служат предыдущие поколения музыкантов, которые создали множество шедевров, таких как «Течет маленькая речка» и «В Турфане созрел виноград». Перерабатывая художественную песню на китайской культурной почве, мы можем предложить ее затем миру как наш неповторимый культурный продукт.

Времена меняются, меняются вкусы публики, но важно не потерять первоначальную суть китайской традиции, облекая ее в европейскую форму художественной песни. Инновация должна касаться, прежде всего, европейской формы, которая придаст содержанию китайского искусства новую жизнь. Творчески опираясь на народную музыкальную основу, композитор и музыкант должны именно

«встраивать» их в западную музыкальную традицию. На пути такого синтеза нашу музыкальную культуру можно включить в мировое музыкальное пространство, включить в него китайский стиль художественной песни, исследуя и создавая «звучание мира».

И, тем не менее, мы вынуждены на современном этапе относиться к художественным песням так же, как и ко всем видам деятельности в рыночной экономике. Мы должны в полной мере использовать положительные достижения художественной культуры прошлого при создании композиций, считает Чэнь Вэй, используя прошлое для настоящего, продвигая и далее создавая новое содержание. При этом развитие художественной песни в Китае должно органично сочетаться с рыночной экономикой [12, с. 80]. Но при этом, добавим мы, нельзя забывать о государственной культурной политике, которая должна служить развитию художественного достояния Китая.

В новую эпоху, чтобы развивать художественную песню, необходимо расширить и обогатить формы ее распространения. Лучшим средством для этого являются СМИ, благодаря возможностям которых художественная песня может быть интегрирована в жизнь широкой публики. И то же касается информационных технологий, в которых нельзя видеть только соперника и враждебную силу, отвлекающую молодежь от классической музыки. Информационные технологии важно использовать для создания широкой аудитории и среды распространения прекрасных художественных песен. В современную эпоху диверсифицированного культурного развития нам стоит признать, что нынешние поп-песни оказывают сильное влияние на развитие художественных песен, а значит нужно использовать это для обогащения инструментальной техники и поиска нового языка выразительности для художественной песни, как это было с европейским влиянием сто лет назад.

Восприятие песенного искусства не должно быть ограничено временем и простран-





ством. Китайские департаменты культуры и ассоциации музыкантов уже стали создавать специальные коммуникационные платформы для композиторов, пишущих и публикующих новые произведения, для певцов, которые их исполняют, и для зрителей, которые их ценят. Это означает, что к распространению китайских художественных песен необходимо подходить комплексно, не только с точки зрения создания произведений искусства, но и с точки зрения их восприятия, чтобы слушатели могли совершенствовать свою оценку искусства, на чем и должен быть сосредоточен следующий этап развития художественной песни [1, с. 8].

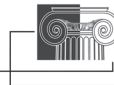
Китайская музыка должна внести свой вклад в развитие мировой музыки и в музыкальную эстетику [11, с. 158]. Такова максима каждого из деятелей искусства в современном Китае, если не каждого нашего гражданина. По этой причине мы должны продолжать совершенствовать художественную образова-

тельную атмосферу и учить молодежь смотреть на наше искусство, на нашу музыку с общечеловеческой точки зрения. При преподавании музыки важно укреплять связи с другими дисциплинами и развивать открытый и плюралистический взгляд на ценности культурной жизни. Широкий взгляд на различные музыкальные элементы мировой культуры позволит студентам более адекватно оценить национальную музыку, включая китайскую художественную песню и ее возможности для интеграции в мировое музыкальное пространство.

Подводя итог, можно сказать, что разрешение противоречий на пути совершенствования художественной песни в современном Китае предполагает осознанную стратегию ее развития со стороны тех, кто определяет нашу культурную политику. А это, в свою очередь, определяется их собственным художественным развитием. Круг замыкается, и разомкнуть его может только наше совместное творчество во всех областях культурной жизни.

### Список литературы

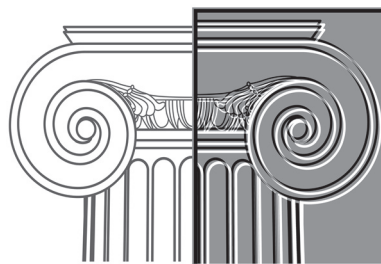
1. Ван Цзянькунь. Видение развития китайских художественных песен. Ланьчжоу: Издательство университета Ланьчжоу. 2020. 235 с.
2. Ван Юхэ. История современной китайской музыки. Шанхай: Народное музыкальное издательство, 2019. 543 с.
3. Ильин И. А. Феноменология произведений искусства // Ильин И. А. Собрание сочинений: Письма. Мемуары (1939–1954). Москва: Русская книга, 1999. С. 272–319.
4. Лонг Боуэн. Исследование произведений современной китайской художественной песни // Цзянси: Цзянсикий университет науки и технологии. 2022. 268 с.
5. Ляо Чанъюн. Развитие эстетического воспитания и содействие классификации китайских художественных песен // Художественное образование. 2021. № 4. С. 10–21.
6. Ма Сяои. Предварительное исследование развития ранних художественных песен // Голоса Желтой реки, 2019. № 13. С. 48–62.
7. Пэн Генфа. Размышления о позиционировании песен современного китайского искусства // Народная музыка. 2017. № 9. С. 28–31.
8. Рамм В. И. Западноевропейская художественная песня. Москва: Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1929. 52 с.
9. У Хунчжэ. Анализ культурных коннотаций в китайских художественных песнях // Северная музыка. 2019. № 9. С. 144–160.
10. Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня (романс): исторический очерк ее развития. Москва – Лейпциг: И. Юргенсон, 1905. 77 с. Репринтное издание: Директ-Медиа, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=71301>



11. *Цай Лиянь*. Исследование пути развития песен современного искусства для оценки элегантности и вульгарности // Современная музыка. 2020. № 2. С. 155–167.
12. *Чэнь Вэй*. Исследование направления развития композиции песен современного китайского искусства // Театральный дом. 2021. № 11. С. 75–82.
13. *Юй Руньян*. История западной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2020. 562 с.
14. *Юэ Тянь*. Анализ характеристик и исполнения китайских художественных песен // Искусство крупным планом. 2021. № 30. С. 26–38.

\*

Поступила в редакцию 10.03.2023



СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ  
ПРАКТИКИ



# М

## ЕТОДЫ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ СТАТИСТИКИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРИМЕНЕНИЯ

УДК 796.6

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-111-122>

### Т. В. Христидис

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: tahris@mail.ru

### М. С. Новашина

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: masante@mail.ru

*Аннотация:* В настоящее время мало просто написать диссертацию по педагогическим наукам, описав свой эксперимент в качестве внедрения новых технологий в образование. Для более достоверного подтверждения своих результатов, начиная с 2000 годов XXI века, для наглядности и достоверности стали использоваться методы математической статистики, которые до этого применялись лишь в психологических исследованиях. В статье авторы показывают, как применять методы математической статистики в педагогических исследованиях и рассматривают, какие из них, по мнению авторов, наиболее эффективны и доступны для применения в диссертационном исследовании по педагогическим наукам. Для рентабельного применения методов математической статистики в век инновационных технологий авторы рекомендуют использовать программу SPSS statistics. Это «мощная» статистическая программная платформа. Она предлагает удобный интерфейс и надежный набор функций, которые позволяют быстро извлекать полезную информацию для диссертаций. Передовые статистические процедуры помогают обеспечить высокую точность и качество доказательства гипотезы. Программа позволяет выполнять описательную статистику и регрессионный анализ, просматривать шаблоны отсутствующих данных и суммировать распределения переменных с помощью интегрированного интуитивно понятного интерфейса без необходимости написания кода.

*Ключевые слова:* педагогика, психология, образование, методы математической статистики, аспиранты, педагогическое исследование, диссертация, педагогический эксперимент, вуз.

---

ХРИСТИДИС ТАТЬЯНА ВИТАЛЬЕВНА – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры

НОВАШИНА МАРИНА СЕРГЕЕВНА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры

KHRISTIDIS TATIANA VITALIEVNA – DSc in Pedagogy, Professor, Head of the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture

NOVASHINA MARINA SERGEEVNA – CSc in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture

© Христидис Т.В., Новашина М.С., 2023



Для цитирования: Христидис Т.В., Новашина М.С. Методы математической статистики в педагогических исследованиях: теория и практика применения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 111-122. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-111-122>

## METHODS OF MATHEMATICAL STATISTICS IN PEDAGOGICAL RESEARCH: THEORY AND PRACTICE OF APPLICATION

**Tatiana V. Khristidis**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
e-mail: tahrisk@mail.ru

**Marina S. Novashina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
e-mail: masante@mail.ru

*Abstract:* Currently, it is not enough just to write a dissertation on pedagogical sciences, describing your experiment as the introduction of new technologies into education. For more reliable confirmation of their results, since the 2000s of the XXI century, methods of mathematical statistics, which had previously been used only in psychological research, have been used for clarity and reliability. In the article, the authors show how to apply mathematical statistics methods in pedagogical research and consider which of them, according to the authors, are the most effective and available for use in dissertation research by applicants in pedagogical sciences. For convenient application of mathematical statistics methods, in the age of innovative technologies, the authors recommend using the SPSS statistics program. It is a “powerful” statistical software platform. It offers a user-friendly interface and a reliable set of functions that allow you to quickly extract useful information for dissertations. Advanced statistical procedures help to ensure high accuracy and quality of decision-making. All aspects of the analytical cycle are included, from data preparation and management to analysis and reporting. Users can perform descriptive statistics and regression analysis, view missing data patterns, and summarize variable distributions using an integrated intuitive interface without having to write code.

*Keywords:* pedagogy, psychology, education, methods of mathematical statistics, graduate students, pedagogical research, dissertation, pedagogical experiment, university.

*For citation:* Khristidis T.V., Novashina M.S. Methods of mathematical statistics in pedagogical research: theory and practice of application. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 111-122. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-111-122>

В научно-педагогических исследованиях с целью доказательства эффективности экспериментальной работы, активно применяются методы математической статистики.

Ранее данные методы в основном использовались в психологии. Общеизвестно, что статистика – это основанное на вероятности моделирование и логический вы-

вод. 1880-е годы – начало использования современной статистики в психологии благодаря исследованиям Г. Фехнера (психофизика). Статистические методы обработки астрономических наблюдений развивались во второй половине XVIII века, и в начале XIX века они были согласованы с математической теорией вероятности. Одними





из ключевых фигур во всем этом были ученые П. С. Лаплас и К. Ф. Гаусс.

В настоящее время используются такие методы математической статистики: описательная статистика и теория статистического вывода. Немецкий дидакт Л. Клинберг считает, что только с помощью данных методов можно доказать результаты проведенной работы [4, с. 181–182.]. Цитируем слова российского ученого, доктора педагогических наук, профессора, заслуженного деятеля науки Российской Федерации Загвязинского В. И.: «Статистические методы являются базовым инструментарием обработки данных измерений практически во всех областях научного знания. Наиболее широкое применение они получили в естественных науках, где возникла острая необходимость анализа огромного массива эмпирических данных. В сочетании с методами планирования и моделирования эксперимента статистические методы позволяют выявлять объективные закономерности при проверке различных научных гипотез» [3].

Статистические данные могут передаваться на разных уровнях, начиная от нечислового дескриптора (номинальный уровень) до числового в отношении нулевой точки (уровень отношения).

Для сбора статистических данных можно использовать ряд методов выборки, включая простую случайную, систематическую, стратифицированную или кластерную выборку.

При анализе данных используются два типа статистических методов – описательные и статистические. Описательные методы позволяют нам описать данные так, чтобы не было необходимости в их анализе. Они могут быть использованы для того, чтобы определить, есть ли в данных какая-нибудь аномалия; например, что некоторые характеристики выше или ниже среднего, или что характеристики не соответствуют некоторой тенденции, которая может быть предсказана. Это позволяет нам говорить о том, как выглядят данные.

Давно известно, что знание статистики необходимо при решении определенных типов научных задач [13], а понимание статистики

является важной частью навыков интерпретирования результатов проверяемой гипотезы [12]. С этой целью в Московском государственном институте культуры для аспирантов второго курса авторами данной статьи была разработана специальная дисциплина «Методы математической статистики в педагогическом исследовании». В рамках изучения данной дисциплины аспиранты обучаются применять методы математической статистики в своих исследованиях, в том числе с помощью современных компьютерных программ.

Главной задачей данного курса является – научить аспирантов использовать методы математической статистики для проверки правильности гипотезы.

Для решения данной задачи мы предлагаем освоить критерии Фишера и Стьюдента для проверки равенства дисперсий и средних нормальных генеральных совокупностей; критерий Манна-Уитни; критерий знаковых ранговых сумм Уилкоксона; критерий Колмогорова-Смирнова для проверки нормальности распределения.

Для достоверной проверки своих результатов эксперимента рекомендуется использовать все доступные технологии, чтобы помочь лучше понять и статистически доказать предоставленные данные [11].

Для удобного применения методов математической статистики в век инновационных технологий рекомендуем использовать программу SPSS statistics (с английского *Statistical Package for the Social Sciences* – статистический пакет для общественных наук), которая «занимает ведущее положение среди программ, предназначенных для статистической обработки информации» [5].

Важно также научить аспирантов верно интерпретировать полученную информацию, критически оценивать, делать те или иные выводы на основе представленных статистических результатов и оформлять результаты в графическом или табличном виде [14].

Разберем конкретный пример применения методов математической статистики в педагогическом исследовании.



№	Уровень интеллекта по Стенфорду-Бине	№	Уровень интеллекта по Стенфорду-Бине
1.	116	16.	119
2.	121	17.	113
3.	116	18.	107
4.	111	19.	109
5.	114	20.	109
6.	110	21.	115
7.	106	22.	110
8.	113	23.	107
9.	110	24.	111
10.	119	25.	114
11.	116	26.	109
12.	113	27.	106
13.	103	28.	107
14.	115	29.	108
15.	106	30.	96

Таблица 1

Прежде чем использовать критерии Стьюдента, Уилкоксона и другие, следует сначала проверить каждую из выборок на нормальность по критерию Колмогорова-Смирнова. Критерий согласия Колмогорова-Смирнова был разработан советскими математиками

Колмогоровым А. Н. и Смирновым Н. В. [1]. Данный критерий помогает увидеть различия между распределениями двух выборок; его также применяют для проверки на нормальность распределения совокупностей количественных данных.

Таблица 2

#### Одновыборочный нормальный критерий Колмогорова-Смирнова

#### коэффициент\_интеллекта\_по Стенфорду\_Бине

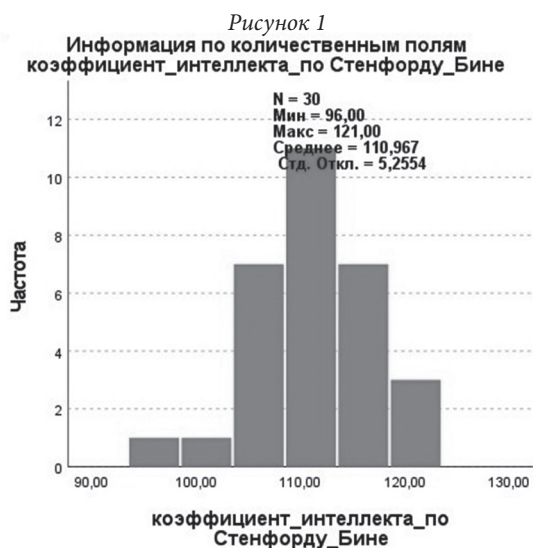
#### Сводка нормального одновыборочного критерия Колмогорова-Смирнова

Всего			30
Наибольшие экстремальные расхождения	Абсолютная		,106
	Положительные		,073
	Отрицательные		-,106
Статистика критерия			,106
Асимптотическая значимость (2-сторонний критерий) <sup>a</sup>			,200 <sup>b</sup>
Значимость Монте-Карло (2-сторонний критерий) <sup>c</sup>	знач.		,518
	99% доверительный интервал	Нижняя граница	,505
		Верхняя граница	,531

a. Исправленная Лильефорса

b. Это нижняя граница истинной значимости.

c. Метод Лильефорса на основе 10000 выборок Монте-Карло с начальным значением 2000000.



Кроме того, для принятия решения о принятии или отклонении  $H_0$  уровень значимости всегда надо сравнивать сначала с 0,05, и если он превышает эту величину, то  $H_0$  принимается.

Итак. У группы испытуемых тестировался интеллект по Стенфорду – Бине. Дана выборка объема  $n = 30$ . Результаты тестирования представлены в таблице 1 [6].

Следует проверить, является ли данное распределение нормальным.

Основные две гипотезы будут такими:

$H_0$ : данное распределение нормальное.

$H_1$ : данное распределение не нормальное.

Среднее 110,967. Стандартное отклонение 5,2554.

Наибольшие экстремальные расхождения: абсолютное – 0,106, положительное – 0,73 и отрицательное – –0,106 по статистикам Колмогорова-Смирнова. Эмпирическое значение статистики критерия  $Z = 0,106$ .

Для большей наглядности накладываем нормальную кривую (Рисунок 2).

Уровень значимости (смотрим асимптотическую значимость 2-сторонний критерий)  $p = 0,200$ , что  $> 0,05$ . Нулевая гипотеза принимается.

В итоге, исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что распределение является нормальным, гипотеза  $H_0$  подтверждена.

Еще один пример применения методов математической статистики, который в рамках учебной дисциплины предлагается аспирантам:  $\chi^2$  (или критерий Пирсона) применяется для сравнения распределений объектов двух совокупностей по состоянию некоторого свойства на основе измерений по шкале наименований этого свойства в двух независимых выборках из рассматриваемых совокупностей. Применение критерия Хи-квадрат ограничивается требованием: все ожидаемые частоты должны быть больше или равны 5 [6, с. 50].

У двух групп студентов-музыкантов – с высоким (группа 1,  $N = 136$ ) и средним (группа 2,  $N = 100$ ) уровнем общительности – проведена диагностика развития социального интеллекта по методике Дж. Гилфорда. Данные по параметрам «гибкость» и «оригинальность». Данные приведены в таблице 4.

Таблица 3

➔ **Непараметрические критерии**

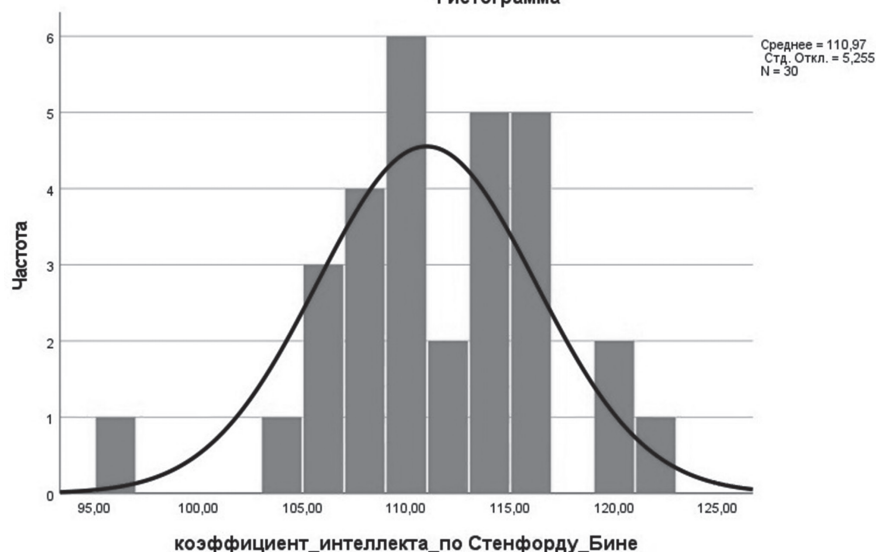
**Итоги по проверке гипотезы**

	Нулевая гипотеза	Критерий	знач. <sup>а</sup>	Решение
1	Распределение коэффициент_интеллекта_по Стенфорду_Бине является равномерным с минимумом равным 110,97 и максимумом равным 5,25543.	Одновыборочный критерий Колмогорова-Смирнова	,518	Нулевая гипотеза принимается.

а. Уровень значимости равен ,050. Метод Лилефорса на основе 10000 выборок Монте-Карло с начальным значением 2000000.

Рисунок 2

Гистограмма



Различаются ли распределения двух категорий студентов-музыкантов по уровням развития социального интеллекта? Ответить на вопрос для каждого из двух параметров [6, с. 50–51].

Решение. Основные две гипотезы будут такими:

$H_0$ : Нет различий между распределением двух категорий студентов-музыкантов по уровням развития социального интеллекта. Распределения двух групп по двум категориям не различаются.

$H_1$ : Различия есть.

Сначала проверим, различаются ли распределение 2-х групп студентов-музыкантов по уровням гибкости.

$H_0$ : Нет различий между распределением 2-х групп студентов-музыкантов по уровням гибкости.

$H_1$ : Различия есть.

Вводим данные. Первый столбец будет означать уровень гибкости, второй – группу.

Теперь проверяем гипотезы и принимаем решение.

Итак. Из таблиц мы видим, что количе-

Таблица 4

Распределение 2-х групп студентов-музыкантов по уровням гибкости			
Группы студентов-музыкантов	Предпочитаемый тип инструкции		
	Низкий	Средний	Высокий
1	25	45	66
2	49	30	21

Распределение 2-х групп студентов-музыкантов по уровням оригинальности			
Группы студентов-музыкантов	Предпочитаемый тип инструкции		
	Низкий	Средний	Высокий
1	30	46	60
2	22	38	40



	гибкость	группа	пер	пер	пер	пер	пер	пер	пер
1	1,00	1,00							
2	1,00	1,00							
3	1,00	1,00							
4	1,00	1,00							
5	1,00	1,00							
6	1,00	1,00							
7	1,00	1,00							
8	1,00	1,00							
9	1,00	1,00							
10	1,00	1,00							
11	1,00	1,00							
12	1,00	1,00							
13	1,00	1,00							
14	1,00	1,00							
15	1,00	1,00							
16	1,00	1,00							
17	1,00	1,00							
18	1,00	1,00							
19	1,00	1,00							

Таблица 5

⇒ Таблицы сопряженности

Сводный отчет по наблюдениям

	Допустимо		Наблюдения Пропущенные		Всего	
	N	Проценты	N	Проценты	N	Проценты
уровень_гибкости * номер_ группы	236	100,0%	0	0,0%	236	100,0%

Таблица сопряженности уровень\_гибкости \* номер\_ группы

уровень_гибкости		номер_ группы		Всего
		группа 1	группа 2	
низкий	Количество	25	49	74
	% в уровень_гибкости	33,8%	66,2%	100,0%
средний	Количество	45	30	75
	% в уровень_гибкости	60,0%	40,0%	100,0%
высокий	Количество	66	21	87
	% в уровень_гибкости	75,9%	24,1%	100,0%
Всего	Количество	136	100	236
	% в уровень_гибкости	57,6%	42,4%	100,0%

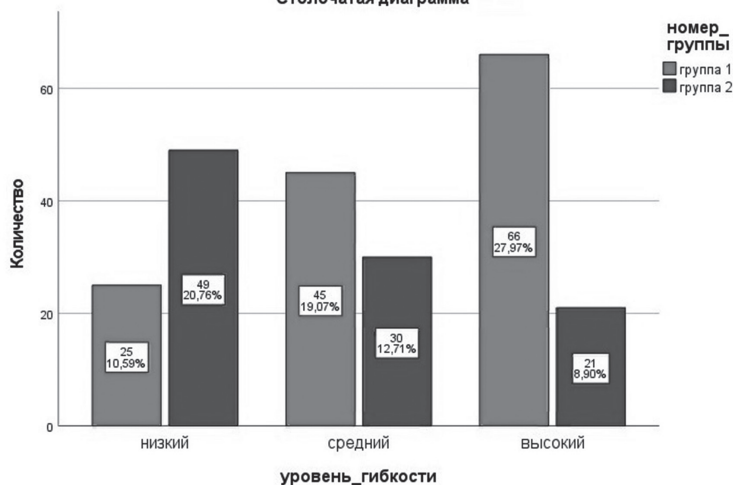
Таблица 6

ство испытуемых (студентов-музыкантов) 236. Далее смотрим, получается,  $X^2_{эмп} = 29,249$ , число степеней свободы  $df = 2$  и уровень значимости  $p < 0,001$ . Очевидно, что это меньше чем 0,01 и конечно, 0,05, поэтому гипотеза  $H_0$  отвергается. Наименьшая ожидаемая частота

равна 31,36. Также на столбчатой диаграмме мы видим, что различия есть по уровню гибкости.

Теперь перейдем к проверке, различается ли распределение 2-х групп студентов-музыкантов по уровням оригинальности.



Рисунок 3  
 Столбчатая диаграмма


$H_0$ : Нет различий между распределением 2-х групп студентов-музыкантов по уровням оригинальности.

$H_1$ : Различия есть.

Вводим данные. Первый столбец будет означать уровень оригинальности, второй – группу.

Теперь проверяем гипотезы и принимаем решение.

Таким образом, из таблиц мы видим, что количество испытуемых (студентов-музыкантов) 236. Далее смотрим, получается,  $\chi^2_{эмп} = 0,513$ , число степеней свободы  $df = 2$  и уровень значимости  $p = 0,774 > 0,05$ . По-

этому гипотеза  $H_0$  принимается. Наименьшая ожидаемая частота равна 22,03. Также на столбчатой диаграмме мы видим, что различия есть по уровню оригинальности, но они минимальны.

В результате можно сделать вывод, что есть различия в распределении двух категорий студентов-музыкантов по уровням развития социального интеллекта: по уровню гибкости – различия есть, а по уровню оригинальности – различий нет.

Еще один пример, который мы разбираем с аспирантами. В эмпирическом исследовании у группы студентов СКД ( $n = 10$ ) измерялись коммуникативные и организаторские способности (КОС).

Итоговый показатель по обеим шкалам варьируется в диапазоне от 10 до 20 баллов. Чем выше балл, тем выше уровень способностей. Данные приведены в таблице 10.

**Вопрос.** Есть ли связь между коммуникативными и организаторскими способностями? Формулируем гипотезы:

$H_0$ : Нет связи между коммуникативными и организаторскими способностями.

$H_1$ : Связь присутствует.

В данном случае мы будем считать, что распределение является нормальным для обоих признаков и использовать Коэффициент

Таблица 7

**Критерии хи-квадрат**

	Значение	ст.св.	Асимптотическая значимость (2-сторонняя)
Хи-квадрат Пирсона	29,249 <sup>a</sup>	2	<,001
Отношения правдоподобия	29,878	2	<,001
Линейно-линейная связь	28,567	1	<,001
Количество допустимых наблюдений	236		

a. Для числа ячеек 0 (0,0%) предполагается значение, меньше 5. Минимальное предполагаемое число равно 31,36.



**Таблица 8**  
**Сводный отчет по наблюдениям**

	Допустимо		Наблюдения Пропущенные		Всего	
	N	Проценты	N	Проценты	N	Проценты
уровень_оригинальност и * номер_ группы	236	100,0%	0	0,0%	236	100,0%

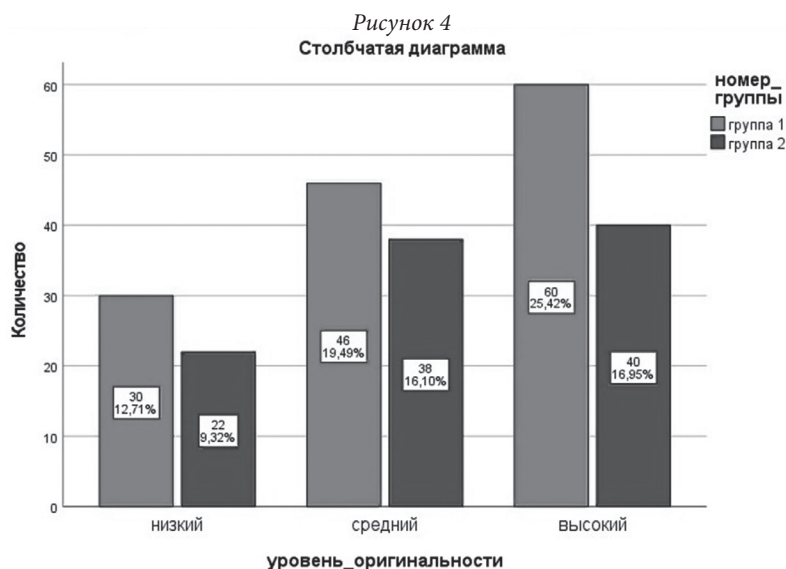
**Таблица сопряженности уровень\_оригинальности \* номер\_ группы**

уровень_оригинальност и			номер_ группы		Всего
			группа 1	группа 2	
	низкий	Количество	30	22	52
		% в уровень_оригинальност и	57,7%	42,3%	100,0%
	средний	Количество	46	38	84
		% в уровень_оригинальност и	54,8%	45,2%	100,0%
	высокий	Количество	60	40	100
		% в уровень_оригинальност и	60,0%	40,0%	100,0%
Всего	Количество	136	100	236	
	% в уровень_оригинальност и	57,6%	42,4%	100,0%	

**Таблица 9**  
**Критерии хи-квадрат**

	Значение	ст.св.	Асимптотиче ская значимость (2- сторонняя)
Хи-квадрат Пирсона	,513 <sup>a</sup>	2	,774
Отношения правдоподобия	,513	2	,774
Линейно-линейная связь	,157	1	,692
Количество допустимых наблюдений	236		

а. Для числа ячеек 0 (0,0%) предполагается значение, меньше 5. Минимальное предполагаемое число равно 22,03.



Коммуникативные способности	Организаторские способности
10	12
15	18
20	19
11	10
19	17
17	20
14	13
16	13
10	12
18	15

Таблица 10. Показатели коммуникативных и организаторских способностей (КОС) в группе

ранговой корреляции Спирмена, который применяется для выявления и оценки тесноты связи между двумя рядами сопоставляемых количественных показателей [1].

Коэффициент корреляции  $r = 0,783$  и он значим на уровне  $0,01$ , что означает среднюю прямую связь измеряемых признаков.

Получается, что если у студентов развиты коммуникативные способности, значит, в большинстве случаев, они могут стать хорошими организаторами.

В заключение мы можем констатировать, что современные требования к педагогическим исследованиям подразумевают обязательное использование методов математической статистики, которыми владеют не все аспиранты и соискатели, а значит необходимо включать в процесс обучения специальный курс, который содержит как теоретический материал применения данных методов, так и практический (практикумы, кейсы, задачи).



Таблица 11. Данные в программе SPSS

	коммуникативные	организаторские
1	10,00	12,00
2	15,00	18,00
3	20,00	19,00
4	11,00	10,00
5	19,00	17,00
6	17,00	20,00
7	14,00	13,00
8	16,00	13,00
9	10,00	12,00
10	18,00	15,00
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		
20		

Данные Переменные

Таблица 12

⇒ Непараметрические корреляции

**Корреляции**

			коммуникативные_способности	организаторские_способности
Ро Спирмена	коммуникативные_способности	Кoeffициент корреляции	1,000	,783**
		знач. (двухсторонняя)	.	,007
		N	10	10
	организаторские_способности	Кoeffициент корреляции	,783**	1,000
		знач. (двухсторонняя)	,007	.
		N	10	10

\*\* Корреляция значима на уровне 0,01 (двухсторонняя).



## Список литературы

1. Библиотека постов MEDSTATISTIC об анализе медицинских данных [Электронный ресурс]. URL: <https://medstatistic.ru/methods/methods9.html>
2. Грабарь М. И., Краснянская К. А. Применение математической статистики в педагогических исследованиях. Непараметрические методы. Москва: Просвещение. 1977. 136 с.
3. Загвязинский В. И. Методология педагогического исследования: [учебное пособие для вузов]. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Юрайт, 2023. 105 с.
4. Клинберг Л. Проблемы теории обучения: учебник. Перевод с немецкого языка. Москва: Педагогика, 1984. 256 с.
5. Программа SPSS Statistics 23.0 для Windows [Электронный ресурс]. URL: <http://thespss.ru/>
6. Сорокова М. Г. Математические методы в психолого-педагогических исследованиях: [учебное пособие]. Москва: Неолит, 2020. 216 с.
7. Статистические методы в психологии. 2023 [Электронный ресурс]. URL: [cinemaschool.by/dic/psy/s99.htm](http://cinemaschool.by/dic/psy/s99.htm)
8. Христидис Т. В., Новашина М. С. Использование статистических методов в диссертационных исследованиях по педагогическим наукам // Мир образования – образование в мире. 2020. № 3 (79). С. 10–19.
9. Chappelow J. Statistics in Math: Definition, Types, and Importance // Investopedia. 2023. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.investopedia.com>
10. Giovannini E. Dynamic Graphics: Turning key indicators into knowledge. Lisbon, Portugal; International Statistical Institute: Voorburg, The Netherlands. 2007. 2023 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.researchgate.net/publication/266051065>
11. Gonda D., Pavlovicova G. and act. Implementation of Pedagogical Research into Statistical Courses to Develop Students' Statistical Literacy // MDPI Mathematics. 2022. № 10 (11). Pp. 1–17.
12. Kosonen P., Winne P. H. Effects of teaching statistical laws on reasoning about everyday problems // Journal of Educational Psychology. 1995. V. 87. № 1. Pp. 33–46.
13. Mishra P., Pandey C. M. and act. Selection of Appropriate Statistical Methods for Data Analysis // Annals of Cardiac Anaesthesia. 2019. № 22 (3). Pp. 297–301.
14. Ridgway J., Nicholson J., McCusker S. Developing statistical literacy in students and teachers. In Teaching Statistics in School Mathematics-Challenges for Teaching and Teacher Education. Springer: Dordrecht, The Netherlands, 2011. Pp. 311–322.

\*

Поступила в редакцию 19.04.2023





# ВОЛОНТЕРСКИЕ КАМПУСЫ (ЛАГЕРЯ) В СФЕРЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ: ОСНОВНЫЕ КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ

УДК 304.2, 340.130.53

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-123-130>

**Н. И. Горлова**

Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова,

Москва, Российская Федерация

*e-mail*: gorlovanat@yandex.ru

*Аннотация*: Сегодня организация и проведение волонтерских лагерей является распространенной практикой отечественных и зарубежных организаций, осуществляющих свою профессиональную деятельность в сфере защиты культурного наследия. В статье автором представлена классификация профильных волонтерских лагерей, в основу которой положены ряд критериев, таких как цели и формат проведения лагеря, его масштаб, состав участников, сроки проведения, формы размещения волонтеров, направленность деятельности лагеря и др.

*Ключевые слова*: волонтеры, волонтерские лагеря, классификация, критерии, сохранение историко-культурного наследие.

*Для цитирования*: Горлова Н.И. Волонтерские кампусы (лагеря) в сфере сохранения культурного наследия в России и за рубежом: основные критерии классификации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 123-130. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-123-130>

## VOLUNTEER CAMPUSES (CAMPS) IN THE FIELD OF CULTURAL HERITAGE PRESERVATION IN RUSSIA AND ABROAD: THE MAIN CLASSIFICATION CRITERIA

**Natalia I. Gorlova**

Plekhanov Russian University of Economics,

Moscow, Russian Federation

*e-mail*: gorlovanat@yandex.ru

*Abstract*: Today, the organization and holding of volunteer camps is a common practice of domestic and foreign organizations that carry out their professional activities in the field of protecting cultural heritage. In the article, the author presents a classification of specialized volunteer camps, which is based on a number

---

ГОРЛОВА НАТАЛЬЯ ИВАНОВНА – доктор исторических наук, доцент, Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова

GORLOVA NATALIA IVANOVNA – DSc in History, associate professor, Plekhanov Russian University of Economics

© Горлова Н.И., 2023

of criteria, such as the goals and format of the camp, its scale, composition of participants, timing, forms of placement of volunteers, the focus of the camp, etc.

*Keywords:* volunteers, volunteer camps, classification, criteria, preservation of historical and cultural heritage.

*For citation:* Gorlova N.I. Volunteer campuses (camps) in the field of cultural heritage preservation in Russia and abroad: the main classification criteria. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 123-130. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-123-130>

Организация волонтерских лагерей в сфере сохранения культурного наследия является актуальной и важной задачей в современном мире. Первые международные волонтерские лагеря появились в 1920-х гг. как следствие разрушительных событий Первой мировой войны. Так, первый международный волонтерский лагерь был организован во Франции в 1920 году группой студентов из разных стран, движимых желанием оказать помощь французским семьям, пострадавшим от Первой мировой войны. В течение лета они работали на фермах и виноградниках, а также занимались ремонтом жилых домов, мельниц.

Со второй половины XX века волонтерские лагеря становятся популярными формами консолидации молодых людей со всего мира, желающих проявить свою гражданскую позицию и оказать посильную помощь в деле охраны окружающей среды, сохранения объектов культурного наследия, развития туристической привлекательности отдельных регионов, проведения событийных фестивалей и др.

В Европе рост волонтерского движения по сохранению историко-культурных памятников связан с индустриальным развитием, разрушительными последствиями войн и интересом населения к своей истории. Некоммерческие организации сыграли ключевую роль в развитии этого движения. За несколько десятилетий оно прошло долгий путь от единичных акций до системной волонтерской деятельности в формате международных волонтерских лагерей. Оформились принципы и ключевые стандарты для организации волонтерских кампусов и требования к его участникам.

В настоящее время существует несколько определений термина «волонтерский кампус (лагерь)». Всю широту его значений можно обобщить в несколько групп:

- временное сообщество людей, объединенных общей целью помочь в решении определенной задачи, которая может быть связана с экологией, образованием, культурой или другими областями;
- социальный проект, предусматривающий организацию деятельности определенной группы активистов;
- форма социальной активности и обучения, которая помогает участникам развивать навыки лидерства, коммуникации и организации, а также – повышать уровень самооценки и уверенности в себе;
- форма привлечения и организации волонтерской деятельности, при которой группа волонтеров работает на территории заповедника, учреждения культуры или объекта культурного наследия в течение определенного временного периода под руководством организатора кампуса.

В России волонтерские лагеря, связанные с сохранением культурного наследия, стали появляться сравнительно недавно. Однако за последние годы их число значительно увеличилось, и сейчас такие лагеря появляются по всей стране. Основная их цель – сохранение и восстановление исторических памятников, культурных объектов и традиций. Волонтеры участвуют в ремонтно-восстановительных работах, создании музейных экспозиций, организации тематических просветительских



мероприятий, проведении экскурсий и др. Большой популярностью пользуются лагеря, связанные с сохранением культурного наследия национальных меньшинств. Например, в Татарстане проводится лагерь «Туган авыл», где волонтеры помогают в восстановлении традиционной татарской деревни.

За годы проведения волонтерских лагерей в сфере сохранения культурного наследия оформились ключевые принципы организации кампусов:

1. Добровольность участия. Участие в волонтерском лагере должно быть добровольным и основываться на желании помочь в сохранении культурного наследия.
2. Обучение и подготовка. Волонтеры должны получить необходимую теоретическую и практическую подготовку для выполнения задач по сохранению культурного наследия.
3. Руководство кампуса должно обеспечить безопасность волонтеров и организовать их размещение и питание.
4. Организаторы должны обеспечить равный доступ к участию в кампусе для всех желающих, независимо от возраста, пола, национальности или социального статуса.

Волонтерские лагеря в сфере сохранения культурного наследия могут быть различными по своей направленности и задачам. Некоторые из них могут быть ориентированы на сохранение архитектурных памятников, другие – на работу с музейными коллекциями или на охрану природных и культурных достопримечательностей.

В настоящее время, учитывая рост и популярность проведения волонтерских лагерей в сфере сохранения культурного наследия, динамики численности его участников, актуализируется проблема их классификации. Анализ отечественных и зарубежных практик организации волонтерских лагерей позволяет по масштабу подразделить волонтерские лагеря на *локальные, региональные, страновые международные*.

Чаще всего *локальные* волонтерские лагеря создаются по договоренности между учреждением, ответственным за объект культурного наследия, и организацией, которая предоставляет и аккумулирует волонтерские ресурсы (вуз, школа, предприятие или общественное объединение). Обычно такие лагеря закрыты для сторонних волонтеров. Например, Археологический музей-заповедник «Танаис» проводит Античную археологическую практику, в которой в качестве волонтеров участвуют студенты Московского государственного университета, Южного федерального университета, Владимирского государственного университета и Варшавского университета по археологическому профилю. Участие в такой практике позволяет студентам приобрести практические навыки работы в археологии, расширить свои знания о культурном наследии региона, а также узнать о новых методах и технологиях в археологии.

*Региональные* волонтерские кампусы ориентированы на участие в них волонтеров из определенного региона с целью мобилизации и привлечения местных жителей к участию в добровольческой деятельности в сфере сохранения культурного наследия. Так, палаточный лагерь «Пустозерск», организованный Пустозерским комплексным историко-природным музеем с 1997 г., является традиционным мероприятием для молодежи Ненецкого автономного округа, которое помогает сохранить и передать будущим поколениям культурное и природное наследие региона [13].

*Страновые* волонтерские лагеря сконцентрированы на добровольцах из числа граждан своего государства. К примеру, на базе государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический» в 2020 г. был организован волонтерский кампус с участием более 150 добровольцев из разных российских регионов. Активисты были заняты на археологических раскопках и производили работы по благоустройству территории древнего города.



В наше время в процессе глобализации международные волонтерские лагеря являются наиболее популярной формой организации неравнодушного добровольческого сообщества в сфере защиты и сохранения историко-культурного наследия. Кампусы позволяют его добровольным участникам не только внести свой вклад в развитие других стран, но и получить ценный опыт работы в международной команде, расширить свой кругозор и познакомиться с новыми местами и культурными традициями. Такие лагеря проводятся в России, странах ближнего и дальнего зарубежья. Например, международные добровольческие кампусы в Национальном историко-культурном музее-заповеднике «Несвиж» [9] (Беларусь). Международные волонтерские кампусы ежегодно организует Ассоциация REMPART [16] (Франция). Под патронажем Rempart одновременно восстанавливаются сотни разных объектов: церкви, замки, жилые дома, мельницы и многие другие, имеющие культурную ценность. Так, волонтеры международного кампуса Rempart в замке Буффарен и Шатон-Сюр-Луар помогали в ремонтно-восстановительных работах по укреплению его стен и башен. В лагере в городе Каркассон волонтеры занимались уборкой территории и благоустройством парков и садов. Другой пример международного проекта – волонтерский лагерь в деревне Графенхаузен (Германия), на территории старинного парка скульптур. Волонтеры были задействованы в выполнении хозяйственных работ (обновление тропинок и посыпание их гравием, ремонт детской площадки, настил полов на сцене театра под открытым небом), а также принимали активное участие в творческих заданиях (лепка из глины и рисование). Ассоциация волонтерской деятельности INEX в 2016 г. организовала международный волонтерский лагерь (11–23 июля) в замке Грабштейн в Чехии. В обязанности волонтеров входило стричь газон, косить траву, вырубать кустарник, делать уборку на территории и внутри замка, осуществлять мелкий ремонт (например, покраску). В Швеции был реали-

зован международный волонтерский проект по сохранению окрестностей замка XVII века.

Проблема исследования классификации волонтерских лагерей получила свою разработку в монографическом исследовании «Современные практики привлечения волонтеров к сохранению историко-культурного наследия» (А. Г. Демидов, А. В. Губина и др.) [5]. Авторами предложена классификация по составу участников, в соответствии с которой выделяются детские и студенческие, корпоративные волонтерские кампусы и лагеря для совершеннолетних без ограничений по возрасту и роду деятельности, а также – семейные волонтерские лагеря.

Формат детских волонтерских лагерей вариативен от лагеря труда и отдыха в рамках летней оздоровительной кампании или экскурсионно-трудовой поездки. Участие в волонтерских лагерях помогает детям развивать социальные навыки, такие как ответственность, уважение к другим, сотрудничество, а также развивать лидерские качества. Они учатся работать в команде и решать сложные задачи.

Студенческие профильные волонтерские лагеря связаны с необходимостью прохождения учебной практики.

Корпоративные заезды сотрудников компаний практикует в течение года музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», организация которых осуществляется при поддержке спонсоров и партнеров учреждения культуры [7]. Корпоративные волонтеры участвуют в различных работах по благоустройству территории, в акциях по посадке деревьев.

В Великобритании в рамках программы «Трудовые каникулы» Фондом «Национальный траст» (National Trust) проводятся в течение всего года семейные волонтерские лагеря, где семьи могут участвовать и в работах по сохранению памятников истории и культуры [15]. Участие в них бесплатное, но необходимо заранее зарегистрироваться на сайте организации и подать заявку. В России был реализован проект волонтерского



кампуса «Серебряные» друзья Байкала» с участием добровольцев «серебряного» возраста на территории природного заповедника [14].

Особый интерес представляет классификация по трудоемкости кампуса, предложенная организацией в сфере сохранения культурного наследия HistoriCorps (США) [2]. Классификация имеет собственную цветовую градацию в зависимости от уровня сложности работ, выполняемых волонтерами в кампусе. HistoriCorps использует четыре цветовых обозначения: зеленый, желтый, оранжевый и красный уровень. Подобная категоризация представляется собой универсальную технологию формирования ожидания и готовности будущих волонтеров к предстоящей работе.

Выделение волонтерских лагерей по численности его добровольных участников является существенным элементом при характеристике кампусов. Исходя из данного критерия, лагеря можно подразделить на малочисленные и многочисленные. Количество участников лагеря в сфере сохранения культурного наследия может варьироваться от нескольких человек до сотни добровольных активистов. Так, Кенозерский национальный парк в рамках программы «Часовенный рай» [3] в 2020 г. приглашал к работе четырех волонтеров, а в практической сессии ВООПИиК в 2019 г. каждая смена насчитывала более 80 участников (г. Печоры, Псковская область) [6].

Волонтерские кампусы могут иметь разную продолжительность – от «волонтерских выходных» длительностью 3–7 дней до лагерей, длительность которых варьируется от 10 до 14 дней; реже встречаются кампусы от 2 до 4 недель.

К примеру, «волонтерские выходные» в своей практике по работе с добровольными помощниками активно использует государственный мемориальный и природный заповедник «Музей-усадьба Л. Н. Толстого “Ясная Поляна”». Подобная форма волонтерских уикендов получил широкое распространение у Ассоциации REMPARTи Фонда «National Trust». Международный армяно-гонконгский волонтерский лагерь (апрель 2018 г.) на базе историко-культурного музея-заповедника

«Звартноц» длился 5 дней [1]. Волонтеры некоммерческой организации HistoriCorps могут присоединиться к одному из ее проектов и принять участие в работе пятидневного волонтерского лагеря.

Однако наиболее распространены международные волонтерские кампусы от 10 до 14 дней. Такая продолжительность характерна для традиционных международных волонтерских лагерей ЮНЕСКО и European Heritage Volunteers. К примеру, формат проекта волонтерского лагеря «Волонтеры наследия. Херсонес 2022» предусматривал 7 смен по 14 дней для активистов со всей России, а также 3 смены для добровольных помощников из Севастополя и Республики Крым.

Организатор может полностью взять на себя финансовые затраты на проведение международного волонтерского лагеря, обеспечив его участников необходимыми сервисами, такими как проживание и питание, за исключением расходов иностранных волонтеров на визу и трансферт в страну проведения. В практике проведения международных лагерей нередко предусматривается самостоятельная оплата волонтерами проживания или оргвзнос. К примеру, волонтеры международных лагерей REMPART несут расходы, связанные с проездом до места проведения кампуса и обязательной страховкой. Кроме того, участники должны внести оргвзнос в размере от 90 до 160 евро, которые покрывают расходы организатора добровольческой деятельности на проживание и питание, культурную программу.

Участники волонтерского лагеря «Усадьбы и музеи-заповедники пригородов Санкт-Петербурга» выплачивают взнос в размере 6,5 тыс. рублей за 12 дней пребывания в кампусе [10].

Напротив, для добровольцев международного волонтерского лагеря «Волонтеры всемирного наследия Болгара» участие абсолютно бесплатно [8]. Помимо этого, принимающая сторона несет расходы по обеспечению проезда волонтеров – участников лагеря – из Казани в Москву и обратно.





По цели волонтерские кампусы в сфере охраны памятников истории и культуры можно классифицировать как образовательные и практические. Основной упор в рамках первого типа лагерей делается на реализацию образовательных целей, связанных с подготовкой и обучением добровольных помощников к предстоящим видам работ, приобретением необходимых знаний и освоением практических навыков, необходимых, например, для работ по восстановлению памятников каменного и деревянного зодчества. К примеру, музей-заповедник «Кижы» проводит образовательный лагерь по освоению добровольными помощниками проекта «Общее дело. Сохранение деревянных храмов Севера» традиционных плотницких приемов на исторических деревянных постройках под руководством квалифицированных сотрудников учреждений культуры [7].

Второй тип волонтерского лагеря – практический – подразумевает непосредственное выполнение его участниками работ на объектах культурного наследия.

Классификация волонтерских лагерей по формату участия добровольных помощников предполагает очные и дистанционные (онлайн, виртуальные) кампусы. Часто организаторы предпочитают онлайн формат волонтерского лагеря, если он имеет образовательную направленность. Так, виртуальная образовательная площадка Международного волонтерского лагеря 3–14 ноября 2020 г., организованная в рамках реализации программы «Волонтеры культуры» нацпроекта «Культура», собрала участников, среди которых были эксперты из самых разных стран. В ней приняли участие представители России, Азербайджана, Франции, Великобритании, Туниса, США, Узбекистана, Казахстана, Колумбии и других государств. Волонтеры – сотрудники учреждений культуры, образовательных организаций и представители органов власти в сфере культуры. В Кенозерском национальном парке было запущено несколько онлайн-проектов, таких как «Кенозерские сказы», который заключался в расшифровке

аудиоматериалов с историями жителей парка и «Музей народной памяти», который включал редактирование, ретуширование и коррекцию цвета старых фотографий [4].

Волонтерский лагерь может быть как круглосуточным, так и дневным, в зависимости от задач и состава волонтеров.

К примеру, в 2020 году Санкт-Петербургское региональное отделение ВООПИИК остановило свой выбор на дневном формате городского волонтерского кампуса по изучению деревянного зодчества с участием волонтеров-студентов Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета [11].

Проживание в рамках волонтерского лагеря может быть организовано в разнообразных форматах – в палаточном; на базе действующих средств коллективного размещения; в приспособленных для этого помещениях; в принимающих семьях.

Условия проживания и работа в лагере должны обеспечивать комфортное и безопасное пребывание волонтеров. Оптимальным способом размещения участников лагеря является проживание в общежитиях, принадлежащих организатору кампуса или партнерских гостиницах и хостелах. Например, во время проведения лагеря или организации «волонтерских выходных» музей-усадьба Л. Н. Толстого размещает добровольных помощников в собственной гостинице [7].

В других волонтерских лагерях, таких как REMPART, практикуется проживание на объектах, которые восстанавливаются. Для организации проживания участников волонтерских лагерей практикуется и размещение в палаточных городках. Обычно в лагере есть кухня, общая комната, столовая, а также все необходимые удобства для комфортного проживания. Так, формат палаточных лагерей для участников используется программой «Трудовые каникулы» Национального фонда (Великобритания) и многочисленными проектами в сфере сохранения культурного наследия некоммерческой организации HistoriCorps (США). Обычно палаточный лагерь располага-



ется на территории объектов культурного наследия, где проводятся необходимые работы.

Нередко принимающая сторона может обращаться к потенциальным участникам лагеря с просьбой взять с собой спальный мешок в связи с тем, что организация испытывает значительные трудности в обеспечении волонтеров постельным бельем и кроватями.

При решении вопросов размещения активистов волонтерского кампуса возможен вариант аренды или получения оборудования от туристических клубов, объединений и организаций летнего отдыха. Некоторые

волонтеры также могут привезти свое оборудование по предварительной договоренности. Например, «Доброхоты» из Пушкинского заповедника привозят свои палатки для организации проживания участников волонтерского лагеря [12].

Таким образом, за последние годы наблюдается рост числа волонтерских инициатив и организуемых волонтерских кампусов в сфере сохранения культурного наследия на территории всей страны, оформляются стандарты проведения и требования – как к принимающей стороне, так и к участникам проекта.

### Список литературы

1. Армяно-гонконгский волонтерский лагерь в музее-заповеднике «Звартноц» [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Службы по охране исторической среды и историко-культурных музеев-заповедников Министерства культуры Республики Армения. URL: <https://hushardzan.am/ru/archives/19906>
2. Волонтерам [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Некоммерческой организации HistoriCorps. URL: <https://historicorps.org/volunteer/>
3. Волонтерство [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Кенозерского национального парка. URL: <http://www.kenozero.ru/o-parke/materialy/volonterstvo/chasovennyu-ray/>
4. Волонтерство [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Кенозерского национального парка URL: <http://www.kenozero.ru/o-parke/materialy/volonterstvo/>
5. Горлова Н. И. Современные практики привлечения волонтеров к сохранению историко-культурного наследия: монография / Н. И. Горлова, А. В. Губина, А. Г. Демидов. Москва: Перспектива, 2021. 244 с.
6. Добровольцев приглашают на волонтерские сборы в Печорах [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Санкт-Петербургского регионального отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. URL: <https://voopik-spb.ru/dobrovolczev-priglasayut-na-volonterskie-sboryi-v-pechorax.html>
7. Материалы анкетирования и глубинных интервью в рамках исследования ВООПИИК, 2020.
8. Международный волонтерский лагерь ЮНЕСКО в Болгаре [Электронный ресурс]. // Официальный сайт проекта. URL: <http://www.bolgar-volunteers.ru/>
9. Молодежный волонтерский лагерь «Наследие Радзивиллов-2017» стартовал в Несвиже // Информационное агентство «Белта» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belta.by/regions/view/molodezhnyj-volonterskij-lager-nasledie-radzivillov-2017-startoval-v-nesvizhe-255966-2017/>
10. МТ03/19 Усадьбы и музеи-заповедники пригородов Санкт-Петербурга (17.06–22.06.2019). Международный / межрегиональный волонтерский лагерь [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Некоммерческой организации «Мир тесен». URL: <https://mir-tesen.org/mt0319---usadby-i-muzei-zapovedniki-prigorodov-sankt-peterburga-17.06-22.06.2019>
11. Первая смена Волонтерского кампуса в рамках проекта «Волонтерский кампус по сохранению и изучению памятников деревянной архитектуры Санкт-Петербурга» [Электронный ресурс]. // DOBRO.RU [Сайт]. URL: <https://dobro.ru/event/10012077>



12. Положение о добродотах [Электронный ресурс]. // Официальный сайт Государственного мемориального историко-литературного и природно-ландшафтного музея-заповедника А. С. Пушкина «Михайловское». URL: <http://pushkinland.ru/2018/dobrohot/dobr2.php>
13. Пустозерск приглашает волонтеров // Ненецкое информационное агентство – 24 [Электронный ресурс]. URL: <https://nao24.ru/ekologiya/5674-pustozersk-priglasheet-volonterov.html>
14. Серебряные друзья Байкала [Электронный ресурс]. // ЕИС DOBRO.RU [Сайт]. URL: <https://dobro.ru/project/30832>
15. Трудовые каникулы [Электронный ресурс]. // Официальный сайт фонда National Trust URL: <https://www.nationaltrust.org.uk/holidays/working-holidays>
16. REMPART [Электронный ресурс]. [Официальный сайт]. URL: <https://www.rempart.com/>

\*

Поступила в редакцию 22.03.2023



# РЕГИОНАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ: В ПОИСКАХ «ОБРЕТЕНИЯ» СВОЕЙ ТЕРРИТОРИИ, МАЛОГО ГОРОДА И СЕЛЬСКОГО ПОСЕЛЕНИЯ

УДК 304.44 : 379.8

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-131-140>

## П. С. Ширинкин

Пермский государственный институт культуры,

Пермь, Российская Федерация

*e-mail*: ethnic1@yandex.ru, kafedra304@yandex.ru

*Аннотация*: Региональные учреждения культуры активно работают в направлении оптимизации своей деятельности и усиливают свой контроль над подотчетной территорией, малым городом, сельским поселением. Этот многоканальный методологический поиск идет с переменным успехом одновременно по нескольким направлениям: работа с имиджем территорий, развитие культурной среды, формирование культурного ландшафта; активизация работ по культурно-историческому наследию; расширение культурно-досугового пространства; создание информационных координационных центров, тематических парков и т. д. Цель таких поисков – оптимизация и повышение привлекательности подотчетной территории, малого города, сельского поселения, а также – становление креативной экономики в сфере впечатлений.

*Ключевые слова*: территория, регион, малый город, сельское поселение, региональное учреждение культуры, социокультурные ресурсы территории, социокультурные модели, имидж территории, культурная среда, культурный ландшафт, культурно-историческое наследие, культурно-досуговое пространство, информационно-координационные центры, тематические парки, креативная экономика, экономика впечатлений.

*Для цитирования*: Ширинкин П.С. Региональное учреждение культуры: в поисках «обретения» своей территории, малого города и сельского поселения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 131-140. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-131-140>

## REGIONAL CULTURAL INSTITUTION: IN SEARCH OF «FINDING» ITS TERRITORY, SMALL TOWN AND RURAL SETTLEMENT

ШИРИНКИН ПАВЕЛ СЕРГЕЕВИЧ – кандидат географических наук, доцент, заведующий кафедрой социально-культурных технологий и туризма, Пермский государственный институт культуры

SHIRINKIN PAVEL SERGEEVICH – CSc in Geographical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Social and Cultural Technologies and Tourism, Perm State Institute of Culture

© Ширинкин П.С., 2023



## Pavel S. Shirinkin

Perm State Institute of Culture,

Perm, Russian Federation

e-mail: ethnic1@yandex.ru, kafedra304@yandex.ru

*Abstract:* Regional cultural institutions are actively working towards optimizing their activities and strengthening their influence (control) over the accountable territory, small town, rural settlement. This multi-channel methodological search is going on with varying success simultaneously in several directions: work with the image of territories; development of the cultural environment; cultural landscape; activation of work on cultural and historical heritage; expansion of cultural and leisure space; creation of information coordination centers, theme parks, etc. The purpose of such searches is one – optimization and promotion of the territory, small town, rural settlements and the formation of the creative economy and the economy of impressions.

*Keywords:* territory, region, small town, rural settlement, regional cultural institution, socio-cultural resources of the territory, socio-cultural models, image of the territory, cultural environment, cultural landscape, cultural and historical heritage, cultural and leisure space, information and coordination centers, theme parks, creative economy, economy of impressions.

*For citation:* Shirinkin P. S. Regional cultural institution: in search of «finding» its territory, small town and rural settlement. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 131-140. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-131-140>

Требования и нормы размещения различных учреждений культуры на подотчетных территориях, в том числе – в зависимости от численности населения, регламентируются согласно распоряжению Министерства культуры РФ от 2 августа 2017 года № Р-965 «О введении в действие методических рекомендаций субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры». В документе отмечается необходимость обеспечить территориальный принцип в аспектах права доступа граждан к культурным ценностям, участию в культурной жизни. Предполагается развитие инфраструктуры, создание благоприятной культурной среды, цифровизация и т. д. Работникам учреждений культуры различного типа хорошо известен этот документ, но он в большей степени говорит о необходимости обеспеченности населения культурными услугами, их доступности, об устранении диспропорций в системе социально-культурной деятельности. Термин «территория» встречается в названном распоряжении, но чаще

используются словосочетания «малый город» и «сельское поселение» [8].

Большинство отечественных учреждений культуры по понятным причинам консолидируются на своей внутренней среде, а термин «обеспечение населения культурными услугами» не всегда напрямую коррелируется с территорией, «вмещающей» различные виды социокультурных ресурсов. Эти ресурсы, неравномерно распределенные по территории, учреждения культуры могут и должны активно вовлекать в работу и рассматривать внешнюю культурную среду муниципалитета, малого города и сельского поселения не только как подотчетную, тождественную вверенной территории, но и как сферу своего влияния, как базу для реализации социально-культурной деятельности и социокультурных мероприятий различного масштаба.

Настоящая статья концептуально направлена на усиление влияния и активизацию работы учреждений культуры различного типа на подотчетной территории. Через социокультурную деятельность – к освоению территории, ее ресурсов и продвижение муниципалитета, малого города и сельского поселения,





в качестве единого культурного кластера; через знаковые и заметные в информационной среде социокультурные мероприятия – к развитию культурной среды территории в целом.

Понятия «территория», «регион» пока еще недостаточно воспринимаются учреждениями культуры, в отличие от маркетинга территорий или культурной географии [3], и относятся в большей степени к сфере общественной географии или муниципального управления, в то время как социально-экономическая ситуация и вызовы времени говорят о необходимости иных подходов в социально-культурной деятельности.

Необходимо углублять работу именно по линии территории: речь идет о необходимости развития новой методологии в социокультурной работе по данному аспекту. Методологический поиск заставляет специалистов социокультурной сферы искать новые направления, например, выбирать тематику *имиджа территории, территориальной индивидуальности* и даже *репутации территории*. Можно заметить, что устойчивых и общепринятых терминов по этому вопросу в социально-культурной деятельности еще нет, но в целом тенденция позитивна и ярко демонстрирует усиление внимания специалистов социально-культурной сферы к территории как к «началу всех начал».

О. В. Понукалина и Л. В. Логинова видят перспективы в работе с «территориальной индивидуальностью», которая формируется за счет

- природных и сырьевых ресурсов;
- исторического наследия и культурно-символических ресурсов;
- уровня развития и особенностей экономики (производства, трудовых ресурсов, занятости, финансовых ресурсов, уровня деловой активности, степени благоприятности для бизнеса);
- уровня социального развития, качества жизни населения, социальной политики и социальной инфраструктуры;
- инвестиционного потенциала и инновационных ресурсов;

- управленческого потенциала (эффективности работы правительства, репутации руководства, институционального капитала, законодательства);
- демографических особенностей населения и т. д. [9].

Перечисленные ресурсы, факторы и элементы внешней среды в совокупности демонстрируют вполне работоспособную систему в новом социокультурном восприятии территории как «рабочей площадки», базиса, платформы социально-культурной деятельности.

Другие коллеги ищут методологическую опору в понятии «имидж территории», которое рассматривается в работах отечественных и зарубежных специалистов: М. Бачериковой, И. С. Важениной, Т. Б. Гердта, В. Кирдина, И. В. Логунцовой, Ю. М. Маркиной, Т. А. Пашкиной, Е. В. Полтининой, Т. В. Поляковой, О. В. Понукалиной и Л. В. Логиновой, С. Н. Проценко, М. В. Терских и Е. Д. Маленовой, Ю. И. Фирсова; S. A. Clave, J. Hendry, R. W. Robertson и др. [5].

«Имидж должен формировать интерес к территории за счет акцента на ее уникальности и индивидуальности, отображать ее колорит, характеризовать настоящую ситуацию, а также представлять основные направления ее развития» [5, с. 60]. Примечательно, что сегодня немало авторов ищут перспективы развития имиджа территории уже во взаимосвязи с социально-культурной деятельностью и туризмом: «Проблема формирования положительного имиджа территории тесно переплетается с проблемой развития туризма и индустрии развлечений в регионе...» [5, с. 61].

Клиндух Р. В. считает, что «перед субъектами РФ стоит серьезная задача – сформировать положительный имидж территорий в сознании социально и экономически активных граждан, продвигать его в пределах тех или иных регионов, отдельных экономических субъектов России, а также зарубежных стран» [5, с. 58]. Это становится особо значимым и важным в сложившейся геополитической обстановке. «Интерес к развитию деловой репутации территорий появился и в связи

с начавшейся в стране разработкой программ продвижения, стратегий развития регионов и городов, а также с поиском путей роста их конкурентоспособности. Положительный имидж отдельных экономических субъектов РФ позволяет сформировать благоприятное впечатление о стране в целом, повышая ее авторитет в рамках международного сотрудничества» [5, с. 58].

Учреждениям культуры и их сложившейся системе работы на конкретной территории нужно воспринимать подотчетную территорию муниципалитета (малого города, сельского поселения) – как цельную «площадку» культурного ландшафта, подлежащую освоению, развитию, эксплуатации и контролю, включая все ресурсы. В этом плане, например, разрабатывая и реализуя социокультурные мероприятия на ландшафте, учреждения культуры должны транслировать органам власти, предпринимателям, общественным объединениям, населению стратегию культурного развития, включая информацию о необходимой для этого инфраструктуре, сервисе, гостеприимстве, благоустройстве. Только так можно запустить механизм территориального развития – во главе с учреждением культуры как локомотивом новой постиндустриальной экономики.

Пока же потребности территориального развития – позиционирование, продвижение, вопросы маркетинга и брендинга территории – обычно обсуждаются без обращения к работающему там учреждению культуры. Делается это все зачастую методом проб и ошибок, по наитию (хорошо, если при участии местной администрации), силами краеведов-сподвижников, предпринимателей, общественности, но чаще всего не под патронажем и не посредством общей координации учреждения культуры. А ведь речь идет о том, что «одним из направлений успешного территориального развития является конкуренция за привлечение инвестиций, туристов, за рост занятости и благосостояние территории». Одним из ключевых направлений деятельности каждого муниципального образования явля-

ется его позиционирование в регионе, которое достигается поддержкой и усилением территориального имиджа [2, с. 283].

Сравнительно недавно отечественные гуманитарные науки стали использовать термины «экономика культуры», «экономика впечатлений» и даже «креативная экономика». Концепция «креативной экономики» имеет два направления: первый рассматривает творческую деятельность субъектов, лежащую в основе социально-экономических трансформаций, здесь следует назвать Б. Гейтса, Р. Флориду, К. Нордстрема; среди российских экономистов выделяются труды В. Л. Иноземцева, О. Н. Мельникова, Н. А. Горелова, В. В. Громыко. Во втором направлении находятся секторы экономики, производящие культурные блага с высокой добавленной стоимостью (их называют «креативные индустрии»), в этой сфере работают Дж. Хокинс, Ч. Лэндри, а также Н. Гладких, М. Б. Гнедовский, Е. В. Зеленцова, Т. В. Мещеряков, Е. Х. Мельвил, М. В. Матецкая и др. [1].

«Сегодня территория понимается не только как пространственная, природно-ресурсная, экономическая, инфраструктурная категория, а как социальное пространство, имеющее историко-культурную и экологическую составляющую, что формирует качество проживания и уровень жизни» [1, с. 128].

Еще один подход идет по линии *культурной среды*: «... Для обеспечения эффективного функционирования культурной среды необходимы следующие основные компоненты: ценностно-смысловой контекст; материальные ресурсы и вещные носители; воспитательное воздействие (процесс), осуществляемое и регулируемое социальными институализированными и неинституализированными субъектами посредством различных форм социально-культурной деятельности» [10, с. 130]. Секретова Л. В. продолжает: «Сложность задач по созданию культурной среды (стало быть, и социально-культурной среды), вполне осознаваемых обществом и государством, отраженных в текстах государственных документов, требует для их реализации уча-



ствия определенных субъектов (организаторов, воспитателей, просветителей, исполнителей и т. п.) самого высокого уровня компетентности и ответственности» [10, с. 130].

И все же дискурсы о культурном ландшафте территории и региональных брендах уже более близки и понятны работникам культуры в провинциальных регионах, малых городах и сельских поселениях, чем территориальная диалектика в целом. По-прежнему территория, как носитель социокультурных ресурсов, остается слабо вовлеченной в социальнокультурную деятельность.

Итак, перечисленные подходы и направления все активнее включаются в прикладной язык общения между работниками социокультурной сферы, но как обстоят дела в отдельных профессиональных секторах и в самом процессе социально-культурной деятельности, например, в системе социокультурного проектирования?

Работники культуры и специалисты-проектировщики отмечают, что для поиска возможных идей, тем и направлений развития территории вообще и для проектной деятельности, в частности, нужно опираться на культурные, исторические детерминанты, которые когда-то, в прошлые эпохи, составляли основу социально-экономического развития территории, малого города, сельского поселения [6].

В отечественной культурной среде, в тематических направлениях деятельности учреждений культуры (музеев, библиотек, домов культуры) популярны в России темы купечества, развития народных промыслов, фольклор, архитектурное наследие и т. п. Однако не все отмеченные темы имеют развернутый выход во внешнюю среду, устойчивый спрос и информационный эффект, и как следствие: созданные экспозиции, разработанные библиотечные мероприятия, проводимые социокультурные мероприятия на ландшафте не «скрепляются» с территорией и ее продвижением.

Сами по себе ремесла, промыслы и фольклор не дают развития территории, если они не продвинуты во внешнюю среду и не име-

ют методологической основы территориальной или поселенческой базы. Здесь нужен не только ответ на вопросы «где» и «откуда», но и ориентация на внешний устойчивый потенциальный спрос гостей и посетителей. В определенном смысле учреждения культуры всех типов, как уже отмечалось, остаются «закрытыми», даже «зашоренными» в пределах своих компетенций и своей внутренней среды.

Непростой остается ситуация в регионах России и по сохранению культурно-исторического наследия: во всяком случае, большая работа ведется по направлению «сохранения», «надзора», «реставрации», но никак не развития, не наполнения их смысловой сущности во взаимосвязи с вмещающей их территорией. Тюленева Н. И. отмечает: «Необходимо продолжать работы по сохранению культурно-исторического наследия, несмотря на многочисленные трудности, в первую очередь финансового и административного плана. Именно «историко-культурное наследие» является смысловым ядром технологии данного вида, что позволяет сделать вывод о возможности применения территориального принципа в определении их сущности» [11, с. 93].

Каждый год региональное учреждение культуры находится в круговороте текущих работ, многие из которых носят исключительно хозяйственный характер. В процессе выполнения календарного плана мероприятий всё возрастает объем документной отчетности, и все меньше учреждение культуры может участвовать в развитии подотчетной территории как своего основного стратегического направления деятельности – повышения качества жизни, гармонизации национально-этнических отношений, взаимодействии с местной властью и т. д. Хотя вся эта стратегически важная работа предусмотрена в рамках федерального закона в культуре и других законодательных актах Министерства культуры РФ.

В поисках возможных путей оптимизации работники сферы культуры ощущают острую необходимость в создании новых структур,



социокультурных объединений, центров, моделей развития и т. д. Например, А. В. Меркульева говорит о проблемах, связанных с созданием культурно-досуговых пространств в городской среде, что диктует необходимость организации в каждом районе проектных центров, где междисциплинарные команды смогут выстраивать взаимосвязанную схему, связывая все элементы коммуникационной системы пространства. В работе данных центров А. В. Меркульева предлагает учитывать следующие направления деятельности:

- формирование полифункционального социально-культурного пространства на городских локальных территориях;
- развитие социально-культурной инфраструктуры для организации досуга и отдыха;
- развитие общегородских публичных площадок для творческой самореализации в городском пространстве;
- активизация влияния каналов средств массовых коммуникаций и т. д. [7, с. 105].

Таким образом, как отмечает А. В. Меркульева, «задачи по формированию базы для коммуникаций, социализации и инкультурации, укреплению доверия на локальном уровне и развитию социального капитала, реализации творческого потенциала являются основой формирования культурно-досугового пространства в городской локальной среде» [7, с. 105].

М. П. Бадлуева предлагает создавать информационно-координационные центры поддержки креативных индустрий. Их функции, по ее мнению, будут заключаться в следующем:

- 1) продвижение и информационно-коммуникационное сопровождение;
- 2) формирование благоприятной коммуникационной среды;
- 3) грантовая поддержка и механизмы государственно-частного партнерства;
- 4) формирование системы мониторинга и оценки развития творческих индустрий [1, с. 131].

В целом М.П. Бадлуева отмечает, что реализация информационно-координационного центра поддержки креативных индустрий региона позволит существенно повысить креативную активность и привлекательность региона [1, с. 131].

Сегодня уже говорят о *ДНК-центрах* (Дома Новой Культуры) на территориях [6]. Их влияние должно распространяться на всю «подотчётную» территорию, малый город, сельское поселение, на все населенные пункты, всех и каждого жителя и местное население в целом. Если этого не сделать в ближайшее время, в худшем случае информационно-интеллектуальная пустота может быть заполнена «чужим» информационным контентом, с возможно чуждой нашей стране и населению идеологией; а в лучшем случае, ресурсы территории, малого города и сельского поселения останутся невостребованными, не будут взяты в основу популярных, ориентированных на спрос, социокультурных проектов, которые должны служить развитию экономики культуры и продвижению интереса к территории во внешней среде.

Актуальной остается идея развития *тематических парков*, где социально-культурная деятельность и туризм развиваются в гармоничном взаимодействии. Зарубежный опыт второй половины XX века доказал её эффективность. По мере возможности, нужно активнее создавать тематические парки на своих территориях, опираясь на имеющиеся культурно-исторические ресурсы. Они будут консолидировать в себе работу по маркетингу территории, имиджу, бренду, взаимодействию с туризмом и т. д. Тематический парк станет еще одной площадкой, платформой для расширения культурного пространства территории и ее продвижения во внешней среде [5].

Взаимосвязь между наличием на конкретной территории тематического парка и региональным имиджем очевидны: развитие тематических парков в регионе действительно способно решить ряд вопросов, связанных с формированием привлекательности такого сложного продукта, как территория для потребителей. Важно отметить, что формирование





ние тематических парков в регионах позволяет усилить туристские потоки, а инновационная и инвестиционная деятельность парков воздействует на развитие важнейших отраслей хозяйства и в целом – на хозяйственную деятельность регионов [5].

Специалисты социокультурной деятельности понимают необходимость оперативной координации в своей работе, направленной, в конечном счете, на нужды подотчетной территории. Для этого предлагается рассматривать различного рода модели взаимодействия. «При организации культурно-досуговой деятельности в долговременной перспективе необходимо сформировать новую модель взаимодействия между всеми участниками в данной деятельности на основе со-творческого проектирования» [7, с. 107].

Элементами таких моделей выступают администрация района, стейкхолдеры (партнеры и спонсоры), местные сообщества, художники, активисты и заинтересованные жители и т. д. [7, с. 107].

В таких моделях, по мнению автора, «каждый представитель «пользовательской группы» пространства входит в общий творческий коллектив «трансформаторов» городской локальной среды и может вносить свои предложения в организацию культурно-досуговой деятельности» [7, с. 108].

Наконец, в обозначенной модели «связующим звеном является менеджер социально-культурной деятельности (и его проектная группа), который планомерно реализует данную модель, соединяя в едином процессе всех акторов и продуцируя общую точку зрения в организации культурно-досуговой деятельности в городской среде» [7, с. 108].

Но даже уже действующие многофункциональные культурно-досуговые центры в малых городах и сельских поселениях не решают поставленных задач и возникающих проблем культурного территориального развития, если у них нет тем, направлений и проектов, которые «генетически» будут «привязывать» молодые поколения к своей земле, к своей родине, к своим «корням».

События на Украине показали, как сравнительно легко и планомерно можно, используя информационное поле и образовательную среду, действуя извне, в интересах третьей стороны, изменить настроения и восприятие населения целой страны, и особенно легко «деформировать» молодежный сегмент, приведя его к национализму, а саму Украину превратить в антироссийский проект. Сегодня нужно понимать, что традиционная культурно-просветительская деятельность по-прежнему способна очень серьезно влиять на местные общественные настроения и восприятие происходящих событий, как в стране, так и в мире [6]. Здесь и сейчас нужно практически ежедневно проводить разъяснительную и даже классическую политинформационную работу с местным населением на базе учреждений культуры по простым и понятным принципам: «что такое хорошо, и что такое плохо». В этой важной работе нет усредненных позиций или сослагательных наклонений. Работники социально-культурной сферы должны выступать единым фронтом и на согласованной государственной геополитической методической платформе по поводу существующей геополитической повестки дня, а само учреждение культуры должно активно вещать на всю подотчетную территорию, малый город и сельское поселение. И работать нужно не с населением в целом, а буквально с каждым индивидуально в пределах своей территории, иначе идеологический вакуум сравнительно быстро «заполняется» чуждыми идеологиями. Используя территориальный всеохватный подход, можно приблизиться к желаемому.

Анализ и непосредственные контакты со многими региональными учреждениями культуры в провинциальных территориях, малых городах и сельских поселениях во многих регионах России показывают, что они работают по «системе», сложившейся еще 20–30 лет назад. Если вкратце охарактеризовать эту ситуацию, то выглядит она примерно так:

- низкая мотивация сотрудников учреждения культуры, помноженная на средний возраст работников культуры, близкий к предпенсионному;





- отсутствие проектных навыков, или элементарное нежелание заниматься грантовой деятельностью; случайная периодичность подходов к проектированию;
- отсутствие оперативного взаимодействия между существующими учреждениями культуры, скрытая конфликтность; о межрайонном взаимодействии вообще говорить не приходится – здесь вмешиваются такие объективные моменты, как разные административные юрисдикции, различные счета финансирования, собственные планы, отчеты, программы; а ведь из социокультурного развития территорий муниципалитета должно гармонично складываться продвижение региона в целом;
- работа исключительно в рамках годового календарного плана, когда даже главу муниципалитета городского или сельского поселения интересует только выполнение «плана по культуре» на 100 %, но не более;
- отсутствие заинтересованности в социокультурной работе местного сообщества и отдельных персон; отсутствие общего взаимодействия; аналогичная ситуация складывается и с местными предпринимателями;
- разработка проектов, финансируемых фондами и грантодателями, значимыми для сохранения местной культуры и исторического наследия, но не ориентированными на существующий спрос; в итоге гранты и проекты реализуются, но заметного влияния на культурную среду, имидж территории, ее продвижение этот процесс не оказывает;
- невосприимчивость к новой методологии постиндустриального развития и отсутствие стремления делать на территории экономику культуры; непоследовательность в работе по этому направлению из года в год;
- нежелание, неумение, а иногда и прямой запрет от профильных чиновников использовать диалектику социально-культурной деятельности совместно с туризмом, тогда как синергия конкурентного преимущества обеспечивается проверенной практикой формулой: «социально-культурная деятельность + туризм = экономика впечатлений»;
- недостаточно активное включение меценатов, местных предпринимателей, молодежи, общественности, волонтеров, важнейших ресурсных элементов внешней среды, которые в совокупности определяют общий успех социально-культурной деятельности на территории и т. д. и т. п.

Сложно обстоят дела с развитием методологии в социально-культурной деятельности, в ее отдельных аспектах. Например, считается, что по объектно-предметной сущности рассматривать и анализировать взаимосвязь «учреждение культуры – социально-культурная деятельность – территория (малый город)» не имеет методологического смысла. Правильнее эта формула должна выглядеть так: «территория – учреждение культуры – социально-культурная деятельность – территория и ее развитие».

Возможно, нужно начинать с малого: с деталей, с развития успешных шагов, расширения успешных мероприятий и в итоге – успешного продвижения в сфере культуры вверенной учреждению культуры территории, малого города, своего поселения.

Многое уже делается: региональные учреждения культуры активно работают в направлении оптимизации своей деятельности и усиливают свое влияние на подотчетную территорию и контроль над ней, над малым городом, сельским поселением.

Рекомендации учреждениям культуры по «обретению» контроля над подотчетной территорией, малым городом, сельским поселением:

- работа в соответствии с законодательными актами Министерства культуры РФ, с постановлениями и указами



- Президента РФ и Правительства РФ; понимание того, что от эффективно-го функционирования учреждения культуры зависит не только развитие сферы культуры на территории, в малом городе, сельском поселении, но и социально-экономическая, национально-этническая, демографическая стабильность и развитие страны;
- устойчивый и уверенный курс на развитие экономики культуры во взаимодействии с другими учреждениями культуры не только на своей территории;
  - устойчивая ориентация на грантовую и проектную деятельность; разработка социокультурных проектов, ориентированных, в первую очередь, на современный спрос и ожидания потенциальных потребителей в сфере культуры;
  - реализация формулы «культура, социокультурная работа + туризм» [12], т. е. успешные социокультурные мероприятия, известные, популярные и продвинутые далеко за пределами своего муниципалитета, всегда туристские и характеризуются значительным количеством гостей и посетителей;
  - развитие культурного ландшафта, его брендовых и имиджевых составляющих на всей подотчетной территории, в малом городе или сельском поселении;
  - усиление традиционной культурно-массовой просветительской работы в секторах патриотического воспитания, здорового образа жизни, досуга населения и т. д.
  - привлечение сотрудников в учреждения культуры за счет внештатных работников на основании договоров возмездного оказания услуг, привлеченных волонтеров, специалистов профильных вузов, краеведов и т. д.
  - внимание к формированию местных сообществ, взаимодействию с ними, вовлечению в социально-культурный процесс, ведь «созданная средствами

социально-культурной деятельности благоприятная социальная атмосфера станет первым шагом на пути к формированию комфортной городской среды» [4, с. 176].

В стратегии развития России «Новая модель роста – новая социальная политика 2030» основной целью развития является постиндустриальное общество, а именно – переход к инновационной стадии экономического развития и создание соответствующей ей инфраструктуры. Будущей основой общества предполагаются сервисные отрасли, ориентированные на развитие человеческого капитала: «экономика впечатлений», медиа, дизайн, образование, медицина, информационные технологии и др. [1, с. 128].

Таким образом, отечественные учреждения культуры активно работают над ростом контроля и развитием своих территорий, малых городов и сельских поселений.

Основные цели и задачи таких методологических и методических поисков таковы: оптимизация и продвижение территории, малого города, сельского поселения и становление в них креативной экономики – экономики впечатлений; разработка новой методологии и системы методик в помощь учреждениям культуры территории, малого города, сельского поселения во всеохватном развитии: большее внимание предлагается уделять территории (поселению) в целом, со всей ресурсной базой, через использование которой можно выйти на новый уровень работы с населением; методология должна консолидировать междисциплинарные наработки смежных гуманитарных наук и возможно создать свой понятийно-терминологический аппарат и «инструменты» работы с внешней средой, ресурсами территории, их продвижением, популяризацией, с местным сообществом и турбизнесом.

В заключение важно отметить, что в этом процессе велика роль и общей культурной мобилизации, модернизации и общей активизации усилий работников социокультурной сферы нашей страны на местах.



## Список литературы

1. *Бадлуева М. П.* Трансформация социально-культурной среды как фактор регионального развития // Бизнес. Образование. Право. 2016. № 2 (35). С. 128–132.
2. *Виноградова Т. Г.* Маркетинг в управлении развитием муниципальных формирований и территорий // IX Лужские научные чтения. Современное научное знание: теория и практика. Материалы международной научной конференции / Отв. редактор Т. В. Седлецкая. Санкт-Петербург, 2021. С. 283–286.
3. *Замятин Д. Н.* Имиджевые ресурсы территории: стратегии анализа и концептуальное осмысление (на примере проекта по формированию брендов городов Свердловской области) / Замятин Д. Н., Замятина Н. Ю. // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований: электронный научный журнал / URL: <http://journal-labirint.com>. 2015. № 1. С. 26–45
4. *Казанцева А. С.* Формирование местных сообществ в новых микрорайонах средствами социально-культурной деятельности // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2020. № 1 (13). С. 175–177.
5. *Клиндух Р. В.* Тематические парки в системе факторов формирования и развития благоприятного имиджа территории // Сервис в России и за рубежом. 2017. Том 11. № 8 (78). С. 56–69.
6. *Кузнецова Т. В.* Социально-культурное образование как гарант комплексного развития регионов России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 10–16.
7. *Меркульева А. В.* Специфика организации культурно-досуговой деятельности в городской локальной среде // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2 (39). С. 103–110.
8. О введении в действие методических рекомендаций субъектам Российской Федерации и органам местного самоуправления по развитию сети организаций культуры и обеспеченности населения услугами организаций культуры: распоряжение Министерства культуры Российской Федерации от 2 августа 2017 года № Р-965.
9. *Понукалина О. В., Логинова Л. В.* Имидж территории в контексте повышения туристской привлекательности региона // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2016. № 1 (31). С. 65–72.
10. *Секретова Л. В.* Общественные объединения современных ученых как интеллектуально-креативный ресурс повышения качества культурной среды // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 1 (93). С. 127–137.
11. *Тюленева Н. И.* Междисциплинарный подход в определении сущности культуроохранных технологий социально-культурной деятельности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 50. С. 93–100.
12. *Ширинкин П. С.* Методологические ориентиры и направления развития современной социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. № 5 (97), 2020. С. 136–144.

\*

Поступила в редакцию 05.04.2023



# ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК НАПРАВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 747.012

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

## И. И. Крысенко

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: Londonstreet96@gmail.com

*Аннотация:* В статье систематизируются результаты исследований функционального проектирования как течения дизайнерской деятельности, начиная с XIX века и до наших дней. Изучается развитие проектных принципов и методов функционализма как в историческом контексте, так и в условиях современной художественно-проектной культуры. Рассматриваются социокультурные условия, в которых существовало данное направление художественно-проектной деятельности. Также анализируется критическая точка зрения по отношению к функциональному дизайну. Выявляются взаимосвязи между технологиями, ремеслом и искусством в контексте функционального дизайна. Особое внимание уделяется социальной и гуманистической составляющим данного направления художественно-проектной культуры, лежащим в основе проектных идей еще в Баухаусе и ВХУТЕМАСе, которые в трансформированном виде дошли до наших дней и используются в цифровых технологиях.

*Ключевые слова:* функциональный дизайн, функционализм, рационализм, Баухаус, ВХУТЕМАС, Ульмская школа, Braun, техническая эстетика.

*Для цитирования:* Крысенко И.И. Функциональный дизайн как направление художественно-проектной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 141-150. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

## FUNCTIONAL DESIGN AS A DIRECTION OF ARTISTIC PROJECT CULTURE

### Ilya I. Krysenko

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
*e-mail*: Londonstreet96@gmail.com

---

КРЫСЕНКО ИЛЬЯ ИГОРЕВИЧ – аспирант кафедры культурологии Московского государственного института культуры

KRYSENKO ILYA IGOREVICH – Postgraduate student, Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Крысенко И.И., 2023



*Abstract:* The article systematizes the results of studies of functional design as a current of design activity from the XIX century to the present day. The development of design principles and methods of functionalism in the historical context, as well as in the conditions of modern art and design culture is studied. The socio-cultural conditions in which this direction of art and design activity existed are considered. The critical point of view in relation to functional design is also analyzed. The relationship between technology, craft and art in the context of functional design is highlighted. Particular attention is paid to the social and humanistic components of this direction of art and design culture, the underlying design ideas dating back to the Bauhaus and VKhUTEMAS, in a transformed form they survived to this day and are used in digital technology.

*Keywords:* functional design, functionalism, rationalism, Bauhaus, VkhUTEMAS, School of Ulm, Braun, technical aesthetics.

*For citation:* Krysenko I. I. Functional design as a direction of artistic project culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 141-150. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-141-150>

Дизайн, как целенаправленная профессиональная деятельность, рождается на стыке ремесла, художественной практики и технологий. Начиная с конца XIX века и на протяжении всего XX века происходит поиск гармоничных подходов к формообразованию, заключающийся в стремлении к компромиссу между декоративностью и технологичностью изделий. Идеи рационального, функционального проектирования в большей или меньшей степени присутствуют на всех этапах развития профессиональной деятельности дизайнеров. Под функционализмом в данной исследовательской работе мы понимаем направление дизайна, в котором формообразование и эстетическая составляющая проектируемого объекта напрямую зависят от его предназначения и технологичности. Несмотря на большое количество исследований функционального дизайна, существуют работы, изучающие функционализм фрагментарно, в один из периодов, не рассматривающие в целом путь развития, становления и кризисных моментов данного направления художественно-проектной культуры.

Целью статьи является систематизация результатов исследований функционализма и рассмотрение данного направления дизайна как цельного явления художественно-проектной культуры XX века. Научный интерес для нас представляет не только история

развития функционализма, но также методология, характерная для данного направления и социально-культурный контекст, в котором существовали данные идеи.

Впервые мысль о рациональном подходе к проектированию была озвучена архитекторами А. Лабрустом и Э. Виолле-ле-Дюком [10] в середине XIX века. Сформулированное архитекторами выражение «в архитектуре форма следует функции» позже будет применяться ко всем промышленно производимым предметам. Примерно в это же время подобную мысль сформулировал американский архитектор Луис Салливан. Он обратил внимание на природные явления: форма облаков обусловлена вектором движения, форма листьев подчинена их назначению и т. д. Салливан старался следовать взаимосвязи формы и функции в своей работе [19].

Одним из первых теоретиков дизайна, всерьез исследовавших взаимосвязь утилитарной и эстетической функций дизайна, по праву считается Дж. Рёскин. Несмотря на то, что Рёскин был противником технологий и считал, что машины убивают искусство, коммерциализируют творчество, именно он закладывает фундамент эстетики промышленной продукции. В конце XIX века Рёскин сформулировал прогрессивную мысль о гармоничном сочетании красоты и пользы в вещи, которая, однако, должна была создаваться





ручным, ремесленным способом. «Украшательство» и «декоративную мишуру» Рёскин противопоставлял истинной сути объекта. Эта идея, сформулированная более века назад, не потеряла актуальности и в сегодняшних реалиях. Похожие проектные принципы развивал и Уильям Моррис, создавший в Великобритании в 1860-е годы движение «Искусств и ремёсел». Моррис выступал за возрождение ручного, ремесленного труда и боролся с эклектизмом и европейским «историзмом» популярными в архитектуре того периода, противопоставляя ему возрождение «английского стиля» домостроения. Архитекторы и художники группы «Искусств и ремёсел» старались сделать высокохудожественные, отточено спроектированные объекты доступными массовому покупателю, однако из-за особенностей производства их товары отличались высокой ценой и были доступны лишь обеспеченным потребителям.

Ремесленно произведенные товары к концу XIX – началу XX века очевидно уступали по стоимости промышленным и не могли удовлетворить потребности постоянно растающего городского населения. На фоне развития промышленного производства тема внимательного отношения к технической вещи формулируется на базе немецкого Веркбунда, основанного при участии архитектора Г. Матезиуса. Формообразование в Веркбунде должно было опираться на функциональные характеристики проектируемого объекта, однако была представлена и другая сторона проектирования, базирующаяся на выражении художественной индивидуальности. Фактически это были две решающие тенденции в дизайне двадцатого века [16]. Кульминацией работы немецкого Веркбунда после Первой мировой войны стала выставка, состоявшаяся в 1927 году в Штутгарте. Для презентации новых архитектурных идей за 21 неделю был построен поселок, получивший название «Вайсенхоф». Выставкой руководил Людвиг Мис ван дер Роэ, а участие в ней приняли более десяти самых известных архитекторов того периода, среди которых Ле Корбюзье, Ганс

Шарун, Вальтер Гропиус, Якобус Йоханнес, Петер Беренс и другие. В контексте выставки профессионалы предлагали своё видение развития архитектуры и дизайна в многоквартирных домах, демонстрируя его не на бумаге, а в реализованных объектах.

Ведущая идея, транслируемая в контексте посёлка «Вайсенхоф» заключалась в понятии «*Gesamtkunstwerk*» – цельном проекте жилья, вмещающем системные экстерьерные и интерьерные решения. Концепция квартиры как «*Gesamtkunstwerk*» с одной стороны несла чисто утилитарную функцию, с другой – была одним из способов предложить доступную типовую мебель широким слоям населения [17]. Идеи по созданию целостного функционального проекта (от фасада дома до чайного сервиса), выраженные в экспозиции посёлка «Вайсенхоф», позже были приняты и развиты в школе Баухаус.

Параллельно с немецким Веркбундом в начале XX века в Нидерландах работала группа De Stijl. Её наиболее важными представителями были Тео ван Дусбург, Пит Мондриан и Геррит Т. Ритвельд. Ими выдвигались эстетические и социальные утопии, которые были футуристическими, а не устремленными в прошлое, как у Рёскина и Морриса. Эстетика De Stijl выражалась на двухмерной плоскости простыми геометрическими элементами, такими как круги, квадраты и треугольники, а в трехмерном пространстве – сферами, кубами и пирамидами [12]. Такое специфическое использование формальных элементов создало устойчивые категории дизайна, некоторые из которых актуальны и сегодня (например, минимализм). Баухауз и его преемники, такие как Ульмская Школа дизайна и Новый Баухаус в Чикаго, обращались к этой традиции, особенно в своих базовых курсах. Геометрические принципы De Stijl также отражены в скупом использовании элементов дизайна, встречающихся в швейцарской графике. Например, шрифт Helvetica, разработанный в 1957 году швейцарским типографом Максом Мидингером, является иконическим для графического дизайна и активно применяется по всему миру



более полувека [12]. В отличие от движения «Искусств и ремёсел» Тео ван Дусбург отвергал ремесло в пользу машины, его концепция «механической эстетики» была схожа с технической эстетикой русских конструктивистов.

В России после Октябрьской революции 1917 года образовалась группа художников, известная как конструктивисты. Наиболее выдающимися из них были Эль Лисицкий, Казимир Малевич и Владимир Татлин. Они сделали социальную эстетику своим главным приоритетом, удовлетворение основных потребностей населения было главной целью их работы.

Советскими архитекторами и проектировщиками – во главе с Моисеем Гинзбургом и братьями Весниными – разрабатываются новые принципы формообразования и обустройства быта. В 1926 году создается «Объединение современных архитекторов», сокращенно «ОСА», активно пропагандирующее конструктивизм [15]. В контексте архитектурного объединения прорабатывается функциональный метод проектирования, который, однако, был очень подвержен политической конъюнктуре. Ярчайшими памятниками утилитарного конструктивистского проектирования стали фабрики-кухни, пафосно именуемые в советское время «школами общественного питания». Такие предприятия были принципиально новыми в 1920-е годы, распространились во многих городах СССР и успешно выполняли свою задачу долгое время. Однако были осуществлены и менее удачные с идеологической точки зрения проекты: дома-коммуны, разработанные согласно утопичным принципам социализма, рассчитывались на минимальное удовлетворение бытовых потребностей трудящихся. Квартиры здесь именовались «жилыми ячейками» и не предусматривали полноценной частной кухни, ванной и систем хранения. Предполагалось, что в ячейке человек проводит минимум времени, в основном спит, а досуг и большая часть бытовых функций выносятся вне дома, на общественные этажи или в отдельные здания. Несмотря на несостоятельность

идеологии, применяемой при проектировании домов-коммун, большинство этих зданий является памятниками архитектуры. Знаковым строением является дом «Наркомфина», находящийся в пресненском районе Москвы [8].

Основные принципы конструктивизма, разработанные Татлиным и Малевичем, основывались на реальных материальных условиях производства – технологии, материалах и процессах. Стиль должен был быть заменен технологией [13]. Идеи конструктивизма легли в основу программы обучения «ВХУТЕМАСа» (Высших художественно-технических мастерских), которую многие западные исследователи называют «Русским Баухаусом». Баухаус является немецкой высшей школой строительства и художественного конструирования (нем. Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung). Методы обучения и подходы к проектированию в обоих учебных заведениях были схожи. Подробный сравнительный анализ проводится в диссертации культуролога В. Д. Козловского. В частности, исследователь пишет: «Создание этих учебных заведений, не имеющих аналогов в мировой художественной культуре, стало в свое время ответом на социальный заказ общества в области формирования культурной среды. Здесь формировалась новая идеология творчества, вырабатывался новый визуальный язык» [7, с. 3].

Деятельность ВХУТЕМАСа и Баухауса заключалась в формировании стилевых новшеств для художественно-промышленной культуры; принципиально похожие, они носили различные названия: рационализм во ВХУТЕМАСе и функционализм в Баухаусе. Появившиеся на стыке высокого и ремесленного искусства, подходы к проектированию технических изделий активно внедрялись в промышленное производство. Интересным является тот факт, что утилитарная направленность художественного проектирования формировалась из стремления художников и архитекторов к гуманизации промышленных изделий и поиска решений по оптимизации жилищного пространства человека [7].



Основателем и директором школы Баухаус был архитектор Вальтер Гропиус. Пропагандируя гармоничное объединение архитектуры, живописи и скульптуры, В. Гропиус провозглашал идеи архитектуры нового типа [13]. Архитектор считал, что технологии легко могут обойтись без искусства, однако искусство нуждается в технологиях. Этот подход сочетался с базовой социально направленной идеей о закреплении искусства в общественной жизни.

Одним из влиятельных архитекторов, связанных с Баухаузом, является Ле Корбюзье. Ему принадлежит знаменитая фраза «Дом – машина для жилья», в которой выражается строго утилитарная функция жилого пространства [2]. В частности, он воспринимал мебель как «незаметного слугу», который должен подстраиваться под своего хозяина. Архитектора по праву считают родоначальником «интернационального стиля», нивелирующего национальные черты, который и по сей день распространен по всему миру: в результате чего современные административные здания, банки, офисы и сетевые гостиницы могут быть прекрасно спроектированы, но визуально неотличимы в Москве, Нью-Йорке или Пекине.

Баухаус считается первым учебным заведением, где преподавалось дизайн-проектирование. Лежащие в основе обучения ремесленные прикладные умения (обработка металлов, керамика, стекло, текстиль и т. д.) переносились в реалии промышленных технологий. Студенты, изучая технологические особенности создания вещи, получали возможность разработки новых методов оптимизации производственных процессов на практике [14].

Принципы функционализма и ориентация на массовое производство, прорабатываемые в Баухаусе, содержали в основе ориентацию на потребителя с невысоким достатком. Однако эта идея оказалась неосуществима в социокультурном контексте 1930-х годов. Подход к проектированию и методология, разработанные в Баухаусе, понимались как преодоление стилей, хотя на самом деле их строгое применение породило новый стиль,

который стал символом небольшой интеллектуальной и прогрессивной прослойки населения, демонстрировавшей его в дорогостоящих домах и квартирах с помощью строгой идеально выверенной мебели [17].

Говоря о функционализме, Ж. Бодрийяр отмечает: «Баухауз впервые закладывает основания целостной рациональной концепции окружения» [3, с. 263]. Исследователем отмечается попытка «функционализировать» все материальные объекты. Исходя из вышеописанного, мы можем сделать вывод, что функционализм в Баухаусе выходит за рамки дизайнера, художника и архитектора формулируют идею о функциональности всех областей жизни. Попытка подчинить рациональности процессы жизнедеятельности и все детали окружения, по словам Бодрийяра, является врожденной причиной дальнейшего кризиса функционализма.

В период 1920-х – 1930-х годов для художественно-проектной культуры СССР и Европы были характерны поиски формообразования промышленных изделий, базирующиеся на строгой геометрии и технологичности. Именно в это время функциональный дизайн кристаллизуется в самостоятельное направление проектирования, вмещающее в себя идеи социальной и гуманистической направленности. И ВХУТЕМАС (1920–1926 годы), и Баухауз (1919–1933 годы) на фоне нестабильной политической ситуации просуществовали недолгое время, однако идеи и методология проектирования, сформулированные на базе учебных заведений, оказали значительное влияние на формирование принципов функционального проектирования и дизайна и являются востребованными и актуальными на сегодняшний день.

В послевоенное время в Германии идеи функционального дизайна получают развитие в Высшей школе формообразования в Ульме, открытой в 1953 году. Важной послевоенной тенденцией становится всеобъемлющий дизайн, который выразился в известном слогане Ульмской школы «От ложки до города» и в разных интерпретациях присутствовал

во всех Европейских странах. Этот подход к проектированию можно назвать системным: становится важна единая стилистика графических, формообразующих и объемно-пространственных решений [1]. Для Ульмской школы характерно развитие научного подхода к проектированию. Многочисленные научные дисциплины и методы изучались с точки зрения их внедрения в практику дизайна. Эстетический характер продукции Ульмской школы рождался из применения математического подхода: пропорции и форма объектов были основаны на вычислительных данных, что напрямую влияло на внешний вид изделия. К 1960-м годам на фоне развития технологических процессов производства стала невозможной разработка объекта одним дизайнером. Для проектирования нового изделия промышленного дизайна привлекалась группа специалистов узкотехнической направленности. Вопрос эстетики отходил на второй план, его диктовала инженерная наполненность объекта – это характерная черта «ульмского функционализма».

Важной фигурой функционального дизайна 1950-х – 1960-х годов является промышленный дизайнер Дитер Рамс, который проходил обучение в Ульмской школе. Д. Рамс разрабатывает линейку бытовой техники для немецкой компании Braun. Объекты, спроектированные Рамсом, представляли из себя коллекцию в едином стиле и были созданы так, чтобы после исполнения функции стать незаметной частью интерьера, не привлекая лишнего внимания, подобно идее Гропиуса о «вещах слугах». Принципы проектирования Д. Рамса выражались в десяти правилах хорошего дизайна [16]:

1. Хороший дизайн – инновационный.
2. Хороший дизайн делает продукт полезным.
3. Хороший дизайн – эстетичен.
4. Хороший дизайн помогает продукту быть понятным.
5. Хороший дизайн – ненавязчив.
6. Хороший дизайн – честен.
7. Хороший дизайн – долговечен.

8. Хороший дизайн продуман до мельчайших деталей.
9. Хороший дизайн гармонирует с окружающей средой.
10. Хороший дизайн – это как можно меньше дизайна.

Данный подход к проектированию стал основополагающим для «Braun стиля», который, по мнению многих исследователей, является одним из ярчайших проявлений функционального дизайна в XX веке. Будучи художником-проектировщиком, Д. Рамс был заинтересован в эстетике и эмоциональности формы, однако выражал их через минимализм и строгость. Понятие красоты и гармонии для функционалистов отождествляется с рационально устроенной формой, где все элементы управления на своих местах: хорош не тот объект, к которому нечего добавить, но тот, из которого невозможно ничего удалить, не навредив эстетике и утилитарности. Интуитивное восприятие предназначения бытовой техники потребителем – одна из важных категорий, к которым стремились при разработке новых объектов функционалисты.

В контексте Ульмской школы акцент делался на научную составляющую дизайна, именно здесь формируется системный метод проектирования. В связи с усложнением технологий производства для работы над проектами стали привлекаться узкотехнические специалисты, хотя в довоенный период разработать промышленное изделие мог один дизайнер. Описанные тенденции приводят к технико-ориентированному формообразованию изделий, ярче всего проявившему себя в бытовой технике Braun середины XX века.

Увлеченность рациональным формообразованием к середине 1960-х годов становится модной европейской тенденцией. Функциональный дизайн под влиянием масс-медиа и маркетинга коммерциализируется, постепенно теряя первоначальную гуманистическую установку. Одним из первых о социальной ответственности промышленных дизайнеров заговорил антрополог и дизайнер Виктор Папанек. Имея большое количество





публикаций и выступлений на тематических конференциях, во всей полноте свою позицию Папанек транслирует в книге «Дизайн для реального мира». Дизайнер заявляет о необходимости переключить внимание с удовлетворения желаний *потребительского большинства* на помощь *большинству реальному*, например, малоимущим и инвалидам [9]. Многие дизайнеры поддержали идеи В. Папанека, под влиянием его принципов проектирования зарождается направление «Design for Value» (Дизайн для ценности), противопоставляемое «Design for cost» (Дизайн для стоимости).

Обращая внимание на проблемы, существующие в дизайне на момент середины 1960-х годов, В. Папанек, по сути, предвосхищает зарождающийся кризис функционализма. В обществе нарастает влияние контркультурных течений, среди которых большинство составляют молодежные группы. Молодежь стремилась противопоставить свои идеалы политическим установкам элит. Усиливало эти настроения социальная напряженность в области гражданских свобод, борьбы за права женщин, неприятие войны во Вьетнаме. Изначально распространяясь через американскую поп-музыку, политические убеждения и образ жизни, идея контркультуры постепенно захватила Британию и другие западные страны [4]. Визуальное искусство так же подверглось воздействию новых направлений. Характерными чертами были психоделические образы, оплывшие, «мягкие» шрифты, вписывающиеся в идеи оп- и поп-арта.

Дизайн-практику захлестывают яркие недолговечные товары, которые соответствовали установкам жить здесь и сейчас, выражать своё мнение и эмоции громко и уверенно. Сдержанный, холодный, выверенный функционализм отходит на второй план; на смену рационализму приходит эклектичность, нарочитая декоративность дизайна. В этом контексте можно проследить расслоение дизайна и искусства. Из массового направления, которым интересовались как производители, так и потребители (не без влияния рекламы и массовой культуры), в конце 1970-х функ-

ционализм начинает ассоциироваться с архаичностью и консерватизмом, постепенно перебирается из жилых помещений в музей. Одновременно с этим у массового потребителя формируется интерес к нарочито кичливым, ярким, антифункциональным вещам, которые противопоставлялись устоявшейся художественно-проектной культуре и соответствовали эстетическим установкам постмодернизма и поп-арта. Яркими представителями постмодернистского дизайна является Итальянская группа «Мемфис» и Британская студия «Архигрэм» [6].

Функционализм подвергался критике за отсутствие коммуникативности и эмоциональности. Это лежало в самой его сути, дизайнеры фокусировались на двух основных аспектах: технических характеристиках и возможностях удовлетворения потребностей пользователя в виде работоспособности и практичности изделия. Отстраненность и молчаливость функционального дизайна перестала устраивать пользователей, потребитель стремился к эмоциональности окружающей среды.

Объясняя причины кризиса функционализма, А. Моль в 1967 году говорит о конфликте функционального дизайна и «общества изобилия», сложившегося в период 1950-х-1960-х годов. Установки функционализма выражены в стремлении к оптимизации соотношения спроса и предложения, сокращении производимой продукции, в свою очередь промышленность «общества изобилия» имеет противоположный вектор. Постоянное обновление модельного ряда и «украшательство» ради увеличения продаж противоречит самой сути функционального дизайна, поэтому массовый дизайн находит выход в «неокитче» [18].

Несостоятельность идей функционализма объясняет Ж. Бодрийяр. Исследователь рассматривает функционализм как систему интерпретаций и указывает на абстрактность и метафизичность идей, лежащих в его основе: «Функция (функциональность) форм и предметов с каждым днём становится все менее понятной, читаемой, просчитываемой».



мой <...> всё оказывается функциональным в потенции и ничто в действительности» [3, с. 280]. Так, с усложнением или невозможностью поиска объективной целесообразности в проектируемых объектах, система начинает стремиться к одной единственной функции – поддержание своего существования. Дизайн подчиняется моде и, как следствие, идет вслед за актуальными художественными и поп-культурными течениями [3].

Несмотря на потерю интереса к функциональному дизайну в конце XX века, данное направление проектирования в трансформировавшемся виде возвращается в массовое производство в начале XXI века. Чистый функционализм образца ВХУТЕМАСа, Баухауза или Ульмской школы существует сегодня в виде дорогостоящей мебели или музейных экспонатов, однако принципы и методы работы используются как в создании материальных объектов, так и в виртуальной среде.

Ярким примером современного применения принципов функционализма являются технические устройства Apple. Известно, что глава компании Стив Джобс был знаком с идеями Баухауза и Ульмской школы. Одна из первых брошюр Apple в качестве рекламного слогана использовала фразу “Simplicity is the ultimate sophistication”, что можно дословно перевести как «Простота – высшая степень изысканности» [11]. Данный слоган является прямой отсылкой к идее архитектора Миса Ван дер Роэ «Меньше – значит больше». Стив Джобс видел в простоте идеал, что говорит о тесной взаимосвязи эстетических установок с этическими.

Стоит отметить, что за воплощение проектных идей в Apple отвечал британец Джонатан Айв, он работал дизайнером в компании с 1992 по 2019 годы. Вдохновением для внешнего вида изделий и их операционной системы (виртуальной среды) послужила продукция компании Braun, выпускавшаяся в середине XX века. Так, в дизайне iPod первого поколения (2001 г.) видны черты карманного радио 1958 года выпуска, лаконичная форма iTunes (2007 г.) отсылает нас к настольному динами-

ку 1959 года, а калькулятор в операционной системе iOS и по сей день сохраняет эстетику калькулятора Braun 1977 года. Переосмысливая функционализм XX века, Джонатан Айв переносит его в реалии XXI века.

Тандем Стива Джобса и Джонатана Айва возродил тренд на простоту и рациональность вещей. Форма в их понимании является продолжением функции предмета: хорошую вещь должно быть видно, а уродливый объект, по их мнению, не мог быть полезным. Последнее утверждение является спорным (вспомним, например, радио из консервной банки для бедных стран, спроектированное В. Папанеком), однако не противоречит контексту продукции Apple.

С выходом первого iPhone в 2007 году, принципиально изменился форм-фактор мобильных телефонов: экран стал занимать большую часть корпуса, а физические кнопки сводились к необходимому минимуму. Морфология объекта стала зависима от новой функции – демонстрации визуального наполнения; дизайн смартфонов на сегодняшний день сменил выразительность физической формы на виртуальную. Функциональные элементы перешли в область графического дизайна и связаны с технологиями визуализации данных [5]. Основная цель графического дизайна остается неизменной: удобство восприятия и усвоения информации, однако на передний план выходит параметр пользовательского опыта и коммуникации человека с виртуальной средой.

Если пользователь ощущает дискомфорт при работе с интерфейсом, то его недовольство с формы переключается на содержание: неудобное приложение вызывает негатив в сторону компании, его предоставляющей. Информационный поток становится объемнее с каждым годом, и одна из основных задач проектировщиков виртуальной среды на сегодняшний день – это структурирование и организация данных для удобства их восприятия.

Подобно тому, как функциональный стиль дизайна промышленных изделий родился из желания проектировщиков Бауха-



уза создать вневещные объекты, эстетика виртуальной среды идёт схожим путём. Сбор, анализ и трансляция информации через графический интерфейс постоянно оптимизируется, на основе пользовательского опыта устраняются недочеты, в результате чего формируются устойчивые паттерны и клише для создания приложений, сайтов, операционных систем [5]. Проектирование виртуальных интерфейсов, как правило, подчиняется определенной системе, диктующей функциональную эстетику. В этом контексте первична роль технических специалистов, по аналогии с инженерами в Баухаусе или Ульмской школе. Художникам и дизайнерам отводится функция декорирования, устремленная к узнаванию бренда и внешней привлекательности сервиса.

Таким образом, в современной художественно-проектной культуре мы можем увидеть укоренение массового дизайна как ремесленно-технического направления. С одной стороны, в условиях капитализма компаниям требуется постоянное обновление модельного ряда, соответствующее сменяемости моды. С другой стороны, мы наблюдаем тенденцию минимизации декоративных приемов в физических объектах, заключающихся в изменении колористической карты или незначительном усовершенствовании формы. Принципы и методы функционализма не потеряли актуальности и по сей день, активно применяются на практике в ведущих компаниях, сохраняя первоначальную гуманистическую направленность.

### Список литературы

1. Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века: 1945–1990. Москва: Издатель Д. Аронов, 2013. 405 с.
2. Березникова О. С. Влияние принципов коллективного жилья Ле Корбюзье на мировую архитектурную практику (на примере «марсельской жилой единицы») [Электронный ресурс] // Евразийский Союз Ученых. 2015. № 4–9 (13). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-printsipov-kollektivnogo-zhilya-le-korbyuzie-na-mirovuyu-arhitekturnuyu-praktiku-na-primere-marselskoy-zhiloy-edinitsy>
3. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. Москва: Рипол-Классик, 2020. 352 с.
4. Бондарева Н., Василенко О. В. Возникновение контркультуры // Территория науки. 2014. № 2. С. 80–82.
5. Дубова А. А. Парадигма функционального дизайна в формировании эстетики современных интеллектуальных устройств и цифрового будущего / Материалы научно-практической конференции «Актуальные проблемы информатизации в науке и образовании – 2017» / Москва: НИУ «МИЭТ», 2017. С. 49–54.
6. Ковешников А. И., Ковешникова Н. А. Кризис функционализма и смена парадигмы в дизайне на рубеже 1960-х – 1970-х гг. // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 2. С. 323–326.
7. Козловский В. Д. Вхутемас и Баухауз в контексте художественной культуры России и Германии первой трети XX века: компаративный анализ: автореф. дис. ... канд. культурологии. Москва, 2017. 23 с.
8. Овсянникова Е., Милютин Е. Жилой комплекс «Дом Наркомфина» Москва: TATLIN, 2017. 64 с.
9. Папанек В. Дизайн для реального мира. Москва: Д. Аронов, 2008. 416 с.
10. Пендикова И. Г., Дмитриева Л. М. Культуротворческая миссия дизайнера // ОНВ. 2012. № 2 (106). С. 111–112.
11. Саввина О. В. Отношение к дизайну Стива Джобса: этический аспект // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2017. С. 371–378.
12. Синклер М., Пауэрс А. Дизайн. Всемирная история. Москва: Магма, 2017. 576 с.
13. Синявина Н. В. Динамика пространственных представлений в архитектуре в первой половине XX в. (В. Гропиус и Ле Корбюзье) // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 1(53). С. 129–138.



14. *Тохчукова Д. З.* История развития зарубежного дизайн-образования [Электронный ресурс] // МНКО. 2016. № 6 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-zarubezhnogo-dizayn-obrazovaniya>
15. *Филичева Н. В.* К вопросу о художественном стиле 20–30-х гг. XX века в России и Западной Европе (конструктивизм) // Научно-технический вестник информационных технологий, механики и оптики. 2001. № 2. С. 75–83.
16. *Цыганков В. А.* Две школы – два стиля // Бизнес и дизайн ревю. 2016. Т. 1 № 3 (3). С. 13–25.
17. *Bernhard E.* Bürdek Design History, Theory and practice of product design // 2015 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel. 544 p.
18. Design Since 1945 by Philadelphia Museum of Art. Philadelphia, 1983. 372 p.
19. *Sullivan L. H.* The tall office building artistically considered. Lippincott's Magazine, March 1896. 534 p.

\*

Поступила в редакцию 07.03.2023



# РУССКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ИГРЫ (ХОРОВОДЫ) ПО ИСТОЧНИКАМ XIX ВЕКА

УДК 793.31(091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-151-157>

## Е. В. Первушина

Столичный профессиональный колледж,

Москва, Российская Федерация

*e-mail*: [releve.master@mail.ru](mailto:releve.master@mail.ru)

*Аннотация*: В статье рассматриваются русские традиционные игры с движением под хороводные и плясовые песни, зафиксированные в исследованиях XIX века. Автор анализирует источники и классифицирует русские традиционные игры с движением, уделяя особенное внимание самым распространенным. В статье указывается на важность глубокого изучения русских традиционных игр, на их целесообразное использование в образовании и воспитании подрастающего поколения. Автор устанавливает, что русские традиционные игры являлись основанием для возникновения хореографических жанров: хоровода и пляски. Автор ставит вопрос о необходимости углубленного изучения в источниках прошлых веков русских традиционных игр (с движением под хороводные и плясовые песни), их видов и подвидов, их музыкальных и хореографических особенностей в различных регионах России.

*Ключевые слова*: русская традиционная игра, хоровод, пляска, хореография, жанр.

*Для цитирования*: Первушина Е.В. Русские традиционные игры (хороводы) по источникам XIX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 151-157. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-151-157>

## RUSSIAN TRADITIONAL GAMES (ROUND DANCES) ACCORDING TO THE SOURCES OF THE 19TH CENTURY

### Elena V. Pervushina

Capital's Professional College,

Moscow, Russian Federation

*e-mail*: [releve.master@mail.ru](mailto:releve.master@mail.ru)

*Abstract*: The article discusses Russian traditional games with movement to round dance and dance songs recorded in the studies of the XIX century. The author analyzes the sources and classifies Russian traditional games with movement, paying special attention to the most common. The article points out the importance of deep study of Russian traditional games, their appropriate use in education and upbringing of the younger generation. The author establishes that Russian traditional games were the basis for the emergence of choreographic genres: round dance and dancing. The author raises the question of the need for in-depth study

---

ПЕРВУШИНА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА – Преподаватель Столичного профессионального колледжа  
PERVUSHINA ELENA VLADIMIROVNA – Teacher of the Capital's Professional College

© Первушина Е.В., 2023



in the sources of the past centuries of Russian traditional games (with movement to round dance and dance songs), their types and subspecies, their musical and choreographic features in various regions of Russia.

*Keywords:* Russian traditional game, round dance, dance, choreography, genre.

*For citation:* Pervushina E.V. Russian traditional games (round dances) based on sources of the 19th century. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 151-157. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-151-157>

Русские традиционные игры имели ритуальный и обрядовый характер, были нераздельны с хороводной и плясовой песней, народным календарем и семейными праздниками. Они характеризовались устойчивостью воспроизведения и при различном содержании имели определенное сходство построения (круг или линия), сходство действий и их интерпретаций (хождение, пляска, кружение).

Значение выражения «русские традиционные игры» в сегодняшнем понимании – это такие игры, в которые играли взрослые и дети, предавая их из поколения в поколение. А. В. Терещенко подразделял игры на две основные группы: по возрасту участников (детские, девические, игры обоего пола) и игры с движением (круговые, линейные, импровизационные) [17, с. 1]. Игры имели в содержании элементы русской традиционной хореографии и иногда назывались «хороводами» [7, с. 4]. До употребления слова «хоровод» (с XVIII в.), на Руси повсеместно использовалось слово «игра». В игре особо выбранные участники исполняли в центре круга разнообразные плясовые движения головой, руками, кистями, корпусом и ногами. Они перемещались по одиночке, парами или группами под обрядовые, хороводные и плясовые песни. Появившееся слово «хоровод» не имело, как сегодня, значения хореографического жанра. Так, например, в Толковом словаре живого великорусского языка, хоровод определяется как «собрание сельских девок и молодежи обоего пола на вольном воздухе для пляски с песнями». Однако И. П. Сахаров в своем исследовании хороводом называл «построение участников в круге, которые держатся за руки», уточняя, что внутри круга происходит «хороводная игра» [16, с. 83].

Слово «игра» в переводе с сербскохорватского обозначало «плясать» [18, с. 116]. Слово «играть» употреблялось с XI века в древнерусских письменных памятниках. Современное значение слова «игра» – «развлекаться, забавляться».

Изучение русских традиционных игр имеет ключевое значение для русской традиционной хореографии (фольклора). Русские традиционные игры могут изучаться в дошкольном, школьном и профессиональном современном образовании. Они служат основанием для создания новых сценических форм и образов. К. Д. Ушинский придавал игре особое значение в воспитании, утверждая, что в процессе игры у ребенка формируются ум, сердце, воля и характер [8, с. 83].

Сегодня основными жанрами русской традиционной хореографии (фольклора) являются хоровод, пляска и бытовые танцы [13]. Все первоначальные зачатки этих жанров проявляются в играх с движениями. Это подтверждают такие исследователи, как А. Г. Глагольев [5, с. 69], И. П. Сахаров [16, с. 76], А. В. Терещенко [17, с. 133], А. С. Машкин [10, с. 107–115], В. А. Александров [1, с. 169–200], П. П. Чубинский [19], А. Ф. Можаровский [11, с. 79], И. В. Нечаев [12, с. 15], Е. А. Покровский [14, с. 183], П. В. Штейн [20, с. 53] и др.

В исследованиях XIX века мы находим описание игр кругового, линейного и орнаментального (смешанного) построения. К более старинным играм И. П. Сахаров, например, относит игру линейного построения «Дидь, Ладо», а А. В. Терещенко – игры кругового построения, бытовавшие еще в XVI веке, такие как «Мак растить», «Синичка», «Просо сеять». Описание еще одного





вида – импровизационной игры – имеется в сборнике «Игры для всех возрастов» [7]. Обрядовые игры фиксируются у А. В. Терещенко, П. П. Чубинского и П. В. Штейна. Игры смешанного построения описываются у И. П. Сахарова, В. А. Александрова, П. П. Чубинского и П. В. Штейна. Описание наборных (сборных) и разборных (разводных) игр имеется в исследовании И. П. Сахарова, А. В. Терещенко и П. В. Штейна. Игры парно-колонного построения зафиксированы у В. А. Александрова, П. П. Чубинского, А. Ф. Можаровского и П. В. Штейна. Во всех исследованиях имеется описание круговых игр и их разделение на различные виды. Более подробное деление мы находим у А. Г. Глагольева, А. В. Терещенко, В. А. Александрова, Е. А. Покровского и П. В. Штейна.

На основании выше сказанного можно классифицировать русские традиционные игры по форме их построения:

- круговые;
- линейные;
- орнаментальные;
- наборные и разборные;
- парно-колонные;
- смешанные (многофигурные);
- импровизационные.

Данная классификация не учитывает деление игр на подвиды. Вместе с тем некоторые исследователи подразделяют также и отдельные виды игр. Так, круговые игры (хороводы), согласно А. Г. Глагольеву, делятся на игры с элементами пляски (игры) и с элементами драматического действия. А. В. Терещенко делит круговые игры на игры с диалогом, с кружением, с пляской внутри. В. А. Александров подразделяет этот же вид на игры с объяснением, с демонстрацией содержания, с диалогом, с пляской и с изображением действия внутри. Согласно А. Ф. Можаровскому, круговые игры бытовали с пляской внутри и с выбором пары. Е. А. Покровский находит в круговых играх игры с диалогом, игры с пляской внутри, игры с кружением внутри, игры с игрой персонажей внутри, а П. В. Штейн – игры с пляской и игры с диалогом.

Таким образом, круговые игры можно подразделить на следующие подвиды:

- с пляской (пара, группа пляшет);
- с диалогом (диалог хоровода и ведущего внутри с изображением действия);
- с кружением (кружится пара или несколько пар);
- с демонстрацией содержания песни (ведущий «скачет», «прядет»);
- с выбором пары (выбор жениха, невесты с изображением действия).

Согласно источникам, наиболее распространенное бытование имели следующие русские традиционные игры: «Заинька», «Мак», «Просо», «Плетень», «Лён», «Бояре», «Селезень», «Пиво варить», «Шум», «Кострома» и «Ворота». Менее распространены были следующие игры: «Вьюн», «Дрема», «Хрен», «Каравай», «Как по морю синему», «Король», «Ящур», «Хмель», «Метелица», «Береза» и др.

Рассмотрим самые распространенные русские традиционные игры.

Игра «Заинька» (название могло варьироваться: «Зайка», «Зайчик» и т. п.). Первый вариант игры у И. П. Сахарова называется «Заинька». Она была зафиксирована в Московском уезде. Игра имела круговое построение. В центр круга выбирались «заинька», «тесть», «теща», «шурин» и «свояченица». Игра сопровождалась песней «Хожу я по хороводу» [16, с. 20]. Смысл игры заключался в поиске «невесты» и новой родни – «богатого тестя», «ласковой тещи» и т. п.

Второй вариант «Заиньки», описанный у того же автора, являлся самым распространенным и заключался в следующем: в начале игры выбирался ведущий, который под слова песни должен был изображать в центре круга зайца с помощью движений, гримас, скаканий, поворотов, поклонов. Игра заканчивалась, когда «зайке» удавалось вырваться из круга. Точно такое же описание игры мы встречаем в сборнике «Игры для всех возрастов» [16, с. 167]. А. В. Терещенко в своем исследовании, в главе «Летние хороводы», уточняет, что игра «Заинька» исполнялась как детьми,



так и девушками. Во втором варианте, «зайцем» выбирали исключительно мальчика и заставляли его выполнять под песню сложные движения [17, с. 276]. Похожее описание игры, которая называлась «Зайчик», мы находим и у П. П. Чубинского. В «Зайчика» играют дети, мальчики и девочки. Построение игры схоже со взрослой игрой «Заинька». Смена «зайчика», если ему не удастся разорвать круг и убежать, происходит через его кружение в паре «по выбору» [19, с. 59]. У А. Ф. Можаровского в зафиксированном «Заиньке» участниками являлись юноши и девушки. «Заинька» пытался выскочить из круга, но если не получалось, то менялся через поцелуй «по выбору» [11, с. 76]. У Е. А. Покровского в исследовании описываются игра «Заинька», бытовавшая в Центральной России, и «Заюшка», бытовавшая на Кубани. В кубанской «Заюшке» ведущий менялся после поцелуя или после поклона «по выбору» [14, с. 189]. В исследовании П. В. Штейна игра «Зайка» была записана в Туле. Выбранный парень играл «зайку» под песню «Заинька попляши», а девушка плясала под песню «Постелюшка моя, и ты пуховая» [20, с. 67].

В исследовании В. А. Александрова имеется третий вариант игры – «Заинька беленький». Игра имела сборный вид, и играли в нее зимой. Игра не прикреплялась к одноименной песне, а исполнялась под любую плясовую. В центре помещения по очереди исполнялся перепляс парня и девушки. Начинал игру парень, выходил в круг и, запевая плясовую песню, приглашал девушку на перепляс. Он «пляшет, кружится, выкидывает разные фигуры ногами», т. е. «заводит игру Заиньку». Закончив плясать, парень, поцеловав девушку, вставал в «хоровод». Далее девушка приглашала в перепляс другого парня. Игра продолжалась до тех пор, пока все желающие не соберутся в круг (хоровод) [1, с. 178].

Игра «Мак». Название могло варьироваться: «Мак сеять», «Растить мак» и т. д. В исследовании И. П. Сахарова игра называется «Растить мак», бытовала она от весны до осени. Как в селе, так и в городе игра имела кру-

говое построение. В середину круга выбирался ведущий. Во время песни и хождения по кругу происходил его диалог с участниками хоровода: «Сеяли мак, подрос ли мак, поспел ли мак?» и т. п. Когда мак «поспевал», тогда весь хоровод начинал его отряхивать: игроки ловили убегающего ведущего, поднимали и трясли его [16, с. 75]. Точно такое же описание игры мы находим в сборнике «Игры для всех возрастов» с пояснением, что выбор следующего ведущего за предыдущим [7, с. 166]. В исследовании А. В. Терещенко игра называется «Мак растить» и обозначается как «забава детская и взрослая обоюбого пола» [17, с. 300]. В исследовании П. П. Чубинского игра относится к «девическим». В отличие от предыдущих вариантов описания этой игры, здесь в середину «хоровода» садятся несколько девочек, которых по окончании песни ловят [19, 47 с.]. В исследовании Е. А. Покровского имеется описание детского варианта игры «Мак», в которую играют одни девочки. В конце игры девочки обхватывают центральную участницу и начинают ее трясти, то поднимая, то опускавая. Смена ведущей происходит через поцелуй [14, с. 187]. В исследовании П. В. Штейна ведущего называли «ермаком» или «стариком». При окончании игры ведущего подбрасывали на руках. [20, с. 48].

Игра «Просо» (название могло быть «Просо сеять» и т. п.). В большинстве источников игра «Просо» имела линейное построение: участники стояли на расстоянии нескольких шагов друг от друга двумя линиями. В сборнике «Игры для всех возрастов» игра называется «Просо сеять». Под песню, на слова «Нам надобно девицу, девицу (молодца)», линии по одному участнику менялись полностью местами, а песня повторялась снова [7, с. 165]. В исследовании П. П. Чубинского мы находим точно такое же описание игры, кроме названия – «Просо» [19, с. 107]. В исследовании у А. В. Терещенко описано два варианта игры. Первый вариант более распространенный и описан выше. Второй – Смоленский вариант – имеет иное построение: участника из линии забирали через «ворота» (поднятием



и опусканием рук), убывание участников происходило только в одной линии. Игра продолжалась до тех пор, пока в линии не оставался только один участник [17, с. 308]. В исследовании А. С. Машкина уточняется, что игра «Просо» бытовала весной и летом и игралась взрослыми. Разница от ранее описанных вариантов в том, что игра начиналась линией и одной парой, напротив. После слов песни «Эта нам надобна, надобна» все участники одной линии бежали друг за другом через «ворота». Стоящая пара другой линии отсекала руками последнюю девушку, которая присоединялась к ним. Игра продолжалась до тех пор, пока не оставалась одна пара участников от первой линии. В исследовании А. Ф. Можаровского перед началом игры «Просо» участники строились в два ряда. Первый состоял из девиц и одного молодца. Второй – из юношей и одной девицы. На слова песни «За девицу слова нет» девица из ряда молодцов переходила в ряд девиц, затем песня повторялась заново, и юноша переходил в ряд юношей [11, с. 81]. В исследовании П. В. Штейна мы находим три варианта игры «Просо». Два из них уже описаны выше. В третьем варианте, записанном автором в Вологодской губернии, на слова песни «У нас нет такой, давайте нам ворота, пойдем» одна линия проходила в образованные «ворота» с краю другой линии и забирала девушку [20, с. 80]. В исследовании Е. А. Покровского игра «Просо» описывается как детская. Один из описанных им вариантов этой игры имел круговое построение. Дети ходили по кругу, пели и изображали движениями слова песни. В другом варианте игра имела линейное построение [14, с. 187].

Игра «Плетень». Почти во всех исследованиях игра «Плетень» начиналась с линейного (цепочечного) построения. В исследовании И. П. Сахарова в «Плетень» играли девушки и юноши. Игра, как и песня, разделялась на две части: «заплетание плетня» и «расплетание плетня». Участники шли вереницей через ворота – крайняя пара в линии. Каждый следующий проход линии осуществлялся через ворота следующей пары. Все участники, через

ворота которых прошла линия, оставались стоять с согнутым правым локтем и с правой рукой на левом плече рядом стоящего. Во второй половине игры получившийся «плетень» расплетался в обратном направлении так же последовательно, через ворота каждой пары [16, с. 76]. Такое же описание игры мы находим у А. С. Машкина [10, с. 107] и А. Ф. Можаровского, первая девица называется «утицей» [11, с. 83]. У Е. А. Покровского описан детский вариант игры «Плетень» [14, с. 196]. В сборнике «Игры для всех возрастов» игра зафиксирована в трех вариантах. Первый вариант игры самый распространенный. Во втором варианте «плетень» заплетается вокруг трех отдельно стоящих пар. В третьем варианте весь хоровод проходит не только через крайние ворота, но и через «третью», «пятую», «седьмую» пары [14, с. 168]. В исследовании А. В. Терещенко описано два варианта игры. Первый вариант распространенный, а во втором варианте, записанном в Смоленской губернии, игра имела круговое построение [17, с. 310].

Игра «Лён». Название могло варьироваться: «Посев льна», «Посеяли девки лён» и др. Согласно имеющимся источникам игра имеет круговое построение, но различную форму исполнения. В исследовании А. В. Терещенко игра называется «Посев льна». Первый вариант был смешанный (играли юноши и девушки) и заключался в хождении под песню то в одну, то в другую сторону по кругу. В исследовании Е. А. Покровского записана такая же, но детская игра «Лён» [14, с. 186]. Во втором варианте игры у А. В. Терещенко выбирались в круг «мать» и две «дочери». В центре круга «мать» показывала «дочерям» движениями, как пахать землю, лён полоть, зрелый лён брать, вязать, спелый лён собирать, в телегу лён класть и т. д. На слова песни «Научи с молодцем гуляти» «дочери» выбирали себе пару из хоровода. Сатирическое окончание игры заключалось в «непослушании дочерей, которых мать плохо воспитала» [17, с. 196]. В варианте игры «Под дубравой лён», записанной П. В. Штейном в Оренбургской губернии, одна девушка в центре «пляшет и показывает пантомимой



все те приемы обработки льна, о которых поется в песне» [20, с. 81].

В XIX веке русские традиционные игры бытовали повсеместно, в каждом регионе, в деревнях и городах. Их называли «хороводные игры», «игры в хороводе», «хороводы игровые», но чаще просто «игры». Играли в игры под хороводные песни, а плясали в играх под песни плясовые. Русские традиционные игры и хороводы имели приуроченность к календарю или обряду, устойчивое название и схожую по мелодии и словам сопровождающую песню. Различия игр были обусловлены местом и временем бытования.

Сегодня продолжается изучение русских традиционных игр, реализуются проекты по популяризации русских игровых традиций, устраиваются различные вечерки

и переплясы. Собираем, изучением, записью русских традиционных игр в XX веке занимались В. Н. Всеволодский-Гернгросс [4, с. 145], Н. Н. Тихоницкая [17, с. 145–166], К. Я. Голейзовский [6, с. 368], А. В. Руднева [15, с. 309], Н. М. Владыкина-Бачинская [3], А. А. Климов [9], И. И. Веретинников [2] и многие другие.

Русские традиционные игры, зафиксированные многочисленными исследователями, являются огромной составляющей частью русской традиционной хореографии (фольклора). Форма, функции и содержание русских традиционных игр подтверждают то, что они являлись начальной формой русских традиционных хороводов и плясок. Крайне важно изучать зафиксированные в источниках игры, сохранять и передавать их будущим поколениям.

### Список литературы

1. Александров В. А. Деревенское веселье в Вологодском уезде: этнографические материалы // Современник. 1864. Том 103. № 7. С. 169–200.
2. Веретинников И. И. Южнорусские хороводы: монография. Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ». 2021. 87 с.
3. Владыкина-Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни: монография. Москва, Ленинград, 1951. 112 с.
4. Всеволодский-Гернгросс В. Н. История русского театра: монография. Ленинград, Москва: Театро-кино-печать. 1929. 576 с.
5. Глаголев А. Г. О характере русских застольных и хороводных песен: Сборник Общества любителей российской словесности на 1891 год. // Труды общества любителей российской словесности. Часть 12. Москва, 1818. 588 с.
6. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии: монография. Москва: Искусство, 1964. 368 с.
7. Игры для всех возрастов: Универсальная коллекция. Часть 1. Санкт-Петербург, 1844. 198 с.
8. К. Д. Ушинский и русская школа: Беседы о великом педагоге / Е. П. Белозерцев, С. Б. Каменецкая, Н. И. Лифинцева и др. Москва: Роман-газета, 1994. 189 с.
9. Климов А. А. Русский народный танец. Север России: учебное пособие. Москва: Изд-во Московского государственного университета культуры, 1996. 39 с.
10. Машкин А. С. Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда. // Этнографический сборник Императорского Русского географического общества. Санкт-Петербург, 1862. С. 107–115.
11. Можаровский А. Ф. Святочные песни, игры, гадания и очерки: монография. Казань: лито- и типография. К. А. Тилли, 1873. 114 с.
12. Нечаев И. В. Игры деревенских детей Лаишевского уезда: универсальная коллекция. Казань: Типо-лит. Императорского Университета, 1895. 16 с.

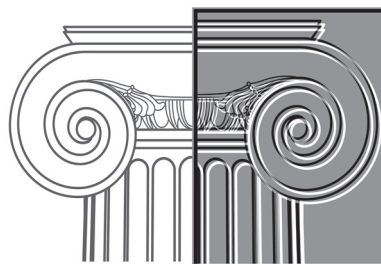


13. *Нилов В. Н.* К проблеме исследования русского народного хореографического искусства. // *Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств*. Москва, 2018. С. 89–95.
14. *Покровский Е. А.* Детские игры, преимущественно русские: монография. Москва: Типография В. Е. Рихтера, 1895. 183 с.
15. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: монография. Москва: Советский композитор, 1975. 309 с.
16. *Сахаров И. П.* Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым. Русские народные песни: монография. Том 1. Санкт-Петербург, 1849. 602 с.
17. *Терещенко А. В.* Быт русского народа: монография. Часть 4. Санкт-Петербург: типография Министерства внутренних дел, 1848. 133 с.
18. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: монография. Т. 2. Москва: Прогресс, 1986. 671 с.
19. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край, снаряженной императорским русским Географическим обществом. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные: монография. Том 3. Санкт-Петербург, 1872–1878. 1209 с.
20. *Штейн П. В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах: монография. Том 1. Санкт-Петербург: Издательство Императорской Академии наук, 1898. 833 с.

\*

Поступила в редакцию 30.03.2023





МУЗЕЕВЕДЕНИЕ



# К ВОПРОСУ О МУЗЕЙНОМ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИИ И ВЕЩЕСТВЕННЫХ ИСТОЧНИКАХ

УДК 930.2 : 069.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-159-165>

## Л. В. Беловинский

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация  
*e-mail*: leonidbelovinsky@yandex.ru

*Аннотация:* В статье с опорой на многочисленные суждения специалистов и практику рассматривается проблема экспрессивности, аттрактивности и информативности вещественного источника как исторического и специфически музейного типа источника. Анализируются взгляды историков, источниковедов, музейных работников и преподавателей музейных кафедр на музейный предмет как специфический исторический источник, обладающий широким спектром свойств. Утверждается, что аттрактивность и экспрессивность далеко не всегда являются неизменными свойствами музейного предмета. Основное внимание обращено на принцип информативности музейного предмета и его семантику. Автор статьи приходит к выводу о том, что предмет как таковой, не несет в себе «внутренней» информации, т. е. не является историческим источником, а, следовательно, существование музейного источниковедения как научного направления и учебной дисциплины оказывается под вопросом.

*Ключевые слова:* музейные предметы, источниковедение, музейное источниковедение, комплексное источниковедение, исторический источник, вещественный источник, письменные источники, археологические источники, изобразительные источники, знаковые источники, критика источника, экспрессивность, аттрактивность, информативность, коммуникативность, классификация, экспозиция.

*Для цитирования:* Беловинский Л.В. К вопросу о музейном источниковедении и вещественных источниках // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №2 (112). С. 159-165. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-159-165>

## ON THE QUESTION OF MUSEUM SOURCES AND SOURCES

### Leonid V. Belovinsky

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation  
*e-mail*: leonidbelovinsky@yandex.ru

---

БЕЛОВИНСКИЙ ЛЕОНИД ВАСИЛЬЕВИЧ – доктор исторических наук, профессор, кафедры музейного дела, Московский государственный институт культуры

BELOVINSKY LEONID VASILIEVICH – DSc in History, Professor at the Department of Museum Affairs, Moscow State Institute of Culture

© Беловинский Л.В., 2023



*Abstract:* The article deals with the problem of expressiveness, attractiveness and information content of a material source, as a historical and specifically museum type of source, based on numerous opinions of specialists and practice. The views of historians, source experts, museum workers and teachers of museum departments on the museum object as a specific historical source with a wide range of properties are analyzed. It is argued that attractiveness and expressiveness are not always indispensable properties of a museum object. The main attention is paid to the principle of informativeness of a museum object and its semantics. The author of the article comes to the conclusion that the object as such does not carry «internal» information, i. e. it is not a historical source, and, consequently, the existence of museum source studies as a scientific direction and academic discipline is called into question.

*Keywords:* museum objects, source study, museum source study, complex source study, historical source, material source, written sources, archaeological sources, figurative sources, iconic sources, source criticism, expressiveness, attractiveness, informativeness, communicativeness, classification, exposition.

*For citation:* Belovinsky L.V. On the question of museum sources and sources. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 2 (112), pp. 159-165. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-2112-159-165>

Главным и конечным итогом работы музея является реконструкция прошлого, создание экспозиции. Собираение, хранение, атрибуция, научное описание музейного предмета и даже экскурсионная работа и разработка современных методик работы с посетителем, чем так увлекаются в последнее время теоретики музееведения, являются служебными по отношению к созданию грамотной, научной экспозиции. Такая экспозиция должна представлять собой легко читаемый «текст», в котором «буквами» и «словами» выступают составляющие экспозицию музейные предметы, картины, гравюры, рисунки, плакаты, чертежи, фотографии («изобразительные источники»), карты, схемы, диаграммы («знаковые источники»), различные рукописи и книги («письменные источники»). Помимо репрезентации эпохи в экспозиции они используются и в собственно научной работе, в подготовке к созданию экспозиции, в изготовлении вспомогательных материалов. Например, картины Г. В. Сороки «Кабинет в Островках» и П. А. Федотова «Завтрак аристократа», тропининские портреты ярославского купца Киселева, писателя М. Н. Загоскина, А. А. Мазурина или портрет А. Н. Оленина (копия А. К. Лакшина с оригинала А. Г. Варнека), А. Н. Голицына работы К. П. Брюллова и другие дают нам изображение писчего

гусяного пера в том виде, как им писали – укороченного, с обрезанной бородкой. Нынче же просто помещают в экспозицию птичье перо как оно есть, не всегда маховое и даже не всегда гусяное. Итак, названные картины или портрет дают информацию о пере. Но вот вопрос: а какую информацию содержит само перо, предмет, оказавшийся в экспозиции?

В 1979 году видный ученый в области музейного дела А. М. Разгон, столетие со дня рождения которого в 2020–2021 гг. отметило музейное сообщество, выступил со статьей «Музейный предмет как исторический источник» [8]. Едва ли не впервые в нашей стране здесь были выдвинуты понятия «музейное источниковедение» и «вещественные источники». Эта тема стала предметом его рассуждений и в дальнейшем [8]. Ссылаясь на ведущего чехословацкого теоретика музееведения З. Странского, считавшего музейный предмет подлинным носителем информации, Разгон утверждал, что «вещественные музейные предметы содержат существенную информацию и являются важными типами исторических источников...» [8, с. 173]. Идеи А. М. Разгона о музейном предмете как вещественном источнике развивала его соратница Н. П. Финягина. В посвященной юбилею Разгона статье «Развитие музейного источниковедения – важнейшая задача со-



временного музея» она писала: «Музейное источниковедение (как и профильное) интересуется содержащаяся в предмете семантическая информация. Но музейное источниковедение одновременно рассматривает предмет и как источник эмоций – оценивает его экспрессивные свойства, часто в большей мере, чем семантическая информация, определяющие музейную ценность источника. Таковы, например, многие мемориальные предметы. Музейное источниковедение интересуется также способность предмета привлекать внимание – его аттрактивные свойства. Эти свойства музейного предмета обуславливают его коммуникативность, способность передавать информацию. <...> Содержащаяся в музейном источнике информация передается непосредственно через материальную сторону предмета – форму, устройство, материал, размер, вес, цвет» [10, с. 18–19]. Представления о свойствах музейного предмета подытоживает Российская музейная энциклопедия: «Согласно современным взглядам, музейный предмет принято рассматривать в единстве его общих свойств и конкретных признаков. К первым относятся: информативность – способность выступать в качестве источника информации, аттрактивность – способность привлекать внимание посетителя, экспрессивность – способность вызывать ассоциации и оказывать эмоциональное воздействие. Общие свойства раскрывают содержание, морфологию и семиотику (совокупность значений и смыслов) музейного предмета» [2].

Темы вещественных источников, преимущественно их классификации, в той или иной степени касались известные историки-источниковеды И. Д. Ковальченко [5] и С. О. Шмидт [11]. Не обошли вниманием вещественный источник и авторы фундаментального учебного пособия по источниковедению, созданного в РГГУ [4]. Пожалуй, наиболее полная попытка изложения проблем музейного источниковедения была предпринята историком-источниковедом Н. Г. Самариной в главе учебного пособия по музееведению [7]. Наконец, совсем недавно вышел в свет

сборник статей, специально посвященный вещественным историческим источникам [9].

Казалось бы, за более чем четыре десятка лет проблемы использования вещественных источников и музейного источниковедения должны были бы быть разработаны достаточно подробно. Однако, увы!

В основе источниковедения как науки лежит классификация источников. Основной и самый традиционный тип источника, письменный, давно и хорошо классифицирован: историки пользуются письменными источниками уже не первую сотню лет. Нет проблем с изобразительными источниками: историки и музейные работники давно их используют и изучают<sup>1</sup>. То же самое можно сказать и о знаковых источниках – картах, диаграммах и пр. Но что касается специфически музейного источника – вещественного, то здесь почти ничего не сделано. Еще А. М. Разгон сетовал на неразработанность классификации музейных предметов. Н. Г. Самарина в упомянутом учебном пособии вещественные источники только называет и частично перечисляет. «К сожалению, – пишет она, – научные исследования ведутся разрозненно, результаты их пока не обобщены, поэтому родовая классификация вещественных источников пока невозможна» [7, с. 81]. Ограничиваются лишь декларативным заявлением о важности вещественных источников для музееведения авторы учебного пособия РГГУ по источниковедению: «В последние годы наблюдается все больший интерес к использованию в исторических исследованиях интеграционных методик работы как с письменными, так и с вещественными памятниками. В частности, началось более тесное проникновение и взаимное обогащение методик источниковедения и музееведения, поскольку в музейной работе комплексное использование вещественных и письменных памятников имеет

<sup>1</sup> Например: Терентьева Л. А. Изобразительные источники и методика их использования в исторических исследованиях. М., 1991; Магидов В. Я. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

особое значение» [4, с. 151]. Примечателен в этом отношении следующий пассаж из упомянутого пособия: «... Теория источниковедения неизменно подчеркивает обширность и значимость вещественных памятников. Вещественные источники охватывают огромный комплекс предметов и сооружений. <... > Речь идет об огромном мире окружающих нас предметов. Однако ни теория, ни практика источниковедения пока еще не могут дать конкретных рекомендаций об использовании в исторических исследованиях вещественных источников. <... > Далее развитием сюжета мог бы стать разговор о прочих многочисленных и разнообразных предметах, которые постоянно окружают человека. <... > Однако осуществить это в рамках учебника невозможно» [4, с. 508]. Таким образом, налицо явное нежелание вступать в совершенно неизведанную область: в 700-страничном учебнике не нашлось нескольких страниц для суждений о вещественных источниках, не раз упомянутых в его вводной части.

Один из участников сборника «Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки», В. П. Алексеев, пишет: «Источниковеды советского периода продолжили традицию декларирования (подчеркнуто мною – Л. Б.) вещественных источников в качестве типа исторических источников. При этом практически никак не разъяснялись критерии, на основании которых осуществлялось разграничение типов источников. <... > Сегодня вещественные источники продолжают характеризоваться в самом общем виде – как один из типов источников, включающий все движимые предметы материального мира, в которых овеществлена деятельность людей. Приходится констатировать, что теоретико-методологические вопросы изучения вещественных источников до сих пор не разработаны» [9, с. 23–24].

Общим местом в рассуждениях о вещественном источнике являются утверждения о его отличительных особенностях – его экспрессивности и аттрактивности. Например,

А. М. Разгон утверждал, что музейный предмет является носителем не только семантической, но и эмоциональной информации. Н. Г. Самарина заявляет, что «музейный предмет, в отличие от исторического источника, обладает свойствами аттрактивности и экспрессивности, существенно дополняющими семантическую нагрузку исторического источника» [7, с. 72]. Выше цитировались высказывание Н. П. Финягиной и фрагмент статьи «Музейный предмет» из Российской музейной энциклопедии, также содержащие утверждения об аттрактивности и экспрессивности музейного предмета. Сами по себе формулировки (а в энциклопедии, нормативном издании, формулировки чрезвычайно важны) таковы, что у читателя складывается убеждение об аттрактивности и экспрессивности как неизменных свойствах музейного предмета.

Представим себе столь модную сейчас и грамотно сделанную экспозицию «Русская изба». Вот русская печь. Возле нее стоят один-два ухвата, кочерга, печной голик, хлебная лопата – неизменные принадлежности работы возле печи. На шестке один-два закопченных горшка или чугунок, таган. Какой из этих предметов настолько аттрактивен, что привлечет особое внимание зрителя и настолько экспрессивен, что вызовет у него всплеск эмоций? Этот вопрос в полной мере относится и к сохе, мялке для льна или коромыслу, которым, впрочем, нечего делать в избе, самопрялке и кроснам и т. д. Возьмем противоположный пример, также модную сейчас историко-бытовую экспозицию «Коммунальная квартира». Какой из находящихся в ней предметов обладает экспрессивностью и аттрактивностью? Шаткая этажерка с парой безделушек, семейным альбомом фотографий и «Кратким курсом истории ВКП(б)»? Фанерная тумбочка?

Да, музейный предмет *может* обладать аттрактивностью и экспрессивностью. Например, предмет, художественно украшенный резьбой или росписью, либо даже просто относимый к декоративно-прикладному искусству. Или мемориальный предмет. Но все же





аттрактивность и экспрессивность не есть непереносимые и неотъемлемые свойства музейного предмета.

Однако речь у нас идет о музейном источниковедении и музейном предмете как историческом источнике информации о прошлом.

А. М. Разгон писал: «Всякий музейный предмет потенциально – исторический источник, но не всякий источник – музейный предмет». Однако тут же сделал оговорку: «С другой стороны, среди музейных предметов имеются такие, которые хотя и могут быть источниками, но фактически не содержат сколько-нибудь значимой смысловой информации» (выделено мной – Л. Б.) [8, с. 177]. Мысль об ограниченности информативных возможностей музейного предмета поддерживает и Финягина: «...вещественный источник ограничен в информативных возможностях – он не выражает абстрактных понятий (выделено мной – Л. Б.). Поэтому многие процессы вещественные источники отражают лишь опосредованно. Чем сложнее эти процессы, тем труднее исследовать и представлять их при помощи вещественных источников» [10, с. 19]. Самарина в число вещественных источников включает монеты и печати. Это как бы должно подкрепить ее заявление об информативности музейного предмета как источника. Но все дело в том, что в данном случае мы имеем дело уже не с вещественным, а с письменным или (и) изобразительным источником: мы анализируем надписи и изображения на монете и печати, но не саму металлическую пластину или оттиск печати либо печать-изделие. Да, разумеется, анализу (химическому, металлографическому) должен подвергаться и сам металл монеты. И он несет в себе информацию. Но...

Читателям, плохо знакомым с источниковедением как наукой, следует объяснить, что письменный и изобразительный источники подвергаются критике (анализируются) двояко. Есть «внешняя» и «внутренняя» критика источника. Внешняя критика – это анализ бумаги (ее структура, технология изготовления, исходное сырье, наличие или отсутствие

водяных знаков) и чернил (химический состав), анализ почерка, если источник именно письменный, формы обращения и пр. То есть то же самое, что анализ металла монеты как предмета. «Внутренняя» критика – критика собственно текста, его содержания, содержащейся в нем информации с целью выяснения подлинности, полноты и правдивости текста.

Но какое «внутреннее» содержание, какую информацию несет в себе ухват, кочерга, голлик, деревянная хлебная лопата, соха, мялка и прочие предметы, о которых шла речь выше? Любой музейный предмет может быть подвергнут «внешней» критике (материал, технология изготовления), и эти данные фиксируются в научном описании предмета. Но представляется, что очень редкий музейный предмет как собственно предмет, а не как материал для нанесения изображения или текста, может (если может) быть подвергнут анализу «внутреннего» содержания, как «текст». Разумеется, музейный предмет несет в себе информацию о применявшихся при его изготовлении технологиях, об уровне технологического развития общества в данный момент, но это может быть применимо далеко не к каждому музейному предмету. Например, гусиное перо, использовавшееся для письма и занимающее свое место в экспозиции (разумеется, новое перо, как вспомогательный материал). При уже десятилетия существовавшей технологии изготовления и применении стальных штампованных писчих перьев даже в начале XX в. многие любители каллиграфического письма (например, П. А. Столыпин) продолжали писать гусиными перьями. Столярные инструменты или сошны лемехи (сошники) в XX веке изготавливались точно так же, по тем же технологиям и из тех же материалов, как и в XIX столетии, почему плохо датируются.

Путаница в понятиях «вещественный источник», «изобразительный источник», «письменный источник» довольно характерна. Так, утверждая, что «объекты музейного хранения» суть «вещественные источники (в чистом виде)», Д. Гудзевич и И. Гудзевич приводят пример английской похоронной ло-



жечки генерала Патрика Гордона, содержащей его второе имя – Леопольд. Оно содержится также на надгробной плите и нигде более; его не упоминает в «Записках» и сам Гордон. Так авторы подтверждают свои суждения о вещи как носителе информации. Однако приходится констатировать, что в данном случае ложечка здесь выступает не как вещь «сама по себе», а только как материал (предмет), на который нанесена надпись (текст), а именно второе имя Гордона. Здесь мы имеем дело с *письменным* источником. Не будь *написанного* на ложечке текста, она осталась бы безгласной [9, с. 619].

Это суждение о сомнительности музейного предмета как источника информации может быть подкреплено мнениями других специалистов.

Так, хотя В. П. Алексеев заявляет о том, что «подобно другим типам исторических источников вещи концентрируют информацию о деятельности людей. Они одновременно являются и носителем, и хранилищем информации о прошлом», – все же он признает, что «комплексное источниковедение вещественных источников предполагает привлечение источников иных типов – письменных и изобразительных» [9, с. 26–27, 32]. Вот именно, без привлечения иных типов источников, без предварительного полученных из них знаний о предмете он остается немым свидетелем прошлого. Н. Г. Самарина приводит пример использования в качестве носителя информации археологического предмета. Но, например, по мнению археолога Г. П. Григорьева, в археологических источниках никакой исторической информации не содержится. «Прямо никакой археологический источник не способен дать ответы на вопросы историка» [9, с. 47]. Ссылаясь на это мнение, Г. И. Герасимов пишет: «...Информация как новое знание получается в результате применения специальных методов. В процессе этого создается новое знание – информация о конкретном предмете материального мира. *При этом надо помнить, что в предмете этой информации нет* (выделено мной – Л. Б.)». «Откуда у археолога эти знания о конкретных предме-

тах, если он в первый раз видит? – спрашивает Герасимов. – Он вывел их по аналогии с множеством других микролитов, которые не раз держал в руках <... >, обратившись к соответствующим справочникам, он найдет подобные микролиты в каталогах других раскопок <... >. Неспециалист никакой новой информации в этих кремнях не обнаружит, потому что для этого у него нет необходимых знаний» [9, с. 47]. Отдельно взятый музейный предмет ни о чем не говорит, а потому в музее сопровождается пояснительными надписями. «Артефакт, вещь и музейный предмет являются источниками информации, – пишет А. А. Никонова. – Но часть информации скрыта и может быть явлена нам только благодаря определенным методам познания» [9, с. 68]. Авторы пособия «Музееведение. Музеи исторического профиля» также говорят об ограниченности информационных возможностей предмета: «Вещественный источник не выражает абстрактных понятий» [7, с. 75].

Представляется, что оговорки об «ограниченности» музейного предмета как источника информации – просто дань уже устоявшимся ранее теоретическим утверждениям о его неперменной «информативности, аттрактивности и экспрессивности». Самое главное в любом историческом источнике – письменном ли, изобразительном, вещественном, знаковом или аудиоисточнике – его информативность, содержание в нем исторической информации. Если же вещественный источник не является мемориальным, не содержит изображений или надписей, то есть не содержит информации или не способен дать нам ее без использования других, письменных источников, то он – не источник. Это, наконец, нужно признать без оговорок: если музейный предмет не содержит «текста», он не источник. Если основное, что присуще только музею – предмет – не содержит информации, то он не является источником. Значит, нет основания говорить о музейном источниковедении, потому что без фундамента – специфически-музейного вещественного источника – рухнет все здание музейного источниковедения.



## Список литературы

1. Актуальные проблемы источниковедения истории СССР, специальных дисциплин и их преподавание в вузах: Тезисы докладов на III Всероссийской конференции. Новороссийск. 1979. Т. 2. С. 288–294.
2. *Дукельский В. Ю.* Музейный предмет // Российская музейная энциклопедия. Москва. 2001. Т. 1. С. 405.
3. *Евграфов Е. М.* Кинофотодокументы как исторический источник: Учебное пособие. Москва. 1973. 44 с.
4. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: Учебное пособие / И. Н. Данилевский, В. В. Кабанов, О. М. Медушевская, М. Ф. Румянцева. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 702 с.
5. *Ковальченко И. Д.* Методы исторического исследования. Москва: Наука. 2003. 486 с.
6. *Левыкина К. Г., Хербста В.* Музееведение. Музеи исторического профиля. Москва: Высшая школа, 1988. 431 с.
7. Основы музееведения: Учебное пособие / Отв. ред. Э. А. Шулепова. Москва: Едиториал УРСС. 2005. 504 с.
8. *Разгон А. М.* Музейный предмет как источник / Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин: статьи и материалы. Москва: Наука, 1984. С. 174–183.
9. Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки. Сборник статей / Автор-составитель Е. А. Воронцова. Москва: Нестор-История. 2020. 701 с.
10. *Финягина Н. П.* Слово о соратнике и друге (К 80-летию А. М. Разгона): Научные чтения. ГИМ Москва, 1999. С. 18–19.
11. *Шмидт С. О.* Путь историка: Избранные труды по источниковедению и историографии. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 1997. 612 с.

\*

Поступила в редакцию 31.03.2023



## УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Предлагаем Вам опубликовать статьи в научном журнале «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств».

Журнал «Вестник МГУКИ» входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

с 01.02.2022 года

5.7.3. Эстетика (философские науки)

5.8.1. Общая педагогика, история педагогики и образования  
(педагогические науки)

5.8.7. Методология и технология профессионального образования  
(педагогические науки)

с 21.02.2023 года

5.7.2. История философии (философские науки),

5.7.8. Философская антропология, философия культуры  
(философские науки),

5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания  
(по областям и уровням образования) (педагогические науки),

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных  
объектов (культурология),

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных  
объектов (исторические науки),

5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение  
(педагогические науки),

5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение  
(исторические науки),

5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение  
(культурология)

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях.

Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.



Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

### **Требования к публикации**

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объем статьи составляет не менее 15000 и не более 40000 знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 8 и не более 30. References не требуются.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);

б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, на русском и английском языках, как в загранпаспорте или водительских правах; ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес.

в) Обязательным является указание на УДК, грант или госзадание.

5. Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: [vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)

а) Все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов.

б) До рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75 %. Цитаты занимают не более 20 процентов текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 процентов текста в форме пересказа со ссылкой на источник).

в) Ответственность за содержание публикаций несут авторы. Автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

г) Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящимися на рассмотрении в других изданиях.





При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

Редакция научного журнала «Вестник МГУКИ» в своей редакционной политике руководствуется принципами публикационной этики, разработанными на основе российских и международных стандартов. От авторов, предлагающих свои материалы к публикации в журнале, редакция ожидает соблюдения следующих принципов:

- оригинальность исследования;
- предоставление достоверных результатов проделанной работы, отсутствие ложных утверждений и ошибочных данных;
- объективное обсуждение значимости исследования;
- недопустимость личных и пренебрежительных замечаний и обвинений в адрес других исследователей;
- получение разрешения на использование (воспроизведение) чужих материалов, таблиц, изображений и обязательное указание автора этих материалов и/или владельца авторских прав на эти материалы;
- представление информации из конфиденциальных источников только с их разрешения;
- представление в качестве соавторов всех участников, внесших существенный вклад в исследование и написание статьи; одобрение окончательной версии работы всеми соавторами и их полное согласие с представлением её к публикации;
- выражение благодарности другим коллегам, не являющимися авторами данной статьи, но повлиявшими на её создание;
- раскрытие потенциальных конфликтов интересов (предоставление информации о работе по найму, консультировании, наличии акционерной собственности, получении гонораров, предоставлении экспертных заключений, патентной заявки или документа о регистрации патента);
- чёткое указание в тексте рукописи сведений о полученных грантах, других источниках финансирования исследования, обо всех других формах поддержки, т. е. фактах, которые могут быть восприняты как оказавшие влияние на результаты или выводы, представленные в работе;
- незамедлительное сообщение об обнаружении существенных ошибок или неточностей в публикации и взаимодействие с редактором с целью скорейшего исправления ошибок или изъятия публикации, своевременное исправление ошибок и неточностей, выявленных рецензентом или редактором.

**Научный журнал «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств» приглашает к продуктивному сотрудничеству!**