

№ 2 (41) 2021



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.
Издается с 2008 года

СОДЕРЖАНИЕ

Теоретическая культурология и культурные процессы

Ипполитов С. С.

Интеллектуальная собственность и точки роста
творческой индустрии в российской экономике:
блокчейн, крипто-арт, NFT-токенизация 5

Севостьянов Д. А.

Власть как универсалия культуры 19

Оводова С. Н.

Теория и философия культуры в трансцендентальном
и имманентном выражении 31

Егошина Н. Б.

Влияние вестернизации на формирование
социокультурных ценностей российской молодежи 41

Художественная культура: история и современность

Краснопольская А. П.

Полилог как коммуникативный принцип современного искусства 50

Скоробогачева Е. А., Кремнева А. В.

Парадные портреты Екатерины II кисти Ф. С. Рокотова
как проявления многовекторности влияний
в культуре России XVIII века 58

Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р.

Тенденции, проблемы и ресурсные точки развития
современной киноиндустрии в городах Сибири 71

Литературоведение

Калус И. В.

Трагическая загадка героини А. А. Блока 81

Кошемчук Т. А., Бондарев А. В.

Историко-культурологическая концепция Андрея Белого
и проблемы её современного осмысления 96

Булавина М. О.

Ужасное в произведениях Гоголя
и в их кинематографических версиях 113

Зипунов А. В., Валганов С. В.

Сравнительный анализ авторской песни,
русского рока и советской песни позднего СССР
методом макросемантических структур 122

Образование в сфере культуры

Делий П. Ю.

Профессиональная подготовка исполнителей
на духовных инструментах: системный подход 132

№ 2 (41) 2021



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.
Published since 2008

CONTENTS

Theoretical Culturology and Cultural Processes

Ippolitov Sergey S.

Intellectual property and points of growth of the creative industry
in the Russian economy: blockchain, crypto-art, NFT-tokenization 5

Sevostyanov Dmitry A.

Power as a universal of culture 19

Ovodova Svetlana N.

Theory and philosophy of culture in transcendental
and immanent expression 31

Egoshina Nina B.

"Western culture" influence on the formation of the social and cultural
values of Russian youth 41

Art Culture: History and Modernity

Krasnopol'skaya Anna P.

Polylogue as a communicative principle of modern art 50

Skorobogacheva Ekaterina A., Kremneva Anna V.

Ceremonial portraits of Catherine II by F. S. Rokotov
as manifestations of multi-vector influences in the culture of Russia
of the XVIII century 58

Khilko Nikolai F., Gorelova Yuliya R.

Tendencies, problems and resource points of development
of modern film industry in Siberian cities 71

Literary Studies

Kalus Irina V.

The tragic mystery of the heroine of A. A. Blok 81

Koshemchuk Tatyana A., Bondarev Alexey V.

Historical and culturological conception of Andrey Belyi:
the problems of its modern understanding 96

Bulavina Maria O.

Terrible in Gogol's works and in their cinematic versions 113

Zipunov Andrey V., Valganov Sergey V.

Comparative analysis of Bard song, Russian rock and Soviet song
in late USSR by semantic macrostructures method 122

Education in the Culture

Deliy Pavel Yu.

Professional training of performers on spiritual instruments:
a systematic approach 132

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ И КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ СОБСТВЕННОСТЬ И ТОЧКИ РОСТА ТВОРЧЕСКОЙ ИНДУСТРИИ В РОССИЙСКОЙ ЭКОНОМИКЕ: БЛОКЧЕЙН, КРИПТО-АРТ, NFT-ТОКЕНИЗАЦИЯ

УДК 008:330.341.1

<https://doi.org/ФН10.2Ф4412/2310-1679-2021-241-5-18>

Сергей Сергеевич ИППОЛИТОВ,

доктор исторических наук, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, Российская государственная академия интеллектуальной собственности, Москва, Россия, e-mail: nivestnik@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию цифровых новаций в сферах творческой индустрии, интеллектуальной собственности, авторского права, крипто-искусства, природного и культурного наследия. Исследованы пути и способы увеличения вклада творческой индустрии в экономику Российской Федерации; развитие рынка диджитал-арт; использование технологии блокчейн и NFT-токенов для защиты произведений цифрового искусства и введения их в цивилизованный рыночный оборот; изучена возможность создания национального 3D-репозитория объектов культурного и природного наследия.

Ключевые слова: блокчейн, крипто-арт, диджитал-арт, NFT-токены, интеллектуальная собственность, авторское право, творческая индустрия, культурное наследие, цифровая экономика, цифровое искусство.

Для цитирования: Ипполитов С. С. Интеллектуальная собственность и точки роста творческой индустрии в российской экономике: блокчейн, крипто-арт, NFT-токенизация // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 5–18. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-5-18>

INTELLECTUAL PROPERTY AND POINTS OF GROWTH OF THE CREATIVE INDUSTRY IN THE RUSSIAN ECONOMY: BLOCKCHAIN, CRYPTO-ART, NFT-TOKENIZATION

Sergey S. Ippolitov, D.Sc. in Historical Sciences, Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Russian State Academy of Intellectual Property, Moscow, Russia, e-mail: nivestnik@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the study of digital innovations in the fields of creative industry, intellectual property, copyright, crypto-art, natural and cultural heritage. The ways and means of increasing the contribution of the creative industry to the economy of the Russian Federation are investigated; the development of the digital-art market; the use of blockchain technology and NFT-tokens to protect digital art works and introduce them into a civilized market turnover; the possibility of creating a national 3D-repository of cultural and natural heritage objects is studied.

Keywords: Blockchain, crypto-art, digital-art, NFT-tokens, intellectual property, copyright, creative industry, cultural heritage, digital economy, digital art.

For citation: Ippolitov S. S. Intellectual property and points of growth of the creative industry in the Russian economy: blockchain, crypto-art, NFT-tokenization. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 5–18. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-5-18>

В последнее десятилетие в цифровой экономике мира проявился целый ряд новых трендов, влияние которых выводит сферу творческой индустрии на принципиально новый этап развития. Коммерциализация интеллектуальной собственности основывается на обороте патентных активов в секторе крупного бизнеса или государства. Легальное использование интеллектуальной собственности «розничным рынком», то есть субъектами малого предпринимательства или частными лицами, всегда было сопряжено с правовыми и финансовыми ограничениями. Это тормозило развитие как самого рынка интеллектуальной собственности, «видимость» и доступность созданных объектов авторского права, так и внедрение результатов интеллектуальной деятельности в повседневную жизнь и экономику. Такая ситуация порождала благоприятную почву для контрафакта, плагиата и иных форм нелегитимного использования интеллектуальной собственности.

Новые реалии творческой индустрии в условиях цифровой экономики стали предметом специальных исследований сравнительно недавно. Авторы трудов по этой проблематике анализируют особенности использования интеллектуальной собственности в условиях цифровой экономики [см.: 1–5]; роль творческих индустрий в экономиках различных стран и способы их коммерциализации в условиях нового технологического уклада [см.: 3; 4; 8–10]; использование блокчейн-технологий для продвижения крипто-арт и защиты интеллектуальной собственности авторов цифровых произведений искусства [см.: 5; 15; 11; 14]; роль цифро-

вых агрегаторов в развитии диджитал-арт и защите интеллектуальной собственности [см.: 6].

Внимание отечественных исследователей к новой реальности, которая стремительно развивается в области творческой индустрии, постепенно трансформируется в разработку и принятие законов и иных нормативных актов, призванных регулировать сферу цифровизации творческой индустрии на уровне национального законодательства. В России сформирована нормативная база для развития блокчейн-технологий: вступили в силу поправки в Гражданский кодекс РФ о цифровых правах (ФЗ от 18.03.2019 N 34-ФЗ) и закон «О краудфандинге» (ФЗ от 02.08.2019 N 259-ФЗ). 22 июля 2020 года Госдумой был принят закон «О цифровых финансовых активах». Знание права, регулирующего новые технологии, позволит юристам на профессиональном уровне разрабатывать комплекс мер для обеспечения бизнеса и сопровождения IT-проектов¹.

Так, глава 6 Гражданского Кодекса РФ дополнена статьёй 141.1. «Цифровые права», в которой закреплено определение этого понятия: «1. Цифровыми правами признаются названные в таком качестве в законе обязательственные и иные права, содержание и условия осуществления которых определяются в соответствии с правилами информационной системы, отвечающей установленным законом признакам. Осуществление, распоряжение, в том числе передача, залог, обременение цифрового права другими способами или ограничение распоряжения цифровым правом, возможны только в информационной системе без обращения к третьему лицу.

2. Если иное не предусмотрено законом, обладателем цифрового права признаётся лицо, которое в соответствии с правилами информационной системы имеет возможность распоряжаться этим правом. В случаях и по основаниям, которые предусмотрены законом, обладателем цифрового права признаётся иное лицо.

3. Переход цифрового права на основании сделки не требует согласия лица, обязанного по такому цифровому праву»².

В статье 128 слова «вещи, включая наличные деньги и документарные ценные бумаги, иное имущество, в том числе безналичные денежные средства, бездокументарные ценные бумаги, имущественные права» заменены словами «вещи (включая наличные деньги и документарные ценные бумаги), иное имущество, в том числе имущественные права (включая безналичные денежные средства, бездокументарные ценные бумаги, цифровые права)»³. Новация, касающаяся введения в практику поня-

¹ См.: <http://www.consultant.ru/about/presscenter/news/measure/article8174/>

² См.: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_320398/3d0cac60971a511280cbba229d9b6329c07731f7/

³ См.: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_320398/3d0cac60971a511280cbba229d9b6329c07731f7/

тия цифрового права, нашла своё отражение и в целом ряде других статей ГК РФ. Произведённая законотворческая работа заложила основу для дальнейшего развития национального рынка диджитал-арт.

Вместе с тем крипто-искусство в нашей стране в значительной степени до сих пор остаётся сферой деятельности зарубежных агрегаторов и платёжных систем, осуществляющих блокчейн-регулирование цифрового рынка: в России пока отсутствуют блокчейн-биржи и национальная крипто-валюта, которые позволили бы перевести операции купли-продажи NFT-токенов на отечественные платформы. Эта ситуация особенно досадна потому, что создателем крипто-валюты Ethereum, посредством которой осуществляется торговля NFT-токенами, является программист российского происхождения Виталий Дмитриевич Бутерин (Виталик Бутерин)¹.

Преимущества развития и применения блокчейн-технологий в творческой индустрии достаточно полно сформулированы Н. П. Якушиным: «инвестирование в искусство (создание самой большой базы коллекционеров за всю историю арт-рыночных отношений); разработка новых маркетинговых инструментов; продажа сопутствующей сувенирной продукции, связанной с искусством, включая одежду, репродукции, открытки и т.д.; художники выступают в качестве продавцов, активно продвигая свою продукцию через аккаунты в социальных сетях и официальные сайты; данные об аукционах и дилерских продажах являются общедоступными и публикуются в Интернете, благодаря этому потенциальные покупатели имеют доступ к базе информации для изучения ценового диапазона; электронная почта стала стандартным, а в некоторых случаях основным способом коммуникации между участниками арт-рынка; произведения искусства, созданные с помощью компьютерных технологий, заняли свою нишу на арт-рынке; безналичные сделки в Интернете становятся популярным способом приобретения предметов искусства; реклама выставок, антикварных салонов и арт-ярмарок, опубликованная в Интернете, привлекает большое количество новых участников арт-рынка» [10]. К этому практически исчерпывающему перечню требуется добавить возможность защиты авторами своей интеллектуальной собственности и её коммерциализации посредством NFT-токенов, хранящих всю информацию о цифровом объекте, включая сведения об авторском праве и тех транзакциях, которые претерпевал объект цифрового искусства. Такой функционал выводит диджитал-арт из «серой» области интернет-торговли на квалифицированный биржевой рынок предметов искусства. Это революционное рыночное преобразование будет иметь синергетический эффект: авторы объектов крипто-искусства не только получают доступ к широкой заинтересованной

¹ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Бутерин,_Виталик

и платёжеспособной аудитории, но и становятся участниками цивилизованного рынка интеллектуальной собственности, где авторские права создателя защищены уже самой технологией блокчейна.

Неизбежным ответом на запрос рынка стало появление агрегаторов интеллектуальной собственности, предоставивших экономике возможность легально использовать результаты интеллектуальной и творческой деятельности, при одновременной защите авторского права создателей востребованного контента и гарантий защиты их коммерческих интересов: «в сфере управления рисками патентных активов уже накоплен значительный опыт и на корпоративном уровне сформировалось понятие “патентный агрегатор”. Патентными агрегаторами называют компании, которые могут иметь различную структуру, но общей стратегией их управления является формирование больших патентных портфелей, обычно структурированных по технологическому признаку. Как показала практика, создание больших портфелей позволяет эффективно снизить инновационные, технологические и финансовые риски патентных интеллектуальных активов» [6].

Агрегаторы творческого и интеллектуального контента, или агрегаторы интеллектуальных активов, осуществляют продажу цифровых изображений, музыки, текстов, видеофайлов. В сравнительно короткие сроки большую популярность у профессионалов рынка завоевали фотобанки, хранящие десятки миллионов цифровых изображений и предлагающие платные подписки, которые позволяют легально использовать приобретённые изображения: Shutterstock, DepositPhotos, Adobe Stock, Dreamstime. За каждое проданное цифровое изображение его автор получает определённое договором вознаграждение, что делает этот рынок выгодным для обеих сторон.

Новой реальностью рынка цифрового искусства в 2017 году стала технология невзаимозаменяемых токенов (Non Fungible Token, NFT), или уникальных цифровых идентификаторов произведений цифрового искусства. Данная технология основана на использовании криптовалюты Ethereum и позволяет монетизировать объекты цифрового искусства и творчества: музыкальное произведение, цифровую живопись, 3D-графику и модели, текст и проч. В отличие от обычной криптовалюты, NFT-токены невзаимозаменяемы (что следует из их названия): это уникальный цифровой код, имеющий отношение к конкретному произведению цифрового искусства. До момента появления NFT коллекционер, желающий приобрести цифровой объект, не мог доказать отличие своего оригинала от растиражированных копий в Сети. Владелец цифрового произведения искусства не имел ни права, ни технической возможности защитить в Сети свою собственность. Технология NFT-токенов породила новую отрасль крипто-экономики и крипто-искусства. Токенизация стала доступна для

широкого круга авторов цифрового контента и коллекционеров, желающих его приобрести и застраховать свои инвестиции. По оценке Forbes, рынок NFT-токенов растёт стремительными темпами: рынок невзаимозаменяемых токенов за 2020 год вырос до \$250 млн (в четыре раза по сравнению с 2019 годом) за счёт того, что художники со всего мира стали продавать иллюстрации, видео и гифки¹ своего авторства на специализированных маркетплейсах [6].

Вклад крипто-арт в экономику Российской Федерации оценить в настоящее время крайне сложно. Крипто-биржи, осуществляющие торговлю продукцией творческой индустрии с использованием блокчейна, имеют иностранные юрисдикции; отечественных конкурентов с сопоставимыми оборотами пока обнаружить не удалось. Существует реальная опасность отставания нашей страны от очередного высокотехнологичного тренда в сфере интеллектуальной собственности и защиты авторских прав.

Особая роль в развитии новых форм творческой индустрии принадлежит искусственному интеллекту. Причём ИИ сможет не только принимать участие в регулировании рынка крипто-арт, но и станет его полноценным участником в качестве автора цифровых произведений искусства. Начало этому процессу было положено созданием и успешной продажей на аукционе Christie's картины «Портрет Эдмонда Беллами», созданной при помощи сети Generative adversarial network [16]. Полотно было куплено коллекционером за 432 тыс. долларов, что оказалось в 40 выше начальной стоимости лота². Художественные достоинства, как и новизна получившегося произведения искусства, вызывают ряд вопросов, поскольку портрет стал программной компиляцией из пятнадцати тысяч портретов, созданных «живыми» художниками с XIV по XX век. После торгов возникла и дискуссия об авторском праве разработчиков алгоритма ИИ, поскольку несколько программистов выступили с заявлением, что генеративно-состязательную сеть – технологию, использованную при создании портрета, применяли в искусстве с 2015 года, называя при этом имена художников Марио Клингеманна, Анны Ридлер и Робби Баррата [16]. Произошедшее событие тем самым продемонстрировало целый комплекс вызовов, встающих перед сообществом экспертов и профессионалов художественного рынка и лежащих в области интеллектуальной собственности и авторского права: начиная с вопроса об оригинальности и творческой новизне полученного произведения и заканчивая проблемой авторского права на алгоритм искусственного интеллекта.

¹ Набор картинок, где каждая из них – это отдельный кадр. Собранные вместе создают эффект движения. GIF-анимация, как правило, зациклена, то есть бесконечно повторяется по кругу.

² См.: <https://tjournal.ru/art/78943-portret-sozdannyi-iskusstvennym-intellektom-prodali-na-aukcione-za-432-tysyachi-dollarov>

В России проблема развития искусственного интеллекта оказалась в центре внимания руководства страны достаточно быстро. Российская Федерация обладает серьёзным научным заделом в этой области. 10 октября 2019 года вышел в свет Указ Президента РФ № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации». Этим Указом утверждена Национальная стратегия развития искусственного интеллекта на период до 2030 года. Стратегия носит амбициозный характер, охватывая практически все сферы жизни общества, о чём прямо сказано в п. 12: «Благодаря реализации настоящей Стратегии должны быть созданы условия для эффективного взаимодействия государства, организаций, в том числе научных, и граждан в сфере развития искусственного интеллекта, что позволит российским технологиям искусственного интеллекта занять значительную долю мирового рынка»¹. Авторы документа конкретизировали и внешние вызовы, стоящие перед отечественными разработчиками и интеграторами ИИ: «немногочисленные ведущие участники глобального рынка искусственного интеллекта предпринимают активные действия для обеспечения своего доминирования на этом рынке и получения долгосрочных конкурентных преимуществ, создавая существенные барьеры для достижения другими участниками рынка конкурентоспособных позиций»². Технологический суверенитет Российской Федерации должен обеспечиваться необходимым уровнем самостоятельности в области искусственного интеллекта, в том числе за счёт использования отечественных технологий искусственного интеллекта и технологических решений, разработанных на его основе. К сожалению, из внимания создателей Стратегии полностью выпала творческая индустрия: в документе она и связанные с ней отрасли и виды деятельности не упомянуты ни разу. Возможно, авторы сосредоточились на более масштабных институтах, оказывающих влияние на национальную экономику. Вместе с тем Стратегия затрагивает критически важную для креативных индустрий сферу правоотношений – сферу интеллектуальной собственности и авторского права. Так, одним из приоритетов Стратегии должно стать «проведение патентных исследований и их регулярная актуализация с участием российских организаций – лидеров в реализации приоритетных направлений научных исследований в области искусственного интеллекта»³.

Промежуточной контрольной датой реализации Стратегии обозначен 2024 год, когда должен быть зафиксирован существенный рост количества публикаций отечественных учёных и рост их наукометрии, в том

¹ См.: Указ Президента РФ № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72738946/>

² Там же.

³ Там же.

числе в зарубежных научных журналах. Особо оговорены целевые показатели по количеству зарегистрированных (учтённых) результатов интеллектуальной деятельности в области искусственного интеллекта; количеству разработанных на основе результатов интеллектуальной деятельности в области искусственного интеллекта прикладных технологических решений, используемых в практической деятельности¹.

Отдельная глава документа посвящена повышению уровня обеспечения российского рынка технологий искусственного интеллекта квалифицированными кадрами и уровня информированности населения о возможных сферах использования таких технологий.

Действительно, цифровые технологии, внедрённые в сферу творческого образования, позволят на самом раннем этапе не только приобщать молодёжь к реалиям рынка крипто-искусства, но и защитить творческие работы студентов, которые в процессе своей учёбы создают креативный контент. Студенты творческих вузов страны в процессе учёбы становятся авторами значительного количества произведений искусства, в том числе цифрового. Студенты, обучающиеся по направлениям подготовки дизайн, декоративно-прикладное искусство, народная художественная культура, вокальное и хореографическое искусство, журналистика, литературное творчество, музыкальное искусство, социокультурная деятельность, генерируют в ходе образовательного процесса цифровой контент, который в настоящий момент не имеет какой-либо правовой защиты и перспектив продвижения и коммерциализации. И такая ситуация имеет место во всех творческих вузах страны. Размещённые в открытом доступе студенческие работы никак не защищены; использование для их авторизации и защиты технологии NFT-токенизации введёт их в сферу крипто-искусства и обеспечит защиту авторских прав. Выпускники творческих вузов должны стать первыми массовыми участниками рынка диджитал-арт, владеющими пониманием и навыками использования блокчейн-технологий в искусстве и культуре.

Ещё одним перспективным направлением развития творческих индустрий может стать внедрение цифровых технологий в сферу сохранения природного и культурного наследия страны, его актуализации и рецепции современной культурой – это направление деятельности станет приоритетной задачей научного и образовательного сообщества на ближайшие десятилетия. Одним из главных направлений развития должно стать создание 3D-репозитория объектов культурного, исторического, природного наследия. Создание 3D-репозитория объектов культурного наследия – храмов, объектов деревянного зодчества, объектов усадебной культуры,

¹ См.: Указ Президента РФ № 490 «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/72738946/>

уникальных природных памятников и ландшафтов, иного культурного наследия, которое может быть утеряно в обозримой перспективе. Этот ресурс позволит не только хранить информацию об объектах культурного наследия в оцифрованном – «объёмном» – виде, но и отслеживать процесс их утраты или реставрации с абсолютной точностью и в развитии. Создание 3D-репозитория даст дополнительный стимул развитию творческой индустрии, базирующейся на традиционной национальной культуре и традициях. Подобная интеллектуальная собственность, владельцем и оператором которой может являться как государство, так и учреждения культуры, вузы и высокотехнологичные компании, может быть использована при создании творческих кластеров в регионах, брендировании территорий, развитии туристической индустрии, что повлечёт за собой рост потребительского рынка. Поставленная задача может быть решена посредством 3D-сканирования объектов культурного и природного наследия. Для этих целей потребуются научное обоснование, приобретение программного обеспечения и проведение научно-исследовательских работ, закупка 3D-сканеров для архитектурных объектов, предназначенных для получения максимально точной цифровой 3D-модели всех объектов и окружающего пространства, например, фасадов зданий, убранства и планировки помещений. Но вложенные ресурсы в среднесрочной перспективе приведут к возникновению новой отрасли на стыке цифровой экономики, творческой индустрии, культуры и интеллектуальной собственности. При помощи 3D-сканирования реставрационные работы проходят намного быстрее, так как можно быстрее смоделировать результат, оценить исходное состояние и спланировать ход работы. В реставрационных работах к сканированию прибегают часто и в случаях, когда имеют дело с малыми архитектурными формами, статуями, памятниками, фонтанами. На основе 3D-сканирования лепнины можно изготавливать точные копии или формы для изготовления гипсовых изделий в максимально сжатые сроки. Оцифровка старинной архитектуры позволяет сохранить объекты культурного наследия для будущих поколений и дальнейших работ по восстановлению прежнего облика, поддержания здания в первоначальном состоянии.

Директор департамента науки и технологий Министерства образования и науки РФ С. Ю. Матвеев на рабочем совещании с руководителями учреждений культуры констатировал, что Минобрнауки вынуждено обращаться к зарубежным фирмам для проведения такого рода работ с объектами деревянного зодчества России. Реализация такого проекта силами российских учёных и практиков позволит Минобрнауки, Министерству культуры, другим заинтересованным ведомствам и организациям отныне пользоваться услугами отечественных специалистов с использованием самых современных методик. В целях коммерциализации результатов ин-

теллектуальной деятельности перспективным направлением развития представляется создание малых инновационных предприятий при вузах и научно-исследовательских организациях, целью которых станет предоставление услуг государственным и коммерческим компаниям по оцифровке, созданию 3D-матрицы, хранению и актуализации информации об объектах культурного и природного наследия, жилых, промышленных и иных объектах; адаптации накопленного материала к потребностям творческой индустрии; коммерциализации интеллектуальной собственности.

Международный опыт свидетельствует, что Российская Федерация может заметно отстать в осуществлении планов по оцифровке и хранению 3D-матриц объектов собственного культурного наследия. Так, в 2018 году Google и некоммерческая организация CyArk, занимающаяся лазерным сканированием находящихся под угрозой разрушения объектов культурного наследия, объявили о партнёрстве. Его результатом стал онлайн-музей, посетители которого могут совершить виртуальные путешествия по подробнейшим моделям исторических памятников в Бирме, Сирии, Мексике и других странах. Для создания виртуальных копий памятников используется комплекс технологий: сканирование при помощи лазеров (лидеров) с разрешением до двух миллиметров, съёмки обычными камерами, а также дронами. На основе этих данных создаются трёхмерные виртуальные пространства, которые затем выкладываются на сайте поддерживаемого Google проекта Open Heritage. Эта платформа позиционируется как независимое онлайн-пространство, открытое для участия сообщества исследователей культурного наследия, практиков, профессионалов и граждан, заинтересованных в продвижении ценности культурного наследия и поддержке его общественного признания. Платформа предоставляет набор междисциплинарных и мультимедийных каналов для обмена знаниями и опытом между людьми и учреждениями в целях стимулирования дискуссий о роли культурного наследия и его влиянии на общество. Платформа также предоставляет хранилище данных и ресурсов, включающее программные документы, публикации, информацию о событиях и мероприятиях, проводимых в рамках европейских и мировых проектов, которые могут быть полезны профессиональному сообществу, действующему в сфере сохранения наследия, культуры, образования, туризма, науки. В рамках реализации этого проекта уже созданы несколько 3D-коллекций объектов исторического и культурного наследия: база данных REACH, Архив MEMOLA о сельском наследии, портал CINE Gate¹. Оцифрованные архитектурные и археологические объекты находятся в открытом доступе².

¹ См.: <https://www.open-heritage.eu/>

² См.: <https://sketchfab.com/3d-models/mojacar-la-vieja-jarrito-pintado-con-maganeso-fc7aaa07571c48868950bcaa8953d188>

Среди уже оцифрованных памятников – находящиеся под угрозой разрушения из-за землетрясений буддистские храмы комплекса Баган в Мьянме, город майя Чичен-Ица в Мексике, древнегреческий Коринф, монастырь Гехард в Армении и десятки других объектов.

В Республике Казахстан осуществляются две крупнейшие программы в области культуры: реализация проекта «Сакральный Казахстан» и создание Государственного каталога музейного фонда Республики Казахстан. Первая программа – это не имеющий мировых аналогов перевод в цифровую форму свыше 100 объектов, зданий и сооружений исторического наследия, вторая – масштабный проект оцифровки музейных фондов Республики Казахстан¹.

Реализация и развитие проекта по оцифровке объектов культурного и природного наследия России позволит начать практическую плановую работу по каталогизации, хранению и популяризации стремительно утрачиваемых объектов деревянного зодчества Русского Севера; разрушающихся объектов усадебной и храмовой архитектуры средней полосы России; объектов природного и исторического наследия Крыма; популярных туристических центров Российской Федерации.

Создание 3D-репозитория объектов природного и культурного наследия страны позволит приступить к следующему этапу – популяризации накопленной информации. Компетенции и технологии оцифровки и каталогизации объектов культурного наследия позволят коммерциализировать результаты научных исследований. Малые инновационные предприятия, созданные при вузах и научных организациях страны, предложат государственным и иным организациям услуги по контролю процесса реставрации или реконструкции особо охраняемых или сложных в техническом смысле архитектурных объектов. Созданная перед началом процесса реставрации подробная 3D-матрица объекта будет программными средствами сопоставляться с результатами сканирования объекта по ходу его реставрации. В результате с точностью до миллиметра и часа будет задокументирован весь ход реставрационных работ. Государственный заказчик получит качественный, неоспоримый документ для возможных споров с подрядчиком; ошибки, производственный брак, экономия материалов, нарушения технологии при проведении реставрационных работ будут гарантированно выявляться и документироваться.

Предлагаемая технология позволит отслеживать и обратный процесс – утрату, руинирование, разрушение объектов культурного и природного наследия. Созданный 3D-реестр объектов культурного наследия, находящихся в особой зоне риска, и периодическое их обследование с помощью архитектурного сканера позволит выявлять эрозию, конструктивные из-

¹ См.: <https://sacraikazakhstan.kz/>

менения, утрату декора, ослабление несущих конструкций и оперативно на них реагировать, проводя срочную консервацию или реставрацию.

Промежуточным итогом в создании национального репозитория культурного и природного наследия должна стать NFT-токенизация всех созданных цифровых объектов. Это позволит создать защищённую коллекцию 3D-матриц уникальных исторических и культурных объектов, которая может стать предметом коммерческого использования.

Выводы и рекомендации

Создание в Российской Федерации национального ранка криптоискусства – задача не только экономическая. Её решение находится также в области национальной безопасности; возможное отставание страны в развитии блокчейн-технологий, использование зарубежных бирж для транзакций в области интеллектуальной собственности; зависимость защиты национального интеллектуального контента от иностранных посредников и агрегаторов не только могут привести к необратимым последствиям для национальной творческой индустрии, но и создать критическую зависимость от недружественных цифровых операторов. Российской экономике и государству необходимо собственное законодательство в области блокчейна, где творческой индустрии будет отведено особое место. Министерству культуры России, Роспатенту, Министерству образования и науки РФ, прочим ведомствам, имеющим отношение к защите и внедрению интеллектуальной собственности, требуется государственная программа массовой токенизации объектов цифрового искусства, находящихся в собственности государства; цифровых копий документов Архивного фонда РФ; цифровых копий произведений искусства и объектов материального и нематериального наследия. Реализация государственной программы токенизации позволит создать глобальный рынок российского цифрового культурного достояния и наследия; обеспечит авторскую и коммерческую защиту прав российских авторов, чьи произведения имеют активное хождение в Сети; обеспечит в среднесрочной перспективе дополнительные доходы учреждений культуры Российской Федерации и российской экономики в целом за счёт коммерциализации и защиты национального рынка криптоискусства.

Российской Федерации необходима действенная методика работы в области криптоискусства и подготовка квалифицированных специалистов для сферы криптоискусства и криптокультуры. Практические навыки учащиеся должны осваивать на специализированных цифровых площадках, интегрированных с Ethereum: NiftyGateway, SuperRare, Rarible, OpenSea и рядом других. Новые направления подготовки в творческих вузах, в Российской академии интеллектуальной собственности, других заинтересованных вузах и научно-исследовательских институтах страны,

разработка и внедрение соответствующих учебных планов и методических рекомендаций позволят готовить профессионалов по специальностям «Блокчейн и NFT-технология в сфере культуры», «Блокчейн и защита интеллектуальной собственности».

Насущной потребностью является подготовка законодательной инициативы по регулированию рынка крипто-искусства. В настоящий момент NFT-токены, выпущенные на иностранных блокчейн-платформах, не попадают под регулирование российским законодательством.

Законодательная инициатива должна содержать меры по регулированию отечественного рынка крипто-искусства и синхронизации его с международными цифровыми платформами. Принятие такой законодательной инициативы позволит Российской Федерации стать локомотивом и «законодателем мод» в наиболее динамично развивающейся отрасли диджитал-арт, обеспечив защиту прав государства и российских авторов на произведения цифрового искусства и создав в перспективе отечественную биржу крипто-искусства.

Список литературы

1. Агамагомедова С. А., Надькина Н. А. Развитие института интеллектуальной собственности в условиях цифровизации экономики // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Экономические науки. 2019. № 1 (9). С. 4–16. DOI: 10.21685/2309-2874-2019-1-1
2. Алексеев М. Ю. Инновация, имитация и интеллектуальная собственность // Вестник Чувашского университета. 2011. № 1.
3. Антонова В. Г., Елисеева Ю. А. Реализация политики развития креативных индустрий в условиях цифровизации экономики // Петербургский экономический журнал. 2021. № 2. С. 66–73. DOI: 10.24412/2307-5368-2021-2-66-73
4. Ангелова О. Ю., Подольская Т. О., Чельюк О. Р. Цифровая креативная индустрия: на пути к экономике «эмоций» // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2019. № 2 (54). С. 38–43.
5. Ванцовская А. А. Цифровое искусство на блокчейне и NFT-рынок // StudNet. 2021. № 7. С. 258–264.
6. Воронов В. С. Агрегаторы изображений на финансовом рынке: приток свежего капитала и новые инвестиционные риски // Научный журнал НИУ ИТМО. Серия «Экономика и экологический менеджмент». 2016. № 2. DOI: 10.17586/2310-1172-2016-9-2-1-11
7. Евсеева Т. В. Основные подходы к взаимодействию права и экономики в цифровую эпоху: теоретико-правовой поиск адекватной модели правового регулирования // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. 2020. Т. 12, № 4. С. 97–110. DOI dx.doi.org/10.24866/VVSU/2073-3984/2020-4/097-110

8. Калашник Н. А., Столбовская Н. Н. Проблема оценки стоимости интеллектуальной собственности в России в условиях цифровой экономики // Современные технологии управления. 2020. № 2 (92). 12 с.
9. Кириллов В. П. Возможности инвестирования в искусство при помощи технологии блокчейн // Вопросы науки и образования. 2020. № 27 (111). С. 32–35.
10. Коданева С. И. Трансформация интеллектуальной собственности под влиянием развития искусственного интеллекта. (Обзор) // Социальные новации и социальные науки. Москва : ИНИОН РАН, 2021. № 2. С. 132–141. <https://doi.org/10.31249Zsnsn72021.02.09>
11. Космарский А. А. Блокчейн для науки: революционные возможности, перспективы внедрения, потенциальные проблемы // Мониторинг общественного мнения : Экономические и социальные перемены. 2019. № 2. С. 388–409. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2019.2.16>
12. Макаров А. Н. О цифровизации и новой конфигурации рынка // Теоретическая экономика. 2019. № 11 (59). С. 39–42.
13. Магомедов М. Н., Носкова Н. А. Перспективы развития сферы культуры в условиях цифровой экономики // Петербургский экономический журнал. 2019. № 4. С. 6–14.
14. Наумов С. Г. Блокчейн лайф 2021: VI Международный форум по блокчейну, криптовалютам и майнингу // Евразийская адвокатура. 2021. № 2 (51). С. 32.
15. Якушина Н. П. Арт-рынок в эпоху цифровизации: новые тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 1 (99). С. 143–150. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-199-143-150>
16. Sidorova E. *The Cyber Turn of the contemporary Art Market*. Available at: <https://doi.org/10.3390/arts8030084>

ВЛАСТЬ КАК УНИВЕРСАЛИЯ КУЛЬТУРЫ

УДК 321.1:130.2

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-19-30>

Дмитрий Анатольевич СЕВОСТЬЯНОВ,

доктор философских наук, доцент кафедры государственного и муниципального администрирования Новосибирского государственного аграрного университета, Новосибирск, Россия, e-mail: dimasev@ngs.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу власти как культурного явления. В статье доказывается, что власть не может и не должна рассматриваться отдельно от культуры или противопоставляться культуре. Обосновывается положение, что власть представляет собой полноценную универсалию культуры. Показано, что власть неразрывно связана с культурой и сама представляет собой элемент культуры. Власть как явление соответствует всем критериям, присущим универсалии культуры. Источником содержательного наполнения власти как универсалии культуры выступают ценностные представления в обществе. Ценностные представления формируют отношения между организационными принципами в социальной иерархии, а власть рождается в результате взаимодействия этих принципов. Особый акцент делается на таком свойстве социальной иерархии, как способность к формированию системных инверсий. Системная инверсия в социальной иерархии возникает как результат столкновения двух или нескольких организационных принципов. Системные инверсии представляют собой важнейший источник особенностей власти в её конкретных проявлениях.

Ключевые слова: власть, универсалия культуры, социальная иерархия, системная инверсия, организационный принцип, система ценностей.

Для цитирования: Севостьянов Д. А. Власть как универсалия культуры // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 19–30. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-19-30>

POWER AS A UNIVERSAL OF CULTURE

Dmitry A. Sevostyanov, DPhil, Associate Professor at the Department of State and Municipal Administration, the Novosibirsk State Agrarian University, Novosibirsk, Russia, e-mail: dimasev@ngs.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of power as a cultural phenomenon. The article proves that power cannot and should not be considered separately from culture, or opposed to culture. The author substantiates the position that power is a full-fledged universal of culture. It is shown that power is inextricably linked with culture and is itself an element of culture. Power as a phenomenon meets all the criteria inherent in the universal culture. The source of the meaningful content of power as a universal of culture is the value representations in society. Value representations form relationships between organizational principles in the social hierarchy, and power is born as a result of the interaction of these principles. Special emphasis is placed on such a property of the social hierarchy as the ability to form systemic inversions. Systemic inversion in the social hierarchy occurs as a result of the collision of two or more organizational principles. Systemic inversions are the most important source of the peculiarities of power in its specific manifestations.

Keywords: power, universal culture, social hierarchy, system inversion, organizational principle, value system.

For citation: Sevostyanov D. A. Power as a universal of culture. Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts. 2021, no. 2 (41), pp. 19–30. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-19-30>

Введение

Власть – одно из важнейших понятий, характеризующих отношения в человеческих сообществах. С самого начала существования таких сообществ в них проявлялись определённые формы власти. И в современном мире вопросы власти остаются столь же актуальными, как и много тысяч лет тому назад.

Словарное определение гласит, что власть есть «способность и возможность подчинять кого-нибудь или что-нибудь своей воле, распоряжаться действиями кого-нибудь, оказывать определяющее воздействие на деятельность, поведение людей с помощью каких-нибудь средств – воли, авторитета, права, насилия» [9, с. 64]. С этим определением перекликается дефиниция власти (применительно к власти в организации), приведённая в своё время Честером Барнардом: «Власть – это такой тип коммуникации (порядка) внутри формальной организации, которому участник или “член” организации согласен подчиняться, иначе говоря, такой, которому он согласен дать право определять то, что он должен или не должен делать по отношению к организации» [2, с. 161]. Здесь следует обратить внимание на слово «согласен»; власть всегда подразумевает ту или иную форму добровольного согласия делегировать право принимать решения и распоряжаться другому лицу. Кстати, из факта добровольного согласия подвластных подчиняться прямо следует и известное определение революционной ситуации: «верхи не могут, а низы не хотят». Теперь низы не хотят подчиняться власти, но ранее, когда революционной ситуации не было, – хотели. Отметим, что это согласие подразумевает наличие некоторого ценностного консенсуса между управляющими и управляемыми, которые, подчиняясь, при этом, как правило, гораздо более многочисленны.

Как известно, система ценностей, принятая в данном обществе, определяет характер действующей в нём культуры. Отображение ценностных представлений в феномене власти заставляет нас обратиться к вопросу: в каких отношениях выступают понятия «власть» и «культура». Следует определить, возможно ли рассматривать власть как универсалию культуры, а не как некое отдельное от культуры явление.

Власть и культура

Поскольку отношения в социальном управлении, на производстве, на войне, в политике всегда представляют собой проявления той или иной формы власти, то данному понятию уделялось и уделяется чрезвычайно

много внимания в научной литературе. Но парадокс заключается в том, что власть, как правило, не рассматривается как одно из явлений в контексте культуры. Между тем представить себе существование и развитие власти вне контекста определённой культуры, по-видимому, просто невозможно. И наоборот: формирование самого тела культуры вне отношений власти представляется некоторой неосуществимой абстракцией. И речь идёт вовсе не о неких взаимоотношениях власти и культуры, рассматриваемых отдельно друг от друга в качестве некоторых самостоятельных и противостоящих сил, хотя именно такой взгляд на власть и культуру получил широкое распространение [8].

Так, в работе А. Я. Флиера встречается утверждение, что и власть, и культура проявляют стремление к упорядочению общества, но только власть делает это осознанно (для облегчения процесса управления, ибо упорядоченным проще управлять), а культура – стихийно. Культура, по мнению Флиера, удовлетворяет в основном индивидуальные интересы человека (социальные, интеллектуальные, эмоциональные, информационные), власть же – коллективные интересы общины (преимущественно политические и экономические) [10, с. 41]. Однако может ли существовать какая-либо культура одиночек, существующих вне социальной системы?

Расценивая власть как нечто в целом внешнее по отношению к культуре, некоторые авторы рассматривают воздействие культуры на власть в виде своеобразного облагораживающего влияния. «Культура власти, – пишет А. С. Балакшин, – это признак высокого уровня развития власти, её совершенства и цивилизованности. Она является структурным элементом политической культуры. От культуры власти будут зависеть масштабы её влияния, её авторитет, признание, эффективность и результативность её действий. Но как показывает история, на протяжении долгого времени не культурой упорядочивалась власть, а сила и влияние, основанные подчас на авторитаризме и жестокости, определяли её авторитет и эффективность» [1, с. 58]. И далее: «На протяжении тысячелетий культура и власть находились в состоянии скрытого, а порой и явного противостояния при стремлении власти монополизировать право на руководство людьми, в том числе и в такой сфере, как духовность» [1, с. 59]. Однако в том-то и парадокс, что власть даже таких (с нашей точки зрения) форменных вырожденков, как император-людоед Бокасса, не может быть, так сказать, изъята из контекста культуры.

Разумеется, с позиции субъективного восприятия власть (как явление) слишком самостоятельна и обособленна, чтобы воспринимать её как один из аспектов в рамках чего-либо большего, чем она сама, пусть этим «большим» будет такая всеобъемлющая целостность, как культура. Однако в действительности отношения, которые принято называть властью, могут рассматриваться как полноценная универсалия культуры. В самом

деле, очень странно, почему, например, такое явление, как брак, с исторически присущими ему отношениями доминирования и подчинения, всеми, кто рассматривал данную тему, безоговорочно признаётся универсалией культуры, а власть, которой присущи те же, но более общие отношения (а те, в свою очередь, в виде частности так или иначе представлены и браке), каким-то образом оказывается отделена, обособлена от культуры?

Критерии универсалии культуры применительно к власти

Рассмотрим, отвечает ли такое явление, как власть, тем критериям, которые присущи универсалиям культуры.

Начнём с того, что универсалия культуры должна отвечать критерию всеобщности. Коротко говоря, если какое-либо культурное явление не встречается во всех ныне существующих культурах в данный момент или не было представлено в них в прошлом, то применительно к нему говорить об универсалии культуры не приходится. Так, даже получивший всеобщее распространение, но исторически недавний культурный феномен не может быть назван универсалией культуры.

Касается ли это такого явления, как власть? Властные отношения можно наблюдать в самых разных обществах, пребывающих на различных стадиях социального развития. Безусловно, власть может реализоваться во множестве вариантов, однако едва ли можно найти общество, нацело лишённое отношений власти.

Другой критерий, относящийся, насколько можно судить, ко всем универсалиям культуры, состоит в том, что каждая такая универсалия обладает некоторыми внекультурными корнями (например, физическими, физиологическими, социальными). Применительно к такому явлению, как власть, необходимо отметить, что подобные отношения встречаются и в животных сообществах [6]. Упорядоченная совместная жизнь стадных (социальных) животных выражается в том, что каждая из совместно живущих особей имеет представление о том, какая особь сильнее, а какая – слабее; кому при столкновении интересов следует уступить без борьбы, а кто должен при тех же условиях уступать тебе самому. Особо отметим: власть заключается не в том, что ты сам должен всех физически побеждать, а в том, чтобы ты мог заставить подчиниться без физического столкновения, и подчинение при этом носило бы (по крайней мере, внешне) добровольный характер. И даже можно сказать, что если физическая сила всё-таки применяется для того, чтобы осуществлять власть, то это означает, что власть в этот момент, по существу, не работает [4, с. 75]: тот, кого таким способом пытаются сделать подвластным, вполне может погибнуть, но не подчиниться. Кроме того, само физическое воздействие на тело подвластного переходит уже от субъект-субъектных к субъект-объектным

отношениям; с телом подвластного обращаются как с вещью, а такие отношения уже выходят за рамки того, что называется властью.

Как уже говорилось, описанные выше взаимоотношения встречаются и в животных, и в человеческих сообществах. Собственно, наличие таких внекультурных корней и обеспечивает всеобщность любой универсалии культуры; это касается и власти.

Третье общее свойство, которое можно обнаружить у всех культурных универсалий, – феноменологичность. Универсалия культуры становится таковой только тогда, когда она претерпела преломление через человеческое сознание (и потому она уже несводима к своим внекультурным корням). Применительно к власти это выражается в различных её трактовках; например, в распространённом представлении о божественном происхождении института власти («всякая власть от Бога»).

Ещё одно, четвёртое, свойство власти как универсалии культуры – присущая ей историческая динамика, а также локальное разнообразие применительно к разным культурам. Здесь мы можем наблюдать множество действительно разительных различий, которые наблюдались в отношении института власти в исторической ретроспективе и наблюдаются теперь. Например, власть монарха в России и власть монарха того же исторического периода в Европе, при всём формальном сходстве – совершенно разные виды власти. Власть русского царя – это, фигурально выражаясь, власть отца над его многочисленным семейством; недаром простонародьем монарх титуловался как «Царь-батюшка» и только крестьянскому сословию дозволялось обращаться к царю на «ты», как в семье к своему отцу. Власть европейского монарха, в содержательном отношении, это власть безжалостного завоевателя над покорённым народом. С покорённым же народом можно делать всё, что угодно, – например, можно заставить его сменить религиозную веру, если то же самое только что сделал сам монарх. Так, английский король Генрих VIII Тюдор (1491–1547) принял Англию в основном католической страной, а оставил её уже в основном протестантской, причём главой английской церкви с 1534 года считался не Папа Римский, а сам король. Французский король Генрих IV Бурбон (1563–1610), видимо, поставил в этом отношении рекорд: он менял своё вероисповедание четыре раза. Дважды он побывал католиком и три раза – гугенотом, с соответствующими последствиями для подданных короля. Могло ли что-нибудь подобное прийти в голову какому-либо русскому монарху? Это было невозможно, немыслимо, невообразимо: православие составляло для любого из русских царей основу его идентичности, как и основу идентичности возглавляемого им государства (Третий Рим, Святая Русь) [3]. Для европейского монарха власть буквально означала «Я король и делаю, что хочу», для русского царя – «Я царь и делаю то, что

должен». Царь символически подтверждал верность такому пониманию власти тем, что кланялся народу во время коронации, причём следование этому принципу в общем и в целом определяло, будет ли успешным правление данного монарха.

Не исчезли подобные различия в трактовке власти и в дальнейшем. Заметим, что даже Генеральные секретари Коммунистической партии волей-неволей вынуждены были возлагать на себя обязанности всё того же выборного царя. Уже эти содержательные особенности проявления власти дают основание считать власть прежде всего культурным феноменом, который (ввиду его всеобщности и других перечисленных здесь характерных свойств) может расцениваться именно как универсалия культуры.

Следующее, завершающее, свойство, которое позволяет определить, может ли называться некоторое явление универсалией культуры, состоит в общественной значимости данного явления. Действительно, некоторый культурный феномен по своей распространённости может быть буквально всеобщим, но в общем контексте культуры при этом он может и не иметь особого значения, и тогда применять к нему такое претенциозное определение, как универсалия культуры, не будет оснований. Что касается власти, то никому не придёт в голову считать её незначимым явлением – и в исторической ретроспективе, и в настоящем, и даже в будущем.

Власть и системные инверсии

Феномен власти составляет закономерный результат человеческого неравенства. Люди могут сколько угодно провозглашаться равными, но это равенство простирается ровно до того момента, пока перед этими людьми не будет поставлена какая угодно положительная задача, требующая приложения тех или иных способностей, а также физических либо умственных усилий. Соответственно, результаты решения такой задачи сразу же позволяют отделить званных от избранных. И одним из результатов такого деления становится, в частности, то, что некоторые субъекты в сообществе приобретают властные полномочия, а остальные субъекты признают это.

Человеческое общество составляет иерархическую систему. В этой иерархии (как и в любой другой сложной иерархической системе) действует одновременно несколько организационных принципов, каждый из которых в отдельности определяет положение того или иного элемента (в данном случае – субъекта) в иерархии. Однако социальная иерархия (подобно всем другим сложным иерархиям) обладает и способностью к формированию системных инверсий [7], и этим, в частности, определяется специфика формирования и проявлений власти.

Системная инверсия – это форма отношений в иерархии, при которой некоторый низший (подчинённый) элемент приобретает в данной си-

стеме главенствующее значение, формально оставаясь при этом на своей прежней (подчинённой) иерархической позиции. Возникает такая ситуация в том случае, когда один из организационных принципов противоречит другому. В этом случае согласно одному организационному принципу субъект пребывает в подчинённом состоянии, но какой-либо другой организационный принцип позволяет ему рассчитывать на большее. Если же такого противоречия нет и все организационные принципы действуют согласованно, то можно говорить, что в данной иерархии действуют изначальные, базовые отношения – отношения ордера. Системная инверсия действует в том случае, когда формально властные полномочия принадлежат одному (публичному) лицу, а фактически правит другое лицо, остающееся в тени (таких примеров история знает немало).

Чтобы понять, как формируются системные инверсии в социуме, требуется рассмотреть, какие именно организационные принципы могут быть задействованы в данной системе. В первую очередь следует упомянуть о том, что в социальной иерархии действует тот самый организационный принцип, который и обеспечивает отношения власти и подчинения – обозначим его как функциональный принцип. В производственном взаимодействии данный принцип разделяет тех, кто обязан принимать решения и волен давать приказы и распоряжения, и тех, кто довольствуется функцией исполнителя. Этот же принцип в сфере государственного управления отделяет обывателя от лица, облечённого властью. Однако помимо этого организационного принципа, в социальной системе действует и множество других, и субъект, как правило, не может просто так занять руководящую позицию, не будучи подкреплён при этом действием и других организационных принципов.

Так, например, это хронологический принцип, отделяющий младших (по возрасту) от старших; это генетический принцип, определяющий, кто кому является родителем или потомком (на основании этого принципа составляется генеалогическое древо); это и узуальный принцип (от лат. *usus* – опыт), распределяющий субъектов в зависимости от наличия у них профессионального или жизненного опыта. Исторически значимым является сословный организационный принцип, определяющий социальное положение субъекта, соответственно, его принадлежностью к тому или иному сословию. Имеет значение и образовательный организационный принцип, согласно которому высшую социальную позицию приобретает более образованный субъект. В социальных системах действует также имущественный принцип, в соответствии с которым высшие иерархические позиции достаются субъектам с наибольшим материальным достатком. Можно особо выделить интеллектуальный организационный принцип, определяющий положение субъекта в зависимости от его умственных способностей; эргический организационный принцип, отде-

ляющий ленивых и пассивных от активных и инициативных субъектов; пространственный организационный принцип, разделяющий людей по месту проживания (например, на столичных жителей и провинциалов), и т.д. В такой сложной системе, как социум, действует одновременно множество организационных принципов, причём зачастую их даже сложно все учесть: в практике социального управления легко может случиться, что внезапно проявит своё действие какой-либо не выявленный ранее организационный принцип.

Приведём достаточно известный пример, который был представлен в «Анти-Дюринге» Ф. Энгельса: «Два человека, потерпевших кораблекрушение, попали на необитаемый остров и образуют там общество. Воли их формально совершенно равны, и оба признают это. Но материально между ними существует большое неравенство: А – решителен и энергичен, В – нерешителен, ленив и вял; А – смыслён, В – глуп. Много ли времени должно пройти, чтобы, как правило, А навязал В свою волю, сначала путём убеждения, затем по установившейся привычке, но всегда в форме добровольного согласия?» [11, с. 96]. Чтобы между этими А и В начал действовать функциональный организационный принцип, прежде должно было проявиться действие интеллектуального и эргического организационных принципов; без этого для установления отношений власти и подчинения не было бы никаких оснований. Иное дело, если бы персонаж А был кем-либо вышестоящим *назначен* руководить персонажем В; в этом случае функциональный организационный принцип действовал бы независимо от проявлений других принципов. Возможен, наконец, вариант, когда, наоборот, глупый и ленивый персонаж В был бы назначен руководить умным и энергичным персонажем А. В этом случае в образовавшейся социальной иерархии действовала бы системная инверсия, разрешить которую можно несколькими способами. Можно разделить А и В или каким-либо другим способом ликвидировать данную социальную общность. Можно произвести переназначение и поставить руководителем всё-таки А, как более достойного. Можно, наконец, каким-то образом дезавуировать действие интеллектуального и эргического организационных принципов (последнее, впрочем, едва ли реализуемо; почему – будет показано далее).

Организационные принципы, действующие в социальной иерархии, могут быть подразделены на две категории: сущностные принципы и атрибутивные принципы. К сущностным принципам относятся те, которые опираются на некоторые неизменные свойства соподчиняющихся субъектов: например, сюда относится хронологический принцип (если один человек старше другого по возрасту, это соотношение не может поменяться), а также генетический принцип. Атрибутивные принципы базируются на каком-либо непостоянном, изменчивом свойстве субъекта. Так, имуще-

ственный и узувальный принцип относятся к атрибутивным: материальный достаток может быть и приобретён, и утрачен; нажитый когда-то жизненный или профессиональный опыт в новых условиях может утратить свою актуальность. Применительно к социальному действию упоминавшиеся выше результаты решения тех или иных задач, поставленных жизнью перед субъектом, и порождают в значительной мере его социальное положение согласно атрибутивным организационным принципам. Иначе говоря, в общем и в целом социальное положение, обусловленное сущностными организационными принципами, обычно даётся человеку по праву рождения; положение, обусловленное атрибутивными организационными принципами, он (с некоторыми исключениями, конечно) в основном добывает себе сам.

Однако деление организационных принципов на сущностные и атрибутивные носит в значительной мере условный характер; некоторые такие принципы могут рассматриваться в разных условиях и в том, и в ином качестве. Например, сословный организационный принцип – несомненно, сущностный; но ведь он опирается на то, что данный субъект или некоторый его предок в своё время *приобрёл* свою сословную принадлежность – приобрёл как некоторый внешний атрибут. Образовательный организационный принцип воспринимается как атрибутивный до тех пор, пока субъект не получил образование; но когда образование получено, оно становится неотъемлемой характеристикой данной личности, определяющей её идентичность. Но всё-таки, рассматривая ту или иную иерархическую систему, мы обычно легко можем определить, с сущностным или атрибутивным организационным принципом нам приходится иметь дело.

Если в иерархической системе действуют одни только организационные сущностные принципы, то в ней невозможно и развитие инверсий, любое проявление внутрисистемной мобильности. Однако там, где действуют также и атрибутивные организационные принципы (а в социальных иерархиях они, несомненно, действуют), развитие системных инверсий становится реальностью. И поэтому весьма часто актуальное социальное положение того или иного субъекта не соответствует его социальным претензиям.

Интеллектуальный и эргичекый организационные принципы, рассматриваемые в вышеприведённом примере, с известными оговорками, могут быть отнесены к сущностным. Да, человек может утратить интеллект в результате деменции; он может потерять и свою природную энергичность вследствие тяжёлой болезни. Однако и интеллект, и темперамент относятся к важнейшим свойствам личности, формирующим её идентичность, а применительно к решению жизненных задач эти свойства всегда были и всегда будут востребованы. Именно поэтому в приведённом кон-

кретном примере от их действия не удастся так просто избавиться. Но это не значит, что действие других организационных принципов не может быть дезавуировано.

Дело в том, что организационные принципы, действующие в социальной иерархии, имеют неравную и часто непостоянную значимость. Они сами образуют иерархию, иерархию второго порядка. Эта иерархия соответствует бытующим в данном обществе ценностным представлениям. В каждом конкретном обществе действуют свои правила, свои взаимоотношения организационных принципов, формирующих собою и отношения во власти. Если же эти отношения не соответствуют принятым в обществе ценностным установкам, то власть тем самым лишается авторитета, а вместе с ним и силы [5]. Поэтому очень часто у власть имущих, несмотря на кажущуюся свободу действий, весьма узкий коридор возможностей. Непостоянство отношений организационных принципов как раз и создаёт эту ситуацию.

Например, в традиционных обществах, как правило, весьма силен хронологический организационный принцип, и попытки игнорировать его (не проявляя должного уважения к старшим) могут обойтись очень дорого. Проявляется данный принцип и в современных обществах, но по-разному: так, в американском обществе действие его намного менее выражено, чем, скажем, в японском. И если в американских компаниях можно встретить немало довольно молодых руководителей высшего звена, то в компаниях японских это зачастую немыслимо: служебная карьера в них обычно растягивается на многие десятилетия. Сословный организационный принцип продолжает действовать во многих странах, хотя действие его за последние сто лет сильно уменьшилось, а в нашей стране он совершенно сошёл со сцены в результате революции 1917 года. В примитивных (а вернее сказать, в деградировавших) сообществах на первый план нередко выходит «кулачное право»; здесь важнейшим организационным принципом становится тот, который ранжирует субъектов по их физической силе – принцип, который может совершенно не проявлять себя в сообществах цивилизованных. Но как уже говорилось раньше, применение к подвластным физической силы означает, что в действительности власть здесь уже не работает.

Действующая в том или ином обществе структура ценностей способна породить отношения организационных принципов, поддерживающих любые, порой самые крайние формы социального неравенства – такие, как рабовладение. Стоит напомнить, что, когда бывшие американские чернокожие рабы были частично переселены в Западную Африку и затем провозгласили там республику Либерия (1847), первое, что они там приняли, – поработили местные племена. Недавних рабов, которые, казалось бы, должны были принципиальными противниками рабства, институт

рабовладения, как выяснилось, вполне устраивал, поскольку соответствовал их ценностным представлениям. Просто им хотелось быть рабовладельцами, а не рабами. Таково влияние ценностных представлений на формирование отношений во власти.

Соотношение проявлений сущностных и атрибутивных организационных принципов в данной социальной иерархии определяет не только то, какие формы власти могут действовать в том или ином обществе. Это соотношение определяет также, возможна ли в этом обществе социальная мобильность. От характера актуальных организационных принципов зависит, действуют ли в нём «социальные лифты», возможно ли появление «свежей крови» во властных структурах или же, напротив, в них царит застой. А это, в свою очередь, составляет одну из характеристик действующей политической культуры.

Реализуется неравное и изменчивое действие организационных принципов и при формировании системных инверсий. Если значимому, общепризнанному, важному для данной иерархии организационному принципу противостоит принцип незначительный, второстепенный, то такой системной инверсии можно и не придавать особого значения. Но если сталкиваются два действительно важных организационных принципа, то развивается системная инверсия, способная оказывать серьёзное влияние на будущее данной иерархии. Действуя совместно и противодействуя друг другу, многочисленные организационные принципы совокупно составляют основу и для формирования системных инверсий, при которых возникает противоречие между формальным и истинным положением субъекта в социальной иерархии, и для разрешения этих инверсий. Развившиеся в обществе системные инверсии, в свою очередь, приводят в действие противоречия, которые являют собой движущие силы общественного развития.

Заключение

Итак, именно совокупная характеристика организационных принципов, действующих в данной социальной системе, и порождает действующую в рассматриваемом обществе форму власти, а точнее будет сказать – культуру власти. При этой форме отношений, соответствующей бытующим в обществе ценностным представлениям, управляемое большинство соглашается делегировать право принятия решений и отдачи распоряжений управляющему меньшинству. И именно благодаря этой картине, слагающейся, подобно мозаике, из множества взаимодействующих организационных принципов, мы вправе утверждать, что власть, действующая в данном обществе, есть неотъемлемая часть тела культуры, присущей этому обществу, а сама по себе власть, как явление, представляет собою полноценную универсалию культуры.

Список литературы

1. Балакшин А. С. Культура и власть // Научные проблемы водного транспорта. 2014. № 38. С. 57–61.
2. Барнард Ч. Функции руководителя: власть, стимулы и ценности в организации. Москва ; Челябинск : Социум, ИРИСЭН, 2009. XXXII + 333 с.
3. Ерофеева И. В. Концепт «Власть» в медиадискурсе: дихотомия репрезентации // Вестник Забайкальского государственного университета. 2009. № 1. С. 167–171.
4. Коваль Т. А., Аленичкин В. И. Механизмы развития и способы проявления власти // Вестник Забайкальского государственного университета. 2007. № 3. С. 73–79.
5. Ларина Е. А. Проблемы обеспечения авторитета власти // Актуальные проблемы российского права. 2011. № 1. С. 14–20.
6. Лоренц К. Агрессия, или Так называемое зло. Москва : АСТ, 2018. 416 с.
7. Севостьянов Д. А. Инверсивный анализ в управлении. Новосибирск : ИЦ НГАУ «Золотой колос», 2017. 287 с.
8. Сиверцева Н. Л. Власть в культуре // Вестник университета. 2013. № 8. С. 49–53.
9. Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. Москва : Аделант, 2013. 800 с.
10. Флиер А. Я. О сходстве и различиях власти и культуры // Вестник культуры и искусств. 2018. № 4 (56). С. 41–47.
11. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. Переворот в науке, произведённый господином Евгением Дюрингом. Москва : Политиздат, 1988. 482 с.

ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ В ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОМ И ИММАНЕНТНОМ ВЫРАЖЕНИИ

УДК 1:130.2

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-31-40>

Светлана Николаевна ОВОДОВА,

кандидат философских наук, доцент кафедры теологии, философии и культурологии Омского государственного университета имени Ф. М. Достоевского, Омск, Россия, e-mail: snovodova@mail.ru

Аннотация: В статье обосновывается возможность рассмотрения теории и философии культуры путём выделения в её теоретико-методологическом поле двух принципиальных подходов: трансцендентного и имманентного. В рамках трансцендентного подхода основания культуры выносятся за её пределы, развитие культуры трактуется как разворачивание внешних и высших по отношению к конкретной культуре смыслов, в культуре выстраиваются иерархичные модели ценностей. Трансцендентный подход представлен по большей части теологическими и антропологическими версиями, где источник культуры, находящийся за её пределами, это религиозно или философски понимаемый абсолю́т или биологические свойства человеческой природы. Девальвация интереса к иерархичным моделям в культуре сопряжена с отказом от идеи прогресса, в котором время является ключевой категорией интерпретации культурного материала. В рамках имманентного подхода каждая культура обладает своей уникальностью, несводимой к унифицированным категориям. Локальные смыслы в рамках имманентного подхода признаются более значимыми, развитие культуры осмысливается как разворачивание внутренних идей культуры, актуализируется представление об уникальности, неповторимости культуры, невозможности осуществления оценки культур, исходя из общих мерил. Пространственный поворот к культуре представляет вариант реализации имманентного принципа построения теории и философии культуры. Реализация трансцендентного и имманентного подходов к культуре иллюстрируется примерами из социально-гуманитарного знания.

Ключевые слова: культура, трансцендентное, имманентное, пространственный поворот, теория и философия культуры.

Благодарности: Исследование проводилось при поддержке гранта Президента РФ, проект МК-1512.2020.6.

Для цитирования: Оводова С. Н. Теория и философия культуры в трансцендентальном и имманентном выражении // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 31–40. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-31-40>

THEORY AND PHILOSOPHY OF CULTURE IN TRANSCENDENTAL AND IMMANENT EXPRESSION

Svetlana N. Ovodova, PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Theology, Philosophy and Culturology, the Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia, e-mail: snovodova@mail.ru

Abstract: The article substantiates the possibility of considering the theory and philosophy of culture by singling out two principal approaches in its theoretical and methodological field: transcendent and immanent. In the framework of the transcendental approach the basis of culture is taken beyond it, the development of culture is interpreted as the unfolding of external and higher in relation to a particular culture meaning, the hierarchical models of values are built in culture. The transcendental approach is presented for the most part by theological and anthropological versions, where the source of culture, located outside of it, is a religiously or philosophically understood absolute; biological properties of human nature. The devaluation of interest in hierarchical models in culture is associated with the rejection of the idea of progress, in which time is the key category in the interpretation of cultural material. Within the framework of the immanent approach, each culture has its own uniqueness, not reducible to unified categories. Local meanings within the framework of the immanent approach are recognized as more significant. The development of culture is understood as the unfolding of the internal ideas of culture. The idea of the uniqueness and uniqueness of culture is being updated, it is impossible to assess cultures based on common criteria. The spatial turn to culture is a variant of the implementation of the immanent principle of constructing the theory and philosophy of culture. The implementation of transcendental and immanent approaches to culture is illustrated by examples from social and humanitarian knowledge.

Keywords: culture, transcendent, immanent, spatial turn, theory and philosophy of culture.

Acknowledgements: The work was supported by the grant from the President of the Russian Federation, project MK-1512.2020.6.

For citation: Ovodova S. N. Theory and philosophy of culture in transcendental and immanent expression. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 31–40. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-31-40>

Культура в наибольшей полноте своих проявлений и в самом широком значении, позволяющем их охватить, понимается как всё сделанное человеком. Первые знаки, наносимые нашими предками на предметы, орудия и собственное тело, по мнению М. С. Кагана, должны были «обозначить человеческое присутствие, вторжение человека в природный мир, стать печатью человеческого, а не божественного творения, – то есть в конечном счёте выделить культурное из натурального» [8, с. 9]. Культура как понятие исторически формировалась как нечто различающееся с природой, прямо противопоставленное природе или изменяющее её.

А. Крёбер и К. Клакхон, как известно, на момент выхода первого издания книги «Культура: критический обзор понятий и определений» (1952) [11, с. 105–183] выявили 164 определения понятия культура, а в начале 1960-х их уже было 250. Количество определений постоянно и неизбежно растёт. Имеет ли смысл продолжать их подсчёты? Если воспринимать точный подсчёт существующих на данный момент определений понятия «культура» как первостепенную задачу культуролога, то – нет. Поиск «последнего», «нового», «объединяющего» определения во всё расширяющемся списке вряд ли может быть завершён и обоснован. Множество определе-

ний понятия «культура» и теорий, с ними работающих, связано с тем, что культура, понимаемая как «всё сделанное человеком», не только принципиально неопределима, но и не ограничена ничем, кроме природы. Нам представляется более продуктивным изучение теорий культуры как способов её типологизации и типизации, что сопряжено с попытками представить «всё» культуры через обособляемые самостоятельные элементы, в которых возможно обобщить значительное количество явлений культуры, сопоставимых по признакам однородности, воспроизводимости.

Оппозиция трансцендентного и имманентного подходов в теории и философии культуры, предлагаемая нами, формируется в зависимости от размещения всеобщего основания культуры. Либо основание выносится «вовне», за пределы культуры (трансцендентные основания культуры), либо размещается в самой культуре, как её первая определённая, интенция, смысл (имманентные основания культуры). Как отмечает Р. А. Бурханов: «Трансцендентное мы полагаем как исходный пункт, границу и результат своих действий. Имманентным для нас выступает то, что содержится внутри сферы познания и практики; а то, что как бы “существует” за этой сферой, – трансцендентно. Но трансцендентное нельзя свести к ничто, так как без него невозможно представить себе существование имманентного. Трансцендентное – это то, что мы можем помыслить за пределами чувственности и рационально-рассудочного познания человека, за пределами культуры и социума. Можно “ухватить” и выразить предполагаемое “бытие” трансцендентного в особых понятиях (отрицательных и положительных ноуменах), которые не будут иметь под собой опытной, эмпирической основы» [6, с. 11].

В рамках трансцендентного подхода всеобщее основание культуры мыслится «до», «вовне», «за пределами» культуры. Оно представлено по большей части теологическими и антропологическими версиями, а также вариантами их возможного синтеза. Источник культуры, находящийся за её пределами, это, как правило, религиозно или философски понимаемый абсолют или человек. Трансцендентный по отношению к культуре идеал мыслится как образ, с которым культура должна соизмеряться в процессе развития (что схоже с платонизмом). Истоки теологических версий осмысления бытия культуры следует искать в учении Фомы Аквинского о двух видах существования: истинного, самосущего и зависящего от него. Взаимоотношения между этими видами существования Фома Аквинский описывает в первой части «Суммы теологии», обосновывая существование Бога посредством того, что мир нуждается в перводвигателе и во всей совокупности проявлений не может быть действующей причиной относительно самого себя. Эти идеи определили ортодоксальную позицию Римской церкви, проникнув в содержание папских энциклик, и повлияли на позицию П. Тейяра де Шардена, для которого «божественная

среда» первична по отношению к миру человеческой активности [26, с. 22]. Протестантское богословие вводит понятие «теология культуры», основываясь на онтологическом доказательстве бытия Бога Аврелия Августина. В данных учениях история совершается по божественному промышлению, ход истории и её смысл предопределён извне, что свойственно большинству подходов, когда культура начинает пониматься через религию как доминанту.

Священник П. Флоренский обращается к проблеме человеческой культуры в двух своих основных работах: «Столп и утверждение истины» и «Философия культа (опыт православной антропологии)». По мнению Флоренского, источник культуры вынесен за её пределы, культура происходит от культа: «Культура, как показывает и этимология слова *cultura* от *cultus*, ядром своим и корнем имеет культ» [28, с. 75]. Влияние Флоренского не только на представление о культуре в русской религиозной философии, но и за её пределами трудно переоценить. «Культура родилась из культа» [7, с. 549], – этими словами, что могли бы принадлежать Флоренскому, П. Гуревич начинает свой очерк «Культ и культура», включённый в русское издание трудов Ричарда и Райнхольда Нибуров. На наш взгляд, в работе «Христос и культура» Х. Ричард Нибур создаёт картину теологических версий интерпретации всеобщего основания культуры. И подтверждает своё видение, что источник культуры вынесен за её пределы не только самим названием труда «Христос и культура», но и его структурой, где первая часть посвящена Христу, последующая – культуре, а следующие за ними – анализу их возможных отношений. Среди рассмотренных богословских позиций, в которых многоликость Христа соединяется с многоликостью культуры, нет такой, что представляла бы отношения равнозначности «Христос = культура». Даже раздел «Христос культуры», указывающий на многочисленные попытки «приобщить Христа к культуре» [18, с. 88], который сегодня мог бы быть дополнен сочинениями Ф. М. Достоевского, М. Булгакова, Т. Райса, Н. Казандзакиса, Д. Брауна и других, не смог найти однозначные теологические основания самой возможности отдать Христа культуре, собрать его образ исключительно из культуры, особенностей времени, этноконфессиональной ситуации в палестинских землях, его возможной классовой принадлежности.

К представителям трансцендентного подхода в понимании культуры можно отнести представителей русского религиозного мистицизма конца XIX – начала XX века, пожалуй, от В. С. Соловьёва [25] до Д. М. Мережковского [18] и Д. Андреева [1], богословия Р. Бульмана [5], П. Тиллиха [27], а также М. Хайдеггера [31] (обращение к проблеме Бога как действующей причины в рамках онто-тео-логики, рецепция этой идеи осуществляется у Ж.-Л. Мариона [16]).

Приведённых вариантов теологической версии культуры достаточно, чтобы выделить в данном способе представления культуры следующие принципы: иерархичность, вертикализм, божественный патернализм, а также превалирование категории времени над пространством.

Антропологические версии культуры, так же как и теологические, помещают источник и движущую силу культуры за её пределы. Ведь если в Христе соединяются божественная и человеческая природа, то в человеке соединены как его социальная природа, которая, безусловно, соотносима с миром культуры и выразима в нём, так и его биологическая природа, натура, что к социальности сведено быть не может. Основание культуры в антропологическом подходе, пусть частично, но детерминировано биологическими особенностями человека, представляя собой разворачивание, в том числе и физиологических, возможностей организма (человек не может создать музыкальное произведение в тональностях, не воспринимаемых слухом). Такого подхода придерживались представители философской антропологии М. Шелер [35], Х. Плеснер [22]. Теории, в которых культура наследует, развивает божественные или человеческие (биологические, природные) качества, можно с некоторыми оговорками считать трансценденталистскими версиями культуры. В данном случае акцентируется внимание на свойствах, понимаемых как внешние регуляторы культуры, которые определяют цель существования культуры и задают предпочтительное направление для её развития.

Как нами уже было отмечено, в трансценденталистских версиях время превалирует над пространством, так как акцент ставится на категориях развития, изменения и движения. Идея отпадения актуальной культуры от Бога (как зеркальное отражение космогонических мифов об оставившем мир Боге, перешедшего из активного статуса творца в пассивный *Deus otiosus* – статус праздного бога [2, с. 82–113]) характеризует устойчивость теологической версии культуры относительно её прошлого и будущего, антропологические версии культуры наиболее сильные позиции имеют при анализе настоящего. Культура, понимаемая через человека, человекоразмерна. Л. Н. Когану принадлежит авторство наиболее точной формулы человекоразмерности культуры: «культура есть мера реализации сущностных сил человека» [6, с. 184]. Однако если мы обратимся к истории философии и теории культуры в поисках версий, где бы человек во всей полноте его сущностных сил выступил бы источником и движущей силой культуры, то найдём только заявки на подобное свершение, впервые сделанные гуманистами эпохи Возрождения.

Невозможность описать «всё» культуры через «всё» человека привела к акцентуации его ключевых свойств. Попытки рассмотреть культуру с учётом антропологических характеристик привели к списыванию ключевых свойств культуры с видимых свойств человеческой природы, разделяя

культуры по возрастному (молодые, зрелые и старые), гендерному (мужские и женские), расовому принципу. На основании данных антропологических свойств нельзя выстроить исчерпывающую, законченную картину культуры, ей всегда будет чего-то не хватать, что-то будет упущено.

В философии культуры представление об основаниях культуры, имманентных человеческому бытию, можно встретить в составе аксиологического (Г. Риккерт [24]), деятельностного (М. С. Каган [8]), структуралистского (В. Я. Пропп [23], К. Леви-Стросс [13], М. Фуко [30]), семиотического (Ю. М. Лотман [15], У. Эко [37]) подходов, когда ценности, виды и способы человеческой деятельности получают смыслы, исходя из их соразмерности наличному пространству. Также имманентный подход к культуре мы можем увидеть в работах Чикагской социологической школы, у феноменологов культуры, у этнометодологов; эти направления объединяет понимание культуры, исходя из систем взаимодействия на уровне повседневности. Целое культуры собирается исследователями посредством описания конкретных культурных практик.

Нигилизм Ф. Ницше, провозгласившего «смерть Бога» применительно к философии культуры, означал отказ от её сверхчувственного основания и обесценивание поиска высших ценностей [20; 21], что может продолжаться (Ницше не отменил метафизику), но не нужен для понимания мира культуры и человека в этом мире. Одним из самых заметных индикаторов девальвации внешних оснований культуры стал и пространственный поворот (М. Фуко [29], Г. Башляр [3], А. Лефевр [14], Д. Харви [33] и другие). В настоящее время многими культурологами регистрируется утрата интереса к иерархичным моделям в культуре, с ними уходит и прогрессизм, в котором время является ключевой категорией интерпретации культурного материала. Например, И. М. Лаврухина в диссертации «Идея трансцендентного: концептуальные версии в культуре» отмечает: «Отказ от идеи существования запредельного абсолютного бытия привёл к исчезновению очень важных регулятивных механизмов в культуре ... Без абсолютного мерил время рассыпается на мгновения, каждое со своей системой ценностей» [12, с. 24]. Отказ от иерархичной системы влечёт за собой акцент на множественности, равнозначности культур, которые мыслятся находящимися в одной плоскости. Данные идеи можно зафиксировать в постмодернизме, где критикуется иерархичная древовидная культура, и в метамодернизме [17], где также происходит отказ и от иерархичности, и от внешней детерминированности оснований культуры.

Подход, когда основание культуры размещается в самой культуре, как её первая определённая, интенция, смысл выражающий «всё» культуры, долгое время был не замечен вследствие преобладания иерархических, прогрессистских моделей. Но это не значит, что он возникает в результате пространственного поворота. Философия культуры в части выработан-

ных ею принципиальных моделей, была готова принять пространственный поворот, позволила ему состояться категориально и терминологически. В имманентной версии понимания оснований культуры культура является ориентиром для себя самой, её центр или центры находятся внутри, основные смыслы локализованы в культуре, а не предоставлены ей извне. Для этого типа восприятия культуры важнее указание «где», чем «когда» (то есть акцент ставится не на времени, а на пространстве).

Для О. Шпенглера культура «процветает на почве точно определённого ландшафта и – подобно растению – остаётся привязанной к нему» [36, с. 135], культуры принципиально локальны, непереносимы, немасштабируемы (цивилизация есть технологическое свидетельство смерти культуры) и непроницаемы друг для друга. Позиция Шпенглера наиболее точно передаёт тип определения основания культуры из неё самой.

Теории З. Бжезинского [4] и С. Хантингтона [32], реагирующие на глобальную перестройку мира в конце XX века и в равной степени озабоченные сохранением в нём гегемонии США, констатируют разное понимание настоящего. Объединяет же их то, что история цивилизаций для Хантингтона и Бжезинского движется не во времени, а в пространстве. Пространственная гегемония США – вот что представляет предмет их интересов. Для Хантингтона мир многополярен, хотя и условно может быть поделён на «западные» и «не-западные» общества [32, с. 15]. Для Бжезинского мир однополярен, Америка представляет собой «империю», существующую сегодня, как некогда существовали римская, китайская, монгольская империи [4, с. 21–22].

Пространственный поворот к культуре есть вариант реализации имманентного принципа построения теории и философии культуры. Для этого подхода основание культуры не выносится за её пределы, представляя собой часть культуры. Такое видение культуры, насколько мы сумели это показать, не предполагает приверженность идее прогресса, каждая культура сама для себя ориентир. Глобальное здесь прочитывается не как проекция в мир трансцендентного основания, а выросшее до своего отрицания локальное (Шпенглер) или некий экуменический союз локальных культур (Тойнби). Представление о некоем единстве этих «не прогрессистских» теорий было зафиксировано отечественной исторической и обществоведческой традицией в 90-е годы XX века в связи с кризисом формационного подхода, разрабатываемого в рамках исторического материализма, озабоченного изучением универсальных законов общественного развития [9, с. 5–6]. Если Шпенглер критически высказывался о поступательном движении истории и способах его схематизации: «“Древний мир – Средние века – Новое время”: вот в высшей степени сомнительная и лишённая смысла схема» [36, с. 27], то истмат великолепно

в неё встраивался, соотнося с рабовладельческим – феодальным – капиталистическим способом производства.

Именно в 1990-е годы формационному подходу к истории был противопоставлен цивилизационный подход, представителями которого стали Шпенглер и Тойнби. Взгляд на культуру, исходя из которого она становится самозначимой, обращает внимание на особенное, уникальное, локальное в культуре.

Нами были рассмотрены два подхода к культуре. Во-первых, трансцендентный подход, который демонстрирует осмысление некоторых ценностей в культуре как высших истин, внешних идеальных образцов, задающих координаты развития культуры. Предзаданные внешние смыслы имеют в таком подходе наибольшее значение, а всё остальное может быть принесено в жертву ради воплощения данных «идеалов». Выстраиваемая ценностная вертикаль предполагает наличие иерархии в культуре. Культуры, которые в большей степени приближаются к идеальному образцу, признаются более значимыми. Развивая данную мысль, можно сказать, что при построении модели единого глобального мира каждая локальная культура должна подстраиваться под заданные извне ценности, релевантные для предзаданной идеальной модели глобального мира, но не для конкретной локальности. Во-вторых, нами был рассмотрен имманентный подход, когда основание культуры размещается в самой культуре. Культура мыслится как разворачивание внутренних смыслов. При таком подходе актуализируется представление об уникальности, неповторимости культуры, невозможности осуществления оценки культур исходя из их прогрессивности, технологичности и т.п. Общие мерилы видятся чуждыми, не соотносимыми с внутренней системой культуры. Как нами было отмечено, такой взгляд на культуру соотносим с пространственным поворотом, ибо культуры не оцениваются посредством временных категорий (более развитые, менее развитые), а признаются равнозначными и рассматриваются в едином горизонте.

Список литературы

1. *Андреев Д. Л.* Собрание сочинений : в 4 томах. Москва : Русский путь, 2006. Том 3. Роза Мира. 592 с.
2. *Балакин Ю. В.* Инварианты религиозного сознания. Из истории изучения. Проблема метода : монография. Омск : Издательство Омского государственного ун-та, 2014. 240 с.
3. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства : перевод с французского. Москва : РОСПЭН, 2004. 376 с.
4. *Бжезинский З.* Великая шахматная доска: господство Америки и его геостратегические императивы. Москва : АСТ, 2014. 702 с.
5. *Бульман Р.* Новый Завет и мифология: Проблема демифологизации ново-заветного провозвестия // Вопросы философии. 1992. Том 11. С. 86–114.

6. Бурханов Р. А. О статусе категории трансцендентного в философии // Общество: философия, история, культура. 2017. № 8. С. 10–13.
7. Гуревич П. Культ и культура // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. Москва : Юристъ, 1996. С. 549–565.
8. Каган М. С. Философия культуры : учебное пособие для вузов. Москва : Юрайт, 2020. 353 с.
9. Келле В. Ж., Ковальзон М. Я. Курс исторического материализма. Москва : Высшая школа, 1969. 431 с.
10. Коган Л. Н. Цель и смысл жизни человека. Москва : Мысль, 1984. 256 с.
11. Кребер А.-Л., Клакхон К. Культура: Критический обзор понятий и определений // Культурология : Дайджест / РАН. ИНИОН ; редколлегия: И. Л. Галинская (гл. ред. и сост.). Москва : [б. и.], 2000. № 1 (13). С. 105–183.
12. Лаврухина И. М. Идея трансцендентного: концептуальные версии в культуре : автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора философских наук : 09.00.13 – Философская антропология, философия культуры / Лаврухина Ирина Михайловна. Ростов-на-Дону, 2009. 42 с.
13. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
14. Лефевр А. Производство пространства. Москва : Strelka Press, 2015. 432 с.
15. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 томах. Таллин : Александра, 1992. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. 480 с.
16. Марион Ж.-Л. Метафизика и феноменология – на смену теологии // Логос. 2011. № 3 (82). С. 124–143.
17. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. Москва : РИПОЛ классик, 2019. 494 с.
18. Мережковский Д. Тайна Трёх. Египет – Вавилон. Москва : ЭКСМО, 2005. 560 с.
19. Нибур Х. Ричард. Христос и культура // Христос и культура. Избранные труды Ричарда Нибура и Райнхольда Нибура. Москва : Юристъ, 1996. С. 7–224.
20. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Собрание сочинений : в 5 томах. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. Том 3. С. 303–478.
21. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / перевод с немецкого Ю. М. Антоновского, К. А. Свасьяна. Москва : ЭКСМО, 2006. 640 с.
22. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию : перевод с немецкого. Москва : РОССПЭН, 2004. 368 с.
23. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки / комментарии Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Москва : Лабиринт, 1998. 512 с.
24. Риккерт П. Науки и природе и науки о культуре // Культурология. XX век : Антология. Москва : Юрист, 1995. С. 69–103.
25. Соловьёв В. С. Сочинения : в 2 томах. Москва : Правда, 1989. Том 2. Чтения о богочеловечестве. 738 с.
26. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Сборник очерков и эссе. Москва : АСТ, 2002. 553 с.

27. *Тиллих П.* Избранное: Теология культуры : перевод с английского. Москва : Юрист, 1999. 479 с.
28. *Флоренский П. А.* Собрание сочинений. Философия культа (Опыт православной антропологии) / редактор игумен Андроник (Трубачев). Москва : Мысль, 2004. 685 с.
29. *Фуко М.* Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / перевод с французского Б. М. Скуратова, под общ. ред. В. П. Большакова. Москва : Праксис, 2006. Часть 3. С. 191–203.
30. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А-сад, 1994. 406 с.
31. *Хайдеггер М.* Онто-тео-логическое строение метафизики // Тождество и различие. Москва : Гнозис ; Логос, 1997. С. 29–59.
32. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций : перевод с английского. Москва : АСТ, 2003. 603 с.
33. *Харви Д.* Пространство как ключевое слово // Топос. 2011. № 1. С. 9–38.
34. *Хомяков А. С.* Полное собрание сочинений в 8 томах. Москва : типолитография т-ва И. Н. Кушнерев и К, 1904. Том 5. 588 с.
35. *Шелер М.* Положение человека в Космосе / перевод А. Филиппов // Проблема человека в западной философии. Москва : Прогресс, 1988. С. 31–95.
36. *Шпенглер О.* Закат Западного мира ; Очерки морфологии мировой истории. Полное издание в одном томе : перевод с немецкого. Москва : АЛЬФА-КНИГА, 2014. 1085 с.
37. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / перевод с английского и итальянского С. Д. Серебряного. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2007. 502 с.

ВЛИЯНИЕ ВЕСТЕРНИЗАЦИИ НА ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЁЖИ

УДК 008:37.032

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-41-49>

Нина Борисовна ЕГОШИНА,

кандидат филологических наук, доцент кафедры менеджмента, технологий бизнеса и гуманитарных дисциплин Ивановского филиала Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова, Иваново, Российская Федерация, e-mail: ninyegosh@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы формирования социокультурных ценностей российской молодёжи, анализируются основные сферы, в которых наиболее ярко проявляется влияние западной культуры на сознание и социальное поведение молодых людей в России: мода, музыка, Интернет и информационные технологии, кулинарная и ресторанная деятельность, СМИ (кино, телевидение), язык. Объясняется, почему данные сферы деятельности являются «американизованными» в России и многих странах мира. Приводятся данные языковых социологических исследований, проведённых в вузах Иваново. Определяются пути преодоления социальной и культурной деградации подрастающих поколений как в России, так и за рубежом. Вывод статьи заключается в том, что только дружественные отношения между странами и их совместное позитивное влияние на общественное сознание могут формировать новые поколения и мировой порядок.

Ключевые слова: англоязычный, американский, глобализация, западная культура, личность, молодёжь, общество, социальный, социокультурный, формирование, язык.

Для цитирования: Егошина Н. Б. Влияние вестернизации на формирование социокультурных ценностей российской молодёжи // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 41–49. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-41-49>

“WESTERN CULTURE” INFLUENCE ON THE FORMATION OF THE SOCIAL AND CULTURAL VALUES OF RUSSIAN YOUTH

Nina B. Egoshina, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Management, Business Technologies and Humanities, the Plekhanov Russian University of Economics Ivanovo Branch, Ivanovo, Russia, e-mail: ninyegosh@mail.ru

Abstract: The article is concerned with the formation of socio-cultural values of Russian youth, analyzes the main areas in which the influence of “western culture” on the consciousness and social behavior of young people in Russia is most clearly manifested: fashion, music, the Internet and information technologies, culinary and restaurant activities, mass media (cinema, television), language. It explains why these areas of activity are “americanized” in Russia and in many countries of the world. The data of linguistic sociological studies conducted in the Universities of Ivanovo are

presented. The ways of overcoming the social and cultural degradation of the younger generations, both in Russia and on a global scale, are determined. It is concluded that only friendly relations between countries and their joint positive impact on public consciousness can shape new generations and the world order.

Keywords: English-speaking, American, globalization, “western culture”, personality, youth, society, social, socio-cultural, formation, language.

For citation: Egoshina N. B. “Western culture” influence on the formation of the social and cultural values of Russian youth. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 41–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-41-49>

В настоящее время в центре массового сознания и бурного научного обсуждения оказались процессы глобализации, которые предполагают интенсивное развитие и взаимозависимость всего мира в результате возрастания скорости экономических, социальных и особенно культурных изменений. Что касается культурной глобализации, то в XXI веке она всё более усиливается, в первую очередь за счёт стихийного характера развития социокультурных процессов на планете [см.: 1; 2].

Информационные каналы многих стран интенсивно популяризируют именно западные эталоны образа жизни, поведения и мышления, что негативно отражается на качестве культуры, которая, в свою очередь, должна быть общедоступна для разных социальных групп людей. В результате такой массовой пропаганды многие молодые люди по-своему, и часто не всегда адекватно, трактуют произведения искусства, телевизионные программы, фильмы и шоу, которые требуют определённого культурно-эстетического уровня развития личности [3].

На многие страны мира, включая Россию, оказывает большое влияние западная, в первую очередь англо-американская, массовая культура, которая в значительной степени формирует современную молодёжь. Российская молодёжь слушает англо-американскую музыку, пользуется программным обеспечением Microsoft и предпочитает голливудские фильмы и фаст-фуд.

Одной из сфер, в которой ощущается сильное влияние западной массовой культуры, является мода. Молодёжь особенно любит американскую моду. Много молодых людей носит те же бренды – Guess, Prada и другие, которые можно увидеть в Техасе или Теннесси. Они убеждены в том, что американские бренды помогут им достичь американской мечты – стать богатыми и успешными, занять высокое социальное положение. В результате на смену предыдущих поколений «трудоголиков» пришли современные поколения «шопоголиков», а человеческие ценности уступили место модным брендам [см.: 3; 7].

Американский стиль жизни повлиял и на такую из сфер, как кулинарная и ресторанный деятельность, в которую внедрились рестораны бы-

строго питания. Американская кухня начала влиять на остальной мир много лет назад и распространилась во многих странах. Американский фаст-фуд в виде всевозможных гамбургеров, картофеля фри и безалкогольных напитков символизирует американский образ жизни, которому присущи акцент на удобство и быстрое потребление. В 1960-х и 1970-х годах фаст-фуд стал одним из крупнейших экспортных товаров Америки и распространился по всему миру, поскольку другие страны стали подражать американским культурным образцам, включая культуру питания. Что касается российских школьников и студентов, то многие из них, даже обладая информацией о вреде «быстрой еды», предпочитают фаст-фуд завтракам и обедам в своём учебном заведении, тем более что McDonald's и Burger King для них – это не только место для питания, а также для встреч и времяпровождения.

Большое влияние на молодёжь англо-американская массовая культура оказывает благодаря использованию компьютера и IT-технологий. В наши дни невозможно представить современную жизнь без компьютера и Интернета: персональный компьютер стал одним из самых распространённых технических устройств. И то, как мы в России и во всех других странах мира создаём документы, работаем в Интернете, отправляем электронную почту и обмениваемся информацией, также находится под влиянием западной массовой культуры, поскольку большинство персональных компьютеров загружены базовыми типами американского программного обеспечения: интернет-браузером, почтовым клиентом и каким-нибудь программным обеспечением для повышения производительности. Становится всё более очевидным, что программное обеспечение также может выступать в качестве носителя культуры и оказывать влияние на другие культуры. В качестве примера можно привести одно из самых распространённых программных приложений в мире – Microsoft Office, в дизайне и функциях которого ярко отражены американские культурные ценности. В свою очередь, что касается стремительно развивающихся IT-технологий и системы Интернета, поглотивших молодёжь, здесь можно отметить и их позитивное влияние на творческое содружество молодых людей разных стран при осуществлении совместной проектной деятельности. Такое содружество даёт возможность молодёжи активно проявлять себя в системе общественных отношений и в гражданской позиции, развивать свою индивидуальность [см.: 7].

Распространённым стало мнение, что знакомство с иностранной массовой культурой отрицательно сказывается на структуре и словарном запасе устной и письменной речи. В последние годы идёт оживлённая дискуссия о необходимости и возможностях защиты национальных языков от иностранного влияния, как это происходит во Франции, где запрещено писать вывески на иностранном языке или даже использовать в них ино-

странные слова. В этой же стране ограничен показ англоязычных фильмов на национальном телевидении. Тем не менее иностранный язык является мощным средством воспитания у учащейся молодёжи общепланетарного мышления. Другое дело, что любое заимствование должно быть оправдано и руководствоваться чувством меры.

Мы же заимствуем в русский язык английские слова во всё возрастающем количестве, и не только в виде торговых и коммерческих терминов, но и практически из всех сфер жизнедеятельности. Англоязычное заимствование в русский словарный запас стало наиболее многочисленным и распространённым в последние десятилетия. Взаимосвязь английского и русского языков стала ещё интенсивнее благодаря новым способам общения, в первую очередь таким, как Интернет и мобильная связь с их собственным компьютерным и интернет-языком и языком коротких текстовых сообщений, прочно вошедшим в повседневную жизнь. И огромное влияние на мобильных пользователей оказал именно англоязычный Интернет. Например: *asap* – из англ. *as soon as possible* (как можно быстрее), *2day* – из англ. *today* (сегодня), *10x* – из англ. *ten x – thanks* (спасибо). Результатом англоязычного влияния является то, что в русский язык попадают англо-американские слова, адаптируются и впоследствии используются в повседневной и профессиональной речи. На слуху такие популярные заимствованные слова, как: *блокбастер, брифинг, брэнд, имидж, менеджер, мэр/мэрия, ОК, паб, пиар, презентация, пресс-релиз, ремейк, саунд-продюсер, супермаркет, тренд, трендовый, шоппинг, эксклюзив* и т.д. [см.: 6].

С другой стороны, нельзя отрицать тот факт, что словарный состав в некоторых сферах, таких как экономика, компьютерные и информационные технологии, спорт, музыка и кино, почти полностью состоит из специальной терминологии и обогащается главным образом иностранными заимствованиями, в первую очередь из английского языка. Например, спортивную терминологию в русском языке можно фактически назвать англоязычной, поскольку количество таких спортивных английских заимствований постоянно растёт: *аутсайдер, бокс, ватерполо, виндгредер, джиббинг, жокей, картинг, киксбоксинг, нокаут, нокдаун, овертайм, плей-офф, ралли, раунд, спарринг, спринтер, стоп-стайл, тайм, форвард, хук* и т.д.

Такая же языковая ситуация наблюдается и в сфере экономики, в которой для обозначения новых экономических понятий трудно и иногда практически невозможно подобрать русский эквивалент, например: *бартер, бизнес, ваучер, инфляция, офшор, приватизация, холдинг* и другие.

Чтобы определить языковую компетенцию студентов Ивановского филиала Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова, было проведено социологическое исследование с целью определения знаний и умений студентов в сфере использования англоязычных эконо-

номических терминов. В качестве метода исследования нами использовалось анкетирование, широко применяемое как в зарубежной, так и в отечественной вузовской практике [см.: 4–6]. На основе ответов анкетированных можно было сделать вывод о том, что студенты, изучающие экономику, на достаточно высоком уровне знают англоязычные экономические термины и предпочитают их использовать вместо русских, чаще всего более многословных и громоздких, например: *бренд* вместо *марка*; *дедлайн* вместо *крайний срок*; *дилер* вместо *агент по продаже, посредник*; *лизинг* вместо *сдача внаём, договор об аренде*; *ноу-хау* вместо *секрет производства, сумма знаний*; *пиар* вместо *связи с общественностью, общественная информация*; *промоутер* вместо *покровитель, патрон, то или тот, кто способствует чему-либо*; *стартап* вместо *запуск, возникновение* и другие. В ответах анкетированных на вопросы была названа главная причина широкого применения английских экономических терминов в русском языке – это стремление к модному, более современному и престижному слову.

Другое социологическое исследование, проведённое в трёх ивановских вузах [6], также показало, что студенты активно используют в своей повседневной речи заимствования из других языков, в основном англо-американские, и вместо русских лексических единиц предпочитают англоязычные. Например: *изи* – легко, просто (от англ. *easy*); *пати* – вечеринка (от англ. *party*); *безворк'овый* – безработный (от англ. *work*); *мэн* – мужчина, молодой человек (от англ. *man*); *пипл*, *пипл'ы*, *пиплз* – люди, народ, члены какой-либо группировки (от англ. *people*); *сенкс* – спасибо (от англ. *thank you*); *тренд* – направление, мода (от англ. *trend*); *хоум* – дом (от англ. *home*).

Большинство лингвистов считает английский язык основным источником формирования сленговой лексики. Но если в русском языке нет соответствующего явлению действительности лексического эквивалента, то приходится использовать заимствованное слово, которое постепенно закрепляется в заимствующем языке и входит в повседневный оборот. Молодёжный сленг, на котором охотно разговаривают молодые люди, как сложное и многоплановое явление, есть следствие того, что молодёжь представляет собой демографическую группу общества, которая во многом определяет социально-экономическое и культурное развитие общества и его особенности. Именно в переломные исторические периоды, а одним из них стал период конца XX – начала XXI века, молодые люди отвергают идеалы, духовную и языковую культуру. Этот феномен признают отечественные и зарубежные учёные [см.: 3,; 9]. В XX-м и, особенно, в XXI веке английский язык превратился в основной механизм глобализации, так как стал языком бизнеса, экономики, языком высоких технологий и Интернета, а также многих других сфер. Поэтому неудивительно, что

часто современные молодые люди, начиная со школьной скамьи, достигают хороших результатов в изучении английского языка, особенно если они увлечены компьютерной техникой и Интернетом, и демонстрируют косноязычие и низкую грамотность в родном русском языке, что проявляется при сдаче ЕГЭ и написании ежегодных «тотальных диктантов».

Современную эпоху не напрасно считают аудиовизуальной, так как с помощью аудио- и видео-СМИ человек может оказаться в центре событий, фактически не принимая в них участия. Повседневное традиционное чтение, столь популярное в прошлые годы в России, уступило место теле- и видеоинформации. А без чтения не работают определённые отделы головного мозга и утрачивается способность создавать ассоциации, живость воображения, креативность [8].

Мало кто сомневается в сегодняшнем значении американской поп-культуры в России. Российская молодёжь любит такие развлечения, как музыка, фильмы и телепрограммы. И надо признать, что подавляющая часть развлекательных программ, художественных и документальных фильмов, демонстрируемых на отечественном телевидении, имеет американское происхождение, а это ничто иное, как эффективный способ распространения американской культуры и образа жизни. Часто российские кинотеатры завалены дешёвыми американскими боевиками, демонстрирующими насилие. Этот тип кинопродукции негативно сказывается на молодом поколении, развивает у него агрессию и ведёт к росту преступности. А влияние американских стандартов на создание кинофильмов, телевизионных программ в формате ток-шоу и игр разной направленности явно ощущается в российских кино- и телевизионной индустриях в последние годы, что привело к повышению интереса российских зрителей к отечественным фильмам и телепрограммам. Это стало особенно ощутимо при выходе на широкий экран кинофильмов о «легендах» отечественного спорта, героях Великой Отечественной войны, где слились стандарты американских технологий и мощный российский патриотический акцент.

Дискуссии о силе кино и телевидения влиять на поведение и убеждения людей продолжают с тех пор, как эти средства массовой информации стали очень популярными на Западе в середине XX века. Многие люди в нашей стране обеспокоены влиянием телевидения и кино в западном стиле, особенно демонстрации насильственных преступлений, на социальное поведение людей, что приводит в итоге к ухудшению культурных стандартов внутри страны и угрожает мировому культурному достоянию в целом. Средства массовой информации в России становятся всё более американизированными. Многочисленные ток-шоу, игры и викторины, поп-музыка, которые демонстрируются на отечественных каналах, создаются по американским стандартам. И вся эта продукция достигает зрителей и слушателей с помощью современных технологий – кабельные сети,

спутники и Интернет, которые являются мощными носителями американских культурных ценностей, разрушающими другие культуры, включая культуру молодёжи других стран. Поскольку влияние американской культуры во всём мире растёт, представители культур разных стран выражают озабоченность по поводу целостности и выживания своего образа жизни. Популярность у молодёжи западной музыки, телевидения и кино, так же как моды и шоу-бизнеса, демонстрирует явное тяготение к соответствию западным стандартам. Так, например, определённые музыкальные пристрастия молодого человека являются для него возможностью для самоопределения и способом приобретения статуса и престижа в данной социальной группе.

Если рассматривать в целом взаимодействие западной культуры и российской, то нельзя не признать как положительное, так и отрицательное значение данного процесса. Отрицательное значение заключается в том, что молодое поколение воспитывается на чуждых нашей культуре идеалах и русский язык засоряется чужими иноязычными словами. Как положительное значение можно отметить получение информации в глобальном масштабе, знакомство с новыми понятиями и явлениями действительности. Но уважая язык и традиции других стран, представители российской нации должны в первую очередь знать, уважать и хранить свои традиции, пропагандировать отечественную музыку, литературу, русский язык, русскую культуру [4].

Именно молодёжь больше всего подвержена влиянию извне. И основными причинами её социокультурной несостоятельности являются: недостаточный уровень идеологического воспитания, а порой искажённое его трактование; утрата личностных идеалов; несформированность культурных ценностей; незнание истории и традиций своей страны; неумение выстраивать межнациональные и межкультурные отношения. Государство, как движущая сила, должно создавать систему культурных ценностей, которая позволит эффективнее выстраивать работу по воспитанию международных отношений и межправительственных связей. Как результат, будет создана более тесная связь и передача ценностей в молодёжной среде различных дружественных стран.

Многие культурологи считают, что в ближайшее время должно произойти слияние культур всех народов, что позволит создать единое пространство для воспитания, передачи ценностей и формирования высокого уровня интеллектуального развития каждого члена общества. Недаром во многих зарубежных странах, таких, например, как Великобритания, Болгария, Канада, США, Франция, Япония и других, созданы фонды и организации для развития культурного воспитания. Данный вопрос также актуален для России, и в нашей стране существует достаточно много объединений, культурно-выставочных комплексов, домов творчества,

которые занимаются этой проблемой. В настоящее время для российского образования и общества в целом глобальное значение имеет духовно-нравственное воспитание, у которого есть свои достижения и педагогические традиции. Эти достижения и традиции необходимо восстанавливать и развивать с учётом историко-культурных традиций и требований современного российского общества. Развивать же в России высшие культурные ценности реально только на основе правильного использования позитивных мировых тенденций с разумным перенесением их на отечественную ниву [см.: 2; 7].

Представители многих организаций всемирной общественности предлагают целый комплекс мер, способных предотвратить наступающую культурную деградацию. Эти меры предполагают популяризацию наук о культуре, раскрывающих закономерности социокультурного развития общества, и разработки на основе полученных знаний методов планирования и управления подобным развитием. Теоретическим основанием в этом процессе станет наука, а практическим полем деятельности – сфера образования [8].

Необходимо отметить, и мировая практика это доказывает, что дружественные отношения между странами, влияние на общественное сознание и формирование нового поколения зависят от всего мирового порядка, а для этого необходимо отработать целостную систему творческой реализации как социального проекта для молодого поколения.

Список литературы

1. *Арефьева Н. Т., Александрова Е. В.* Доминирование культуры и экономики как социокультурных феноменов глобализма // *Actual Problems of Economics*. 2015. № 2 (164). С. 8–14.
2. *Галоян А. С.* Глобализация и проблема национально-культурной идентичности : диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук : 09.00.13 – Философская антропология, философия культуры / Галоян Артур Станиславович. Санкт-Петербург, 2015. 220 с.
3. *Гогерчак С. Ю.* Молодёжь как феномен культуры : диссертация на соискание учёной степени кандидата философских наук : 09.00.13 – Философская антропология, философия культуры / Гогерчак Светлана Юрьевна. Ростов-на-Дону, 2004. 123 с.
4. *Егошина Н. Б.* Анкетирование как метод исследования // *Экономика регионов России: современное состояние и прогнозные перспективы* : сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции преподавателей, аспирантов магистрантов Ивановского филиала Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова. Иваново : АО «Информатика», 2019. С. 28–31.
5. *Егошина Н. Б.* Изучение иностранного языка в вузе в аспекте межкультурной коммуникации в условиях глобализации // *Российский университет в неустой-*

- чивом мире: глобальные вызовы и национальные ответы : материалы национальной научно-практической конференции : в 2 частях. Иваново : ИвГУ, 2019. С. 232–238.
6. Егошина Н. Б. Студенческий сленг как объект лингвистики. Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». Том 8 (2017). Выпуск 4. – Иваново: ИГХТУ. – С. 319–323.
 7. *Омельченко Е. Л.* Идентичности и культурные практики российской молодежи на грани XX–XXI вв. : диссертация на соискание учёной степени доктора социологических наук : 22.00.06 – Социология культуры / Омельченко Елена Леонидовна. Москва, 2004. 366 с.
 8. *Цаплина С. П.* Молодёжная культура в России: современное состояние, перспективы развития : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Цаплина Светлана Павловна. Москва, 2006. 21 с.
 9. Coleman J. *The Life of Slang*. N.Y.: OUP, 2012. 354 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ПОЛИЛОГ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ПРИНЦИП СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

УДК 008:7

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-50-57>

Анна Петровна КРАСНОПОЛЬСКАЯ,

кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии
Московского государственного института культуры,
Химки, Московская область, Россия, e-mail: krasnopolska@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию полилога как продуктивной коммуникативной стратегии современного постконцептуального искусства. В основе полилогического взаимодействия лежат установки на рефлексивную позицию субъекта культуры по отношению к доминирующей образной системе, предшествующим традициям, на преодоление двойственности мышления, удержание ценности конфликта и столкновения позиций. В контексте современного искусства полилог, как коммуникативная стратегия, приобретает разные измерения и реализует принципы транскатегориальности и трансмедиальности.

Ключевые слова: арт-практики, коммуникация, постконцептуальное искусство, трансмедиальность, полилог, постнеклассическая рациональность, современное искусство.

Для цитирования: Краснополянская А. П. Полилог как коммуникативный принцип современного искусства // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 50–57. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-50-57>

POLYLOGUE AS A COMMUNICATIVE PRINCIPLE OF MODERN ART

Anna P. Krasnopolskaya, PhD in Philosophy, Associate Professor
at the Department of Culturology, the Moscow State Institute of Culture,
Khimki City, Moscow Region, Russia, e-mail: krasnopolska@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the study of polylogue as a productive communicative strategy of modern post-conceptual art. At the heart of polylogical behavior are provisions on the reflective position of culture in relation to the dominant image system, previous traditions, retention of value and overcoming positions. In the context of contemporary art, polylogue as a communicative strategy acquires different dimensions and implements the principles of transcategoricity and transmediality.

Keywords: art practices, communication, post-conceptual art, transmediality, polylogue, post-non-classical rationality, contemporary art.

For citation: Krasnopolskaya A. P. Polylogue as a communicative principle of modern art. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 50–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-50-57>

Главной характеристикой современности является расширение культурного взаимодействия, высокая дифференциация культуры и актуализация проблемы взаимосвязанности и взаимозависимости не только различных культур, но и различных исторических времён. В связи с этим осмысление и использование полилогических коммуникативных стратегий обретает приоритетный статус в исследовании актуальной культуры.

Современное искусство, как особый способ познания мира, автономная сфера конституирования бытия и события, не только связано с созданием художественных образов и их репрезентацией, но и формирует новые формы социализации, влияет на трансформацию социокультурных порядков и обладает мощным коммуникативным и идентификационным потенциалом.

Высветить аспект коммуникативного потенциала современного искусства поможет изучение полилога как интеллектуальной и художественной практики, в основе которой лежат установки на рефлексивную позицию субъекта культуры по отношению к доминирующей образной системе и предшествующим традициям. Важной характеристикой полилога является ориентация на субъект-субъектную схему коммуникации и преодоление двойственности мышления. Эти установки полилогического взаимодействия соотносятся с переходом к постнеклассическому идеалу рациональности [1], который преодолевает классические оппозиции мышления и вовлекает познающего субъекта в процесс динамики внутри этих оппозиций и их взаимовлияния.

Проблема многоуровневой рефлексии, сознательных остановок в ситуации, когда коммуникация становится не ясна и не прозрачна, но требует специальных процедур, которые позволили бы её длить, даже когда консенсус и понимание кажутся недостижимыми, оказывается центральной темой перехода к постнеклассической рациональности. В этом смысле мы можем говорить о полилоге в сфере современного искусства как о художественной практике, ориентированной на постнеклассический мир.

Полилог, как коммуникативная модель, включает в себя классический диалог, но представляет собой более сложно структурированную и многоуровневую коммуникацию. Принципиальным моментом для организации полилога становится выход из двойственности. Классическая диалогическая модель предполагает двойственность позиций и включает в себя ориентацию на поиск консенсуса. В основании же полилогической модели лежит принцип выхода «в третью позицию», удерживается ценность конфликта и столкновение позиций. Сближение и понимание заведомо не основаны на совпадении и одинаковости, а скорее, наоборот, могут вызывать сначала отдаление, отталкивание и борьбу, поэтому полилог – это в первую очередь осмысление того, как рассматривать состояния непони-

мания, тревоги, фиксации «знания о незнании», конфликта как гносеологически ценные, а не вытеснять и исключать их.

В контексте современного искусства полилог как коммуникативный принцип приобретает разные измерения. Одним из таких измерений оказывается историчность искусства и проблема его связи с предшествующей традицией.

Если обратиться к истории искусства, то мы можем выделить две основные тенденции отношения к традиции. Первая прочно связывает искусство с повторением традиции. Устремлённость искусства в будущее, ценность новаторства, индивидуализация, утверждение новых образных систем и форм не являются главными ценностями такого искусства. Другая тенденция ориентирована на творческую инновацию, индивидуализацию, самовыражение и прогресс. Современное искусство – феномен неоднородный, и в нём сосуществуют все эти тенденции. Однако в современном художественном пространстве всё большее значение приобретает тема «встречи» с традицией и актуализируется проблема вписываемости в современность (со всей её устремлённостью в будущее, которое выступает наследием ценностно-смысловых установок модернизма), в единую историческую сеть.

Этот процесс проходит разными путями: от прямого цитирования, реминисценций классического искусства, игры в ассоциации, механической миграции образов и манипуляции с ними до сложной работы с коннотациями, переосмыслением образов и поиском скрытой связи с историческим контекстом. Эта связь выстраивается с целыми эпохами, стилевыми парадигмами и втягивает в своё пространство глобальные контексты, а следовательно, не утрачивается, когда породивший их момент проходит [2].

Директор центра исследований современной европейской философии Кингстонского университета в Лондоне и один из ведущих художественных критиков Питер Осборн говорит о современном искусстве как об искусстве постконцептуальном. Разворачивая эту идею, он определяет современность как фикцию, однако которая «регулирует разделение между прошлым и настоящим (через ощущение будущего) внутри настоящего. Именно фиктивное “настоящее” в современном отличает его от более структурной и продолжительной категории модерности, чей, в сущности, самопревосходящий характер связан с постоянной скоротечностью ... В этом плане современное внутри себя отступает от модерна к настоящему. Если модерность представляет настоящее как постоянную переходность, то современность закрепляет или помещает эту переходность внутрь порядка событий или, если брать шире, отрезка жизни» [5].

Существенным отличием концептуального искусства от постконцептуального, таким образом, становится то, что первое, репрезентируя модернистские установки, пытается порвать с историчностью, второе же

возвращается к принципу встраивания в историчность и является полем соединения различных времён и «построения исторического значения искусства» [5].

Полилог тут проявляется как форма, релевантная этой новой темпоральности постконцептуального искусства, которое уже не устремлено в будущее, а скорее, находится в особой точке между прошлым и настоящим. В этой ситуации прошлое перестаёт восприниматься как негативный пример или просто прошедшее, а становится актуальным и ценным.

Полилог проявляется не только в коммуникации разных художественных традиций и автономных культур, но также в диффузности и равноправности различных времён. Полилогичность современного искусства проявляет его гетерохронность, сосуществование различных исторических времён как актуальных современности.

Ярким примером такой гетерохронности и сопряжения различных дискурсивных практик является творчество бельгийского художника Яна Фабра, по словам которого «не существует авангарда без традиций» [6]. Его выставка «Ян Фабр: Рыцарь отчаяния – воин красоты», прошедшая в 2016 году в Эрмитаже, стала резонансным примером шока и софистического гула, который неизменно сопровождает современное искусство, но одновременно явилась фактом институционализации и легитимации провокативных художественных практик. Её можно причислить к таким событиям современного искусства, которые своим символическим действием создают предпосылки нового восприятия и взаимодействия со зрителем. Одним из измерений полилогического эффекта выставки стала общественная дискуссия вокруг этого события. Случившаяся дискуссия стала ценным опытом преодоления границы между зрителем как пассивным наблюдателем и художником как творческим субъектом.

Уже сам выбор выставочного пространства оказался темой для общественной дискуссии. Обычно выставки, подготовленные отделом современного искусства Государственного Эрмитажа, экспонируются в Главном штабе, именно это пространство устойчиво ассоциируется у зрителя с современным искусством. Выставка же Фабра вышла из устоявшихся границ и представляла собой сложную топографию. Работы Фабра расположились не только в Главном штабе, но и в Главном музейном комплексе, причём не в каком-то специально отведённом для них зале, а соседствовали с постоянной экспозицией, вступая в диалог с барочными мастерами в зале фламандской и голландской живописи и следовали за ритмом этих залов.

Работы из серии «Синий час» выставлялись буквально рядом с работами Рубенса. Они были выполнены дешёвой шариковой ручкой марки Bic, которую держал в руках практически каждый и рисовал ей маргинальные рисунки на краях тетрадей. В современном искусстве Bic Art существует как самостоятельное направление. Однако у Фабра это рисование

ручкой превращается в особую технику. Он фотографирует картину, потом с помощью чернил добавляет несколько слоёв особого специального химического синего цвета, который изменяется под воздействием света и заставляя картину, как выражается сам Фабр, «работать».

Когда ты бросаешь быстрый взгляд на эти полотна, то видишь только особый оттенок синего. Возможно некоторые зрители, знакомые с историей современного искусства, вступают с ироническую игру в ассоциации и вспоминают синие полотна Ива Кляйна, которого поглощала идея найти и сохранить видимый только в сыром пигменте и исчезающий при засыхании синий цвет. Однако если зритель не проходит быстро мимо этого «просто» синего, а делает остановку, то техника, которую применяет в этих работах Фабр, позволяет создать сложные связи, рассчитанные на множественную трансформацию как традиционных, написанных самим Рубенсом, так и созданных Фабром образов и высветить бесконечное число нюансов и аллюзий.

Синие работы Фабра приобретают новую жизнь в момент их фотографирования. Зритель, движимый современной инерцией всё фиксировать и наводящий на непонятные полотна камеру своего гаджета, принимает (иногда сам того не понимая) участие в процессе появления нового образа. Парадоксальным образом его пассивное фотографирование в музее, которое в теории массовой культуры уже стало атрибутом слепого потребления, превращается в процесс создания образа, а тиражирование не только не убивает смысл и уникальность искусства, но оказывается новой потенциальностью. Фабр рассчитывает на этот эффект. Сам он, описывая замысел выставки, говорит, что «посетители проходят мимо Рубенса как мимо витрин большого магазина, они не смотрят на детали» [7]. Но в задуманном автором художественном пространстве оппозиция «элитарное – массовое» размывается. Зритель делает копию, фотографирует, на первый взгляд, нефигуративную, лишённую классической эстетики работу, которая выглядит как «выколотая точка» и концептуальная ирония, к которой современный посетитель музеев и галерей современного искусства уже привык, но неожиданным образом на экране гаджета проявляется новый художественный образ. Работы буквально проявляются на экране и приобретают традиционную фигуративность и эстетику. Это становится своеобразной «ловушкой», моментом, в котором устанавливается одновременно новый контакт художника со зрителем и возникает «место встречи», остановка, которая настраивает на внимательное, сосредоточенное восприятие как созданных Фабром работ, так и полотен Рубенса, с которым Фабр вступает в диалог.

Таким образом, элитарное и традиционное обнаруживает себя в массовом и тиражируемом экранном образе и появляется возможность нового его прочтения. Сам момент фотографирования является процессом

дизъюнкции: в момент, когда человек снимает работу, происходит переход времени в пространство, множатся темпоральности и оживает новый образ, который находится в сложном взаимодействии с образом конкретной эпохи. Этот процесс насыщен тонкими коннотациями и стилизациями. Эти синие полотна Фабра одновременно являются актуализацией прошлого, пребыванием в настоящем и устремлены в будущее.

В результате целостной комбинации пространственно-временных характеристик и архитектоники художественных образов Фабр создаёт уникальное художественное пространство, в котором художественные и внехудожественные смысловые проблемы смыкаются [6, с. 78] и проявляется тенденция анонимизации искусства. Мы сталкиваемся с эффектом ухода автора-создателя с конкретным замыслом художественного произведения на второй план. Анонимность, как технология творческого высказывания, соседствует здесь с такими великими мастерами, как Рубенс, Снейдерс, ван Дейк. Выставка выстраивается ещё и как сложная коммуникация художника, её задумавшего, который хочет что-то разглядеть в полотнах старых мастеров, и зрителя, который «отвык разглядывать» и просто пролетает по залам по инерции, обычно включая свой телефон и «щёлкающая» камерой своё присутствие. Но отказываясь от собственного Я, растворяя его, делегируя зрителю активную возможность сотворчества, автор открывает новые измерения образов и обретает новое собственное Я. В каком-то смысле технология создания произведения проходит через линию отказа художника от Я.

Для описания современного искусства всё чаще используются понятия интермедиальности и транскатегориальности, которые становятся ещё одним измерением реализации полилога. К принципу интермедиальности обращаются, когда нужно подчеркнуть эффект слияния различных медиа в искусстве, которые возникают на границах разных видов искусства. Интермедиальность подчёркивает именно интенцию, пересечение границ сложившихся видов искусства, жанров и техник, а акцент делается на концептуальном сотрудничестве различных медиа, в результате которого происходит создание принципиально нового взаимодействия, которое не сводится только к сумме различных приёмов и возможностей этих медиа, а рождает нерасчленённую целостность. Таким образом, происходит бесконечное расширение выразительных средств искусства и введение в его пространство того, что находится за его пределами [3].

Одним из самых ярких примеров транскатегориальности оказываются современные практики стрит-арта, которые не только буквально выходят из музеев на улицу, но и из привычных вертикальных и горизонтальных поверхностей и традиционных форм организации городского пространства. Уличные художники не только создают актуальные визуальные метафоры, но и призывают к общественному диалогу и трансгрессии в искусстве.

Стрит-арт активно размывает традиционные техники, и мы всё чаще в городском пространстве встречаем работы, выполненные, например, перфораторами, металлической стружкой или жевательной резинкой.

В электроакустической композиции Martellato, созданной современным московским композитором Николаем Поповым и сербским художником Тодором Поджаревым, ярко реализуется принцип трансмедиальности. Её художественные образы одновременно рождаются на стыке разных медиа: сочетается электронная и акустическая музыка, компьютерные технологии, традиционная живопись, цифровые визуальные образы и анимация. Одно из значений слова Martellato – звук выдёргивания железного гвоздя из деревянной доски. Композитор использует особый метод работы и обращается к поиску начала гармонии в реальном мире звуков и шумов: берёт звук, а точнее, звуковой комплекс из повседневности и анализирует его, делит на фрагменты, меняет звуковысотность, обрабатывает с помощью компьютерных программ, опираясь в том числе и на историческую композиторскую традицию.

Визуальный ряд к композиции создавался Тодаром Пожаревым в смешанной технике: художественные образы писались в технике гуаши, выкладывались мокрой бумагой, далее художник фотографировал их и трансформировал в программе компьютерной анимации. Рассматривая данную художественную форму в контексте полилога, важно обратить внимание на то, что мультимедийная композиция опирается на идею столкновения разных медиа. Музыка тут самостоятельна, но может вести борьбу, диалог с другой художественной формой. Это не просто параллельные тексты об одном и том же, не синтез разных искусств и не синхронный перевод из одного медиа в другое. Синтез искусств – понятие, скорее отражающее классический подход к эстетике. В результате синтеза художественные образы смыкаются в единой смысловой точке, части произведения не смешиваются, а одна часть проистекает из другой. Синтез ориентирован на гармонию как проектный эффект, как и классический диалог – на консенсус. В данной же форме все друг друга толкают, все мешают друг другу и вынуждены находиться в коммуникации и сосуществовать, реализуя принцип столкновения. Гармония в этом контексте становится не проектом и синтезом, но мы можем её обнаружить как «место встречи». Различные медиа вступают в борьбу и конфликт художественных языков, но одновременно с этим запускают процесс создания третьей позиции, автономной от художественного замысла.

Таким образом, арт-практики, ориентированные на полилогическое взаимодействие, являются важным ресурсом, формирующим уникальное художественное пространство, механизмом, позволяющим преодолеть двойственность мышления и актуализирующим умение находиться в коммуникации.

Список литературы

1. Аршинов В. И., Буров В. А., Гордин П. М. Становление субъекта постнеклассической науки и образования // Синергетическая парадигма. Синергетика образования. Москва, 2007. С. 114–136.
2. Вальков Д. Ю., Краснопольская А. П. Коммуникативный потенциал современных художественных арт-практик // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 1 (81). С. 102–109.
3. Меньшиков Л. А. Интермедиаальные практики в теории акционистского искусства // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. вагановой. 2019. № 6 (65). С. 115–129.
4. Михайлов В. Ян Фабр в роли рыцаря красоты [Электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia : [веб-сайт]. URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3565>
5. Питер Осборн. Современное искусство – это концептуальное искусство [Электронный ресурс]. URL: <https://syg.ma/@spectate/pitier-osborn-sovriemiennoie-iskusstvo-eto-postkontsiectualnoie-iskusstvo>
6. Синявина Н. В., Махович Е. В. Художественное пространство в контексте культурфилософского дискурса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 2 (94) С. 74–82. DOI: 10.24411/1997-0803-2020-10208
7. Ян Фабр Современного искусства не существует [Электронный ресурс]. URL: https://tvrain.ru/lite/teleshow/artificial_selection/fabr-419457/
8. Ян Фабр: Рыцарь отчаяния-воин красоты [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/museum-blog/blog-post/fabr/>

ПАРАДНЫЕ ПОРТРЕТЫ ЕКАТЕРИНЫ II КИСТИ Ф. С. РОКОТОВА КАК ПРОЯВЛЕНИЯ МНОГОВЕКТОРНОСТИ ВЛИЯНИЙ В КУЛЬТУРЕ РОССИИ XVIII ВЕКА

УДК 75.03 (47+57)

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-58-70>

Екатерина Александровна СКОРОБОГАЧЕВА,

доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств, директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия, e-mail: Skorobogacheva@mail.ru

Анна Вячеславовна КРЕМНЕВА,

аспирант Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Москва, Россия, e-mail: kanna555@yandex.ru

Аннотация: Статья обращена к изучению интерпретации векторов влияний различных художественных школ в отечественной культуре на примере парадных портретов Екатерины II кисти Ф. С. Рокотова. Цель статьи – обосновать многогранность трактовок и культурологическую значимость образов императрицы в русле отечественной и европейской живописи. Исследование проведено с помощью комплексного системного подхода, посредством анализа, в том числе сравнительного, произведений в хронологических рамках второй половины XVIII века. Междисциплинарный характер текста, на стыке нескольких научных дисциплин: культурологии, искусствоведения, истории, эстетики, детерминирован спецификой заявленной темы. Художественный язык Рокотова рассматривается как единая, но многосоставная структура. Некий культурологический код в иконографически чётко обозначенных официальных трактовках образа императрицы представляет собой своеобразный символ её эпохи в сферах политики, культуры, эстетики, философии. При этом синтезированный художественный язык Рокотова, образованный посредством многовекторности влияний, отражает и черты интернационального академизма, и специфику ряда европейских художественных школ, и отголоски индивидуальной манеры письма конкретных живописцев.

Полученные результаты суммируются в заключениях, объясняющих эволюцию отображения портретных характеристик императрицы при создании её обобщённого образа как мудрой просвещённой правительницы, принадлежащего к максимально широкой сфере культуры. Применение сложно синтезированного художественного языка объективно в культурологическом ракурсе, поскольку именно так было возможно аутентично раскрыть смысл эпохи правления «немки с русской душой», его философско-религиозное, духовно-эстетическое содержание, имеющее вневременное значение как для европейской, так и для отечественной культуры.

Ключевые слова: многовекторность влияний в сфере культуры, россияка, корреляция традиций, академизм, коды традиций культуры, синтезированный художественный язык, культурологические смыслы.

Для цитирования: Skorobogacheva E. A., Kremneva A. V. Парадные портреты Екатерины II кисти Ф. С. Рокотова как проявления многовекторности влияний в культуре России XVIII века // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 58–70. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-58-70>

CEREMONIAL PORTRAITS OF CATHERINE II BY F. S. ROKOTOV AS MANIFESTATIONS OF MULTI-VECTOR INFLUENCES IN THE CULTURE OF RUSSIA OF THE XVIII CENTURY

Ekaterina A. Skorobogacheva, D. Arts, Professor at the Department of General history of arts, Director of the Museum of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture, Moscow, Russia, e-mail: Skorobogacheva@mail.ru

Anna V. Kremneva, PhD student of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture, Moscow, Russia, e-mail: kanna555@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the study of the interpretation of the vectors of influences of various art schools in Russian culture on the example of ceremonial portraits of Catherine II by F. S. Rokotov. The purpose of the article is to substantiate the versatility of interpretations and the cultural significance of the images of the Empress in the mainstream of both domestic and European painting. The study was conducted using a comprehensive systematic approach, through the analysis, including comparative, of works in the chronological framework of the second half of the XVIII century. The interdisciplinary nature of the text, at the junction of several scientific disciplines: cultural studies, art history, history, aesthetics, is determined by the specifics of the declared topic. The artistic language of Rokotov is considered as a single, but multi-component structure. A certain cultural code in the iconographically clearly defined official interpretations of the image of the Empress is a kind of symbol of her era in the fields of politics, culture, aesthetics, and philosophy. At the same time, the synthesized artistic language of Rokotov, formed through multi-vector influences, reflects both the features of international academism, the specifics of a number of European art schools, and the echoes of the individual style of writing of specific painters.

The results obtained are summarized in conclusions explaining the evolution of the display of portrait characteristics of the Empress when creating her generalized image as a wise enlightened ruler belonging to the widest possible sphere of culture. The use of a complex synthesized artistic language is objective from a cultural perspective, since it was possible to authentically reveal the meaning of the era of the rule of the “German woman with a Russian soul”, its philosophical-religious, spiritual-aesthetic content, which has a timeless meaning for both European and domestic culture.

Keywords: multi-vector influences in the sphere of culture, Russika, correlation of traditions, academism, codes of cultural traditions, synthesized artistic language, cultural meanings.

For citation: Skorobogacheva E. A., Kremneva A. V. Ceremonial portraits of Catherine II by F. S. Rokotov as manifestations of multi-vector influences in the culture of Russia of the XVIII century. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 58–70. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-58-70>

Творчество Ф. С. Рокотова привлекает пристальное внимание исследователей сферы культуры с начала XX столетия по настоящее время. Так,

в 1901 году критик искусства барон Н. Н. Врангель работал над составлением каталога «Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850)» – каталог был издан в 1902 году [3, с. 275]. С. П. Дягилев при участии Врангеля в 1905 году организовал ретроспективную выставку портретов в Таврическом дворце, в образах которой воскресала и эпоха Екатерины II. В первые десятилетия XX столетия А. Н. Бенуа обращался к характеристике искусства XVIII века в трудах: «Русская школа живописи», «История живописи всех времён и народов», «Художественные письма. 1908–1917»; С. К. Маковский в монографии «Силуэты русских художников» характеризовал персоналии той же эпохи. На протяжении XX века исследовательский интерес к портретной живописи екатерининского времени лишь нарастал, о чём свидетельствуют труды М. М. Алленова, А. Г. Брикнера, Г. В. Вдовина, Н. М. Гершензон-Чегодаевой, О. С. Евангуловой, А. А. Карева, Д. С. Лихачёва, Л. А. Маркиной, И. С. Немиловой, Е. Ф. Петиновой и других.

Вместе с тем с именем Рокотова, его биографией и произведениями до сих пор связано немало вопросов. Один из них – многовекторность художественных влияний как значимый фактор формирования самобытности станковой живописи России XVIII века, в частности портретного искусства середины столетия. На наш взгляд, раскрыть данную проблему можно, если обратиться к исследованию портретов Екатерины II кисти Рокотова. При этом важно использовать комплексный анализ, не ограничиваясь искусствоведением, но прибегая к сферам таких наук, как история, культурология, философия, эстетика, а также мемуаристика и эпистолярный жанр. В исследовании обратимся к ключевым понятиям: многовекторность художественных влияний, вектор развития, художественный язык, новаторское прочтение портретного образа.

Екатерина II уделяла немало внимания вопросу увековечивания своего образа, заботилась о репутации просвещённой монархини, европейской правительницы, продолжательницы дела Петра Великого. Именно в этом заключается одна из основных причин, почему портретов императрицы столько много, почему так часто она соглашалась позировать как представителям россики, кому, как правило, отдавала предпочтение, так и отечественным авторам.

Одним из таких русских художников стал Фёдор Степанович Рокотов, который, несомненно, достиг новаторского прочтения её образа. Однако блистательно справившись с возложенными на него задачами – создав парадное решение, отличавшееся тонко переданным сходством, что высоко оценила Екатерина Великая, он вскоре попал в немилость императрицы, был вынужден навсегда уехать из Санкт-Петербурга в Москву и даже изменить специфику художественного языка, характер творчества. Как и по каким причинам это произошло, какую роль в развитии искусства Рокотова сыграли векторы художественных влияний, как

происходило формирование многовекторности духовно-художественных воздействий, исследуем в данной статье, обращаясь к этапам становления и развития его художественного языка.

Поясним термин «многовекторность художественных влияний». «В настоящее время данное понятие получило широкое распространение в сферах: политики (геополитики), экономики (геоэкономики), социологии, географии, культурологии, истории, этнографии, экологии, информатики. “Многовекторность” происходит от “многовекторный” – термина, впервые употреблённого в политической сфере начала 1990-х годов, если точнее, в трудах казахских учёных, как, например, М. Т. Лаумулина, поскольку с 1991 года Казахстан провозглашал именно многовекторность основой своей внешней политики ... В социологии многовекторность определяется как один из методических подходов к анализу ценностей и ценностных ориентиров ... Таким образом, понятие “многовекторность” ... не получило пока должного освещения и чётких формулировок в сфере искусствоведения» [11, с. 49–50].

Также отметим, что в нашем исследовании данный термин употребляется не только в отношении влияния различных художественных школ, но и в отношении воздействия конкретных персоналий – ведущих живописцев Европы и России. Кроме того, основой исследования многовекторности художественных влияний в творчестве Рокотова считаем теоретические труды Ю. М. Лотмана («диалогичность в развитии межкультурных коммуникаций», «статическое и динамическое в семиотических системах», «деления культуры на ядро и периферию – закона внутренней организации семиосферы», «каноническое искусство как информационный парадокс») [5, с. 544].

Прежде всего, опираясь на ряд исторических фактов и биографических свидетельств, ответим на вопрос, каким образом, благодаря каким художественным влияниям живописец, предположительно происходивший из сословия крепостных крестьян, достиг столь высокого профессионального уровня, что был удостоен императорских заказов.

Становление личности Рокотова всецело связано с развитием отечественной живописи в стенах Санкт-Петербургской Императорской Академии «трёх знатнейших искусств». Качественно новый этап в развитии отечественной школы, в том числе портретной живописи, наступил с воцарением Екатерины II, известной в истории так же, как Екатерина Великая.

В сфере культуры она смогла завершить то, что начинала её предшественница Елизавета Петровна. В данном случае Екатерина Алексеевна также упрочила начинания Елизаветы Петровны, поскольку основана Академия живописи, архитектуры и скульптуры в Санкт-Петербурге была ещё в 1757 году по проекту камергера И. И. Шувалова. В его начинании

проявился вектор следования Россией европейским традициям в целом, традициям академического искусства Европы в частности, поскольку в Италии, Франции, Германии, Австрии Академии художеств уже существовали десятки лет. Екатерина Великая, немка по происхождению, одна из наиболее высоко образованных правителей-женщин в истории, была увлекающейся натурой. Будучи «ненасытной в области искусства», как она сама говорила о себе, императрица Екатерина Алексеевна использовала европейскую живопись и вдохновлённые европейцами архитектурные строения для того, чтобы достойно представить Россию, показать её причастность к западной цивилизации. И приглашённые иностранные художники, и отечественные живописцы, в том числе Рокотов, были призваны содействовать в данных начинаниях.

Однако приобщение Рокотова к европейским традициям и к зарождавшему тогда отечественному академическому искусству не состоялось бы без влияния И. И. Шувалова. По свидетельствам Якоба Штелина [12; 13], в 1755 году Рокотов занимался в шуваловском доме, где сначала и располагалась Санкт-Петербургская академия художеств, с иностранными мастерами, представителями россики – французом Луи-Жозефом Ле-Лорреном и итальянцем Пьетро Ротари, работавшими в стиле рококо. Именно векторы их влияний, в едином европейском ключе, но с ярко выраженной спецификой конкретной художественной школы и индивидуальной манеры, считаем доминирующими в период ученичества Рокотова – **воздействия французского и итальянского искусства**. Однако подчеркнём, что француз Ле-Лоррен также не был чужд итальянской школе живописи, поскольку, являясь учеником Ж. Дюмона, он некоторое время жил в Риме для профессионального совершенствования, как пенсионер Парижской академии художеств. Также Рокотов обучался у русского портретиста А. П. Антропова и французского живописца Луи Токке – выделяем воздействия отечественного и вновь французского искусства.

Векторы художественных влияний России, Италии и Франции очевидны, но вместе с тем отметим их сложные траектории: во-первых, объединённое французско-итальянское воздействие (манеры Ле-Лоррена, Токке), а также многосоставность художественного языка Антропова, который учился у Л. Каравака, А. М. Матвеева и А. Д. Захарова. Также он был подвержен влиянию И. Я. Вишнякова, под руководством которого работал над художественными заказами в Канцелярии от строений, Токке и Ротари. Поэтому о векторе влияния именно отечественного искусства на становление художника-профессионала Фёдора Рокотова можно говорить с определённой долей условности.

С 1862 года Рокотов преподавал в Академии художеств, являясь адъюнктом, контролировал работу учеников [1; 9]. Достаточно престижного назначения он был удостоен после удачного выполнения заказанного

ему парадного портрета Петра III. Такой же заказ в то же самое время получил и его бывший наставник Антропов, которого в данном случае ученик превзошёл. Мы склонны считать решение Рокотова более удачным – сложным по композиции: император представлен на фоне панорамного пейзажа и батальной сцены, непринуждённым по характеру рисунка, в отличие от характерной для Антропова тяжеловесной манеры исполнения. Следовательно, художественный язык Рокотова уже отличался и профессионализмом, и некоторой свободой от академических канонов, господствующих в ученических работах.

Высшие достижения живописи эпохи Екатерины II связаны с творчеством Ф. С. Рокотова, В. Г. Левицкого, с ранними произведениями В. Л. Боровиковского, вновь преимущественно работавших в портретном жанре, отобразивших в том числе многих значимых лиц в отечественной истории и культуре, а прежде всего саму императрицу: профильный образ Екатерины II работы Рокотова (1763, Государственная Третьяковская галерея), парадно-аллегорический портрет кисти Левицкого (1783), «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1794 –на фоне Чесменской колонны, 1800–1810-е годы – авторское повторение, на фоне Румянцевского обелиска) Боровиковского.

Таким образом, сравнивая три упомянутых портрета, заключаем, что профильный портрет императрицы кисти Рокотова, наиболее ранний из известных созданных им образов Екатерины Алексеевны, по качеству исполнения ничем не уступает творениям Левицкого и Боровиковского. Следовательно, художественный язык Рокотова уже достаточно самостоятелен, в нём достигается интерпретация не одного, а нескольких векторов художественных влияний, лишь отчасти сохраняется строго каноничная школа Санкт-Петербургской академии художеств.

Профильные образы Екатерины II кисти Рокотова известны в двух вариантах – более камерный, подготовительно-этюдный и монументальный портрет, оба датированы 1763 годом и ныне принадлежат собранию Государственной Третьяковской галереи. В отношении этюдного решения изучаемого портрета достаточно очевидно влияние также профильного образа Екатерины Алексеевны, написанного датчанином Вигилиусом Эриксоном (до 1762 года). Отметим, что профильные изображения в XVIII веке достаточно редки и в отечественном, и в европейском портретном искусстве. Как исключение в русской живописи следует вспомнить ракурс в профиль «Портрета Петра I» кисти немецкого живописца, мастера и портретного, и батального жанров Иоганна Готфрида Таннауэра. Можно предположить, что отдалённое сходство трактовки своего образа с портретом чтимого ею предшественника на престоле России польстило императрице.

Таким образом, выделяем также векторы влияния школ живописи Дании (Эриксен) и Германии (Таннауэр).

Нельзя не поставить вопрос, отражал ли портрет кисти Рокотова, столь высоко отмеченный императрицей, внешнее сходство и психологию высокопоставленной модели или от портретиста требовалось нечто другое? Обратимся к словам Врангеля, характеризующего портреты XVIII века: «В этой волшебной атмосфере XVIII столетия все были опьянены красивым дурманом ... Правду скучной жизни никто не хотел знать. Все создавали себе химеры ... Вся жизнь превратилась в театральную декорацию, и все разыгрывали роли актёров и актрис, не замечая, как иногда грубо сшиты их платья...» [3, с. 183]. Приведённое сравнение жизни с театральной декорацией более чем уместно – следует вспомнить, насколько театрализованный характер носили шествия, торжественные приёмы императрицы, а также насколько большое значение она придавала развитию театрального искусства, да и сама писала, кроме прочего, в сфере драматургии, сочиняла пьесы, отдавая предпочтение комедиям¹. Далее Врангель отмечал, что при чтении переписки того времени поражаешься «той странной смеси грубого и изысканного, неряшливости и нынешнего лоска, которые в своеобразном сплетении дают пряный аромат русской жизни XVIII века» [3, с. 183].

Вместе с тем императрице России нельзя отказать ни в мудрости суждений, ни в их нравственной глубине, что вновь подчёркивает противоречивость, многоликость её эпохи. «Изучайте людей, старайтесь пользоваться ими, не веряясь им без разбора; отыскивайте истинное достоинство, хоть бы оно было на краю света: но большей части оно скромно и прячется где-нибудь в отдалении. Доблесть не выказывается из толпы, не стремится вперёд, не жадничает и не твердит о себе. Никогда не окружайте себя льстецами: пусть знают, что вам противны восхваления и самоуничужения. Оказывайте доверенность лишь к тем людям, у которых достанет духа при случае вам поперечить и которые предпочитают ваше доброе имя вашим милостям. Будьте мягки, человеколюбивы, доступны, сострадательны и либеральны; ваше величие да не препятствует вам добродушно снисходить к малым людям и ставить себя в их положение, так чтобы эта доброта не умаляла ни вашей власти, ни их почтения» [10, с. 938].

Несомненно, что образ Екатерины II как нельзя более соответствовал приведённым выше заключениям и во многом сама императрица определяла суть своей эпохи. Потому становится очевидным, что уже при исполнении её парадного портрета в 1863 году Рокотову удалось точно отразить портретное сходство, но с немалой долей лести удалось создать словно приукрашенную театральную маску, скрывающую суть, удалось выра-

¹ Кроме того, известны аллегорические сказки, исторические труды, публицистика, критические статьи, а также сочинения Екатерины II эпистолярного, мемуарного, автобиографического характера.

зить образ, но не психологического состояния модели или её внутреннего мира, характера, а той роли, которая была для неё предпочтительна.

Какой именно была эта роль, позволяют судить документы эпистолярного, мемуарного характера, как и произведения искусства других авторов. Екатерина Алексеевна хотела видеть себя величественной, просвещённой монархиней, соответствующей европейским критериям, а если возможно, их превосходящей. Не случайно её называли «Екатерина Великая», не случайно она покровительствовала искусствам, не случайно неоднократно подчёркивала свою преемственность царствованию Петра I. Именно такой её изобразил в портрете 1763 года Рокотов.

Коронационный портрет императрица в то же время заказала и итальянскому живописцу Стефано Торелли, но его решение, судя по всему, ею было признано менее удачным.

Необходимо исследовать, какие именно **векторы художественных воздействий испытывал в период начала 1760-х годов** Рокотов, в будущем мастер так называемого психологического портрета. Обратимся к предыстории создания им коронационного профильного портрета императрицы. В 1763 году он по высочайшему приглашению прибыл в Москву, чтобы исполнить портрет Екатерины II. Созданный им профильный образ был настолько высоко оценён императрицей, что она отдала распоряжение отныне изображать себя именно по оригиналу Рокотова. Судить об исполнении её воли позволяет копия данного портрета, исполненная бывшим учителем Рокотова Антроповым, но уступающая образцу по своим качествам – более тяжеловесная, менее свободная по характеру рисунка и живописной манере. Таким образом, ученик вновь превзошёл наставника, а данный факт позволяет выделить вектор художественных взаимовлияний в отечественной живописи середины XVIII века – от манеры Антропова к манере Рокотова, и обратно – от Рокотова к Антропову.

Среди прочих об исполнении высочайшего повеления косвенно свидетельствует картина представителя россики, французенки Элизабет Виже-Лебрен «Портрет дочерей Павла I Александры и Елены» (1796). В нём в качестве акцентированной детали показан медальон с портретом Екатерины II, отдалённо соответствующий более поздней трактовке Рокотова 1880-х годов. Виже-Лебрен, не пользуясь расположением императрицы России, была вынуждена прислушиваться к её художественным предпочтениям. Следовательно, можем обоснованно **упомянуть о векторе обратного влияния – не европейских портретистов в России, а напротив, русского художника на произведения европейцев.**

Возвращаясь к событиям 1765 года, отметим, что Рокотов был удостоен звания академика «за оказанный опыт в живописном портретном искусстве», а именно – за написанный профильный парадный образ Екатерины II и за копию с оригинала итальянского живописца Луки

Джордано – мастерски исполненную, характерную для него композицию «Венера и Амур». Заключаем, что художественный язык русского портретиста в данный период испытывает **определяющее влияние итальянской живописи**. Такая направленность вполне соответствует академической традиции, согласно которой живопись Италии рассматривалась как высший эталон, а лучшие академические выпускники отправлялись в так называемые пенсионерские поездки, как правило, именно в Италию.

Во второй половине 1860-х годов Рокотов находился в расцвете таланта, успешно, как казалось тогда, складывалась его карьера. Я. Я. Штелин видел у него в квартире сразу 50 неоконченных портретов. При этом известно, что художник писал портреты не особенно быстро – не менее месяца длилась его работа над каждым образом. Кроме того, он увлечённо преподавал в Академии художеств, а также писал на заказ [12; 13]. Именно в обозначенное время начинается формирование новаторского прочтения портретных характеристик в его творчестве. Однако после кончины своего покровителя И. И. Шувалова уже известный портретист попал в немилость: И. И. Бецкой, вновь назначенный президент Санкт-Петербургского «храма трёх знатнейших искусств», лишил Рокотова и академического жалования, при сохранении возможности преподавать в Академии, и возможности иметь частную портретную практику [1; 9].

Закономерно, что художник вынужденно покинул Петербург в конце 1766 года и возвратился в Москву. Драматичные события всё же оказали благотворное влияние на развитие его творчества. Отныне он был свободен от академического воздействия, мог писать более самостоятельно и раскованно. В древней столице России он сразу же стал получать заказы от родовитых московских семей, поскольку высокопрофессиональных портретистов здесь было немного. Работал как прежде увлечённо, в основном с натуры. Именно в Москве в конце 1860-х – 1870-е годы Рокотов создал свои центральные произведения – образцы знаменитых «психологических» портретов: А. П. Струйской, неизвестной в розовом платье, С. В. Гагарина, П. И. Вырубова, И. Н. Тютчева, поэта В. И. Майкова и других.

Следовательно, в изучаемый период превалирующим в творчестве портретиста становится вектор натурной живописи, следуя которому он, во-первых, достигает вершин своего искусства, во-вторых, «говорит новое слово» в живописи второй половины XVIII столетия; в-третьих, отчасти опережает развитие портретного жанра своего времени, поскольку «реализм звучания» и «психологизм» – это характеристики живописи второй половины XIX столетия, когда родоначальником и основным представителем психологического портрета в отечественной живописи становится И. Н. Крамской, а его достойным преемником в обозначенном художественном русле является, помимо прочих, В. Е. Маковский. Они, обращаясь в творчестве к парадному портрету (образы императрицы Марии

Фёдоровны в исполнении Крамского, Маковского), опирались на лучшие достижения XVIII века в этой сфере, к которым принадлежат и трактовки Екатерины Великой Рокотовым.

Полагаем, что отчасти коронационный портрет 1763 года послужил образцом для парадного портрета императрицы, исполненного Рокотовым в 1776–1780-е годы (собрание Государственного Русского музея)¹. В нём художник изменил ракурс лица и фигуры – изображение почти в фас, атрибуты – условно трактованный дворцовый интерьер, иносказательность деталей. Именно эта трактовка отчасти восходит к решению Александра Рослина. Он, достойный представитель портретной живописи Швеции, изобразил Екатерину Великую согласно всем канонам парадной трактовки, но не приукрасил сорокасемилетнюю императрицу, что и вызвало её недовольство и отзыв о том, что художник показал её на двадцать лет старше, превратив в шведскую кухарку. Именно поэтому после завершения портрета Рослиным, императрица поручила написать вновь свой образ Рокотову, который использовал композицию своего шведского предшественника, но представил Екатерину Алексеевну моложе, с более высокой причёской и более тонкой талией.

Очевидно некоторое сходство этого решения Фёдора Рокотова с образцами парадных портретов Екатерины Великой кисти и других представителей россики (использован каноничный образ трактовки модели в парадном портрете), и отечественной живописи («Портрет Екатерины II в храме богини Правосудия» или «Екатерина II – законодательница», созданный Левицким в 1783 году) В свою очередь, данное решение 1776–1780-х годов, на наш взгляд, могло послужить образцом для трактовки парадного образа императрицы австрийцем Иоганном Баптистом Лампи Старшим в 1790-е годы. **Следовательно, акцентируем векторы влияний европейской живописи, портретного искусства России (Левицкий) на произведения Рокотова. Также отмечаем вектор обратного воздействия (образа в исполнении Рокотова на портрет кисти Лампи Старшего).**

Отметим, что в середине – второй половине XIX века были созданы великолепные по уровню мастерства памятники Екатерине II в Санкт-Петербурге М. О. Микешиним (1861–1873)² и Екатериненштадте (ныне

¹ Копия «Портрета Екатерины II» кисти Рокотова (1776–1780) принадлежит собранию Музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова: исполнена В. В. Шиловым (1995. X., м. 260 x 188).

² В начале 1861 года состоялся конкурс в Академии наук на проект памятника Екатерине II, приуроченный к 100-летию её восшествия на престол. Памятник предполагалось установить у Екатерининского дворца в Царском Селе. Среди 8 участвовавших в конкурсе проектов премией было удостоено решение М. О. Микешина. В 1865 году было решено установить его скульптурный памятник на Александринской площади Петербурга, перед Александринским театром. Памятник по модели Микешина был сооружён только через 10 лет, работы велись с 1862 по 1873 год. Его освящение состоялось 24 ноября (6 декабря) 1873 года.

Маркс Саратовской области) П. К. Клодтом (1851–1852)¹, основанные на тех же «хрестоматийных» иконографических вариантах портретного отображения императрицы XVIII столетия. С иконографическим типом портрета 1776–1780-х годов кисти Рокотова данные решения объединяет как характер облика императрицы: величественная статичная поза, поднятая голова, моложавое лицо, высокая причёска, так и детали её парадного облачения: тяжёлые складки парчового платья, горностаевая мантия, георгиевская орденская лента, скипетр. Уже в конце XX столетия в русле монументальной живописи ту же направленность интерпретации классических образцов XVIII века продолжил И. С. Глазунов в монументальном многофигурном полотне, одном из центральных в его творчестве, «Вечная Россия» (1988). В его композиции Екатерина II (в оплечном изображении) показана среди участников крестного хода, среди достойных сынов Отечества, является одним из двух женских образов крестного хода (Екатерина II и актриса М. Н. Ермолова) в интерпретации Глазунова, а её восприятие художником коррелирует с иконографическим решением Рокотова 1776–1780-х годов. **Таким образом, выявляем и вектор воздействия искусства Рокотова в пространстве отечественного искусства XIX–XX веков.**

Подводя итог исследованию, делаем вывод о том, что в становлении «почерка» искусства Рокотова, в созданных им аутентичных портретных образах императрицы Екатерины Великой сказались в разной степени несколько векторов художественных, а отчасти духовно-художественных воздействий культурологической сферы, связанных с историческим содержанием эпохи, её с политическими, философскими, эстетическими приоритетами:

- каноны общеевропейского академического искусства, воспринятые в наивысшей степени через школу Санкт-Петербургской императорской академии художеств;
 - влияние искусства Италии (Пьетро Ротари, Лука Джордано);
 - воздействие живописи Франции, преобразованное Рокотовым через индивидуальный «почерк» (Луи-Жозеф Ле Лоррен, Луи Токке);
 - влияние живописи Дании (Вигилиус Эриксен);
 - образец портретного искусства Швеции (Александр Рослин);
 - отголоски портретной школы Германии (Иоганн Готфрид Таннауэр);
 - примеры отечественной живописи (А. П. Антропов, Д. Г. Левицкий)
- при ярко выраженной доминанте натурального восприятия и реалистиче-

¹ Решение установить памятник Екатерине II в Екатериненштадте было принято по инициативе поволжских колонистов 24 ноября 1848 года. Староста города П. Липперт возглавил комиссию по возведению памятника, который был изготовлен в Санкт-Петербурге П. К. Клодтом и установлен 5 октября 1851 года. Торжественное открытие состоялось 25 июня 1852 года.

ского – глубоко психологического – отображения сущности модели, что составляет отличительную черту и произведений Рокотова, и отечественной портретной живописи в целом;

– вектор обратных влияний в художественном пространстве России и Западной Европы – Австрии и Франции (А. П. Антропов, Иоганн Баптист Лампи Старший, Элизабет Виже-Лебрен), в том числе в хронологических рамках XIX–XX столетий (И. Н. Крамской, В. Е. Маковский, П. К. Клодт, М. О. Микешин, И. С. Глазунов).

Заключаем, что основными векторами среди перечисленных являются влияния искусства Италии, Франции и России. Таким образом, многовекторность духовно-художественных воздействий следует причислить к одной из основных характеристик художественного языка выдающегося портретиста эпохи Екатерины II. При этом только синтезированное восприятие обозначенных векторов, при ярко выраженном превалировании работы с натуры, изучении и визуализации на холсте психологических характеристик модели через узнаваемый внешний облик, обеспечило достижение Ф. С. Рокотовым вершин и собственного художественного пути, и живописи России середины – второй половины XVIII века. Эволюция отображения портретных характеристик императрицы, при создании её обобщённого образа как мудрой просвещённой правительницы, принадлежит к максимально широкой сфере культуры. Применение сложно синтезированного художественного языка объективно в культурологическом ракурсе, поскольку именно так было возможно аутентично раскрыть смысл эпохи правления «немки с русской душой», его философско-религиозное, духовно-эстетическое содержание, имеющее вневременное значение, как для европейской, так и для отечественной культуры.

Список литературы

1. Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX в. Москва : Трилистник, 2000. 319 с.
2. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. Москва : Арт-Родник, 1997. 334 с.
3. Врангель Н. Н. Свойства века. Статьи по истории русского искусства. Санкт-Петербург : Журнал Нева, Летний сад, 2001. 275 с.
4. Каталог собрания. Серия. Живопись XVIII–XX веков / Государственная Третьяковская галерея. Москва : Красная площадь, 1997-. Том 2 : Живопись XVIII века. 1998. 334 с. : ил., цв. ил., портр.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры : сборник статей. Таллин : Александра, 1992. 544 с.
6. Маковский С. К. Силуэты русских художников : монография. Москва : Республика, 1999. 383 с.
7. Немилова И. С. Загадки старых картин. Москва : Изобразительное искусство, 1974. 352 с.
8. Петина Е. Ф. Русские живописцы XVIII века. Санкт-Петербург : Искус-

- ство-СПб, 2002. 336 с.
9. Русский Архив. Выпуск 1–12. Москва: Тип. Лазаревского института восточных языков, 1863. 942 с.
 10. *Скоробогачева Е. А.* Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47–58.
 11. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / под ред. А. И. Введенского. Санкт-Петербург : Издание А. Ф. Маркса, 1893. 448 с.
 12. *Штелин Я. Я.* Записки об изящных искусствах в России / сост., перевод с немецкого, вступ. ст. К. В. Малиновского. Москва : Искусство, 1990. Том 1. 445 с.
 13. *Штелин Я. Я.* Записки об изящных искусствах в России / сост., перевод с немецкого, вступ. ст. К. В. Малиновского. Москва : Искусство, 1990. Том 2. 244 с.

ТЕНДЕНЦИИ, ПРОБЛЕМЫ И РЕСУРСНЫЕ ТОЧКИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ КИНОИНДУСТРИИ В ГОРОДАХ СИБИРИ

УДК 379.82:791.43/.45

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-71-80>

Николай Фёдорович ХИЛЬКО,

доктор педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник
Сибирского филиала Российского института культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва;
профессор Омского государственного университета имени
Ф. М. Достоевского, Омск, Россия, e-mail: fedorovich59@mail.ru

Юлия Робертовна ГОРЕЛОВА,

кандидат исторических наук, учёный секретарь Сибирского филиала
Российского института культурного и природного наследия
имени Д. С. Лихачёва, Омск, Россия

Аннотация: В статье рассматриваются проблемные зоны развития современной киноиндустрии городов Сибири: создание общерегионального сибирского кластера; расширение сибирского кинофестивального пространства, региональная поддержка сибирского локального кино, развитие кино вне зрительного зала, последствия модернизации кино и цифровизации в Сибири, определяющие ресурсные точки развития в контексте пропаганды отечественного кинонаследия. Авторы отмечают условия развития региональных кластеров, роста бюджетных ассигнований, доступности киноучреждений, подчёркивают рост количества российских фильмов, анализируют обсуждаемые нормы законодательства и правового регулирования киноиндустрии в рамках региональной экранной культуры, направленные на расширение зрительской аудитории и сегментации кинорынка, развитие сферы обслуживания и технологий кинопоказов, активизацию пропаганды кинонаследия и повышение уровня зрительской культуры.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, проблемные зоны развития киноиндустрии, кинорынок, зрительская культура, региональные кластеры, кинопрокатные и кинодосуговые организации, ресурсные точки развития, инфраструктура кинопоказа, ключевые тренды, сегменты киноиндустрии, точки развития, кинонаследие.

Для цитирования: Хилько Н. Ф., Горелова Ю. Р. Тенденции, проблемы и ресурсные точки развития современной киноиндустрии в городах Сибири // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 71–80. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-71-80>

TENDENCIES, PROBLEMS AND RESOURCE POINTS OF DEVELOPMENT OF MODERN FILM INDUSTRY IN SIBERIAN CITIES

Nikolai F. Khilko, D.Sc. in Pedagogic Sciences, Associate Professor, Senior Researcher at the Siberian branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage; Professor at the Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia, *e-mail: fedorovich59@mail.ru*

Yuliya R. Gorelova, PhD in Historical Sciences, Scientific Secretary at the Siberian branch of the Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage; Professor at the Dostoevsky Omsk State University, Omsk, Russia

Abstract: The article discusses problematic zones of development of the modern film industry in the cities of Siberia: the creation of a region-wide Siberian cluster; expansion of the Siberian festival space, regional support for the Siberian local cinema, the development of cinema outside the auditorium, the consequences of cinema modernization and digitalization in Siberia, which determines resource points of development in the context of the propaganda of the domestic film heritage. The Authors note the conditions for the development of regional clusters, the growth of budget allocations, the availability of film institutions, the increase in the number of Russian films, the discussed norms of legislation and legal regulation of the film industry within the framework of regional screen culture, which requires the expansion of the audience and segmentation of the film market and the full expansion of the service sector and technology of film screenings.

Keywords: social and cultural activity, problem zones in the development of the film industry, film market, audience culture, regional clusters, problem zones, film distribution and film holding organizations, resource points of development, film screening infrastructure, key trends, segments of the film industry, development points, film heritage.

For citation: Khilko N. F., Gorelova Yu. R. Tendencies, problems and resource points of development of modern film industry in Siberian cities. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 71–80. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-71-80>

Очевидно, что киноиндустрия органично входит в систему современных сегментов индустрии досуга как фактора социально-культурной деятельности, которая функционирует на основе социокультурных технологий. При этом, как считает Н. В. Шарковская, деятельность последней находится на стыке экономической культуры личности и педагогики. При этом формат содержания современного состояния индустрии досуга, в том числе и киноиндустрии, обусловлен «структурными трансформациями сегментов её системы; реалистическим целеобразованием социально-культурной деятельности» [10, с. 126]. Важную роль в этом процессе играет мониторинг социально-культурной активности потребителей культурных услуг, в нашем случае – кинозрителей. Он определяет степень распространённости контактных/дистантных взаимодействий. Кроме того, нужно иметь в виду, что «каждый сегмент индустрии досуга сориентирован на внесение конструктивного вклада в решение гуманистических

целей досуга, прежде всего развитие базовой культуры личности потребителя культурных услуг» [10, с. 126].

Нужно сказать, что российское кино в современный период (2020–2021 годы) не вышло в число лидеров, но довольно громко заявило о себе на мировом кинорынке.

Слабым местом для российского кинематографа явилось финансирование. В России ещё не окончательно сформировалась финансовая инфраструктура киноиндустрии, которая связана с ростом кассовых сборов и посещений кинотеатров. Отсюда – появление проблемной зоны, выраженной *в пространстве взаимосвязи киноиндустрии и несоответствия роста культурных инициатив и прибыли от кинопросмотров*: с одной стороны, появление креативных разработок в русле инновационных проектов и коллабораций, а с другой – отсутствие перспектив интеграционного развития. Поэтому стали расти бюджетные ассигнования на киноиндустрию [8].

В подтверждение этого приведём следующие примеры. Так, в 2011 году бюджетные ассигнования составили 5 417 млн рублей, в 2012 – 7 184,5 млн. Далее произошло сокращение ассигнований на 2,9 млрд рублей: в 2020 году было выделено лишь 4,2 млрд рублей на предоставление Федеральному фонду социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии субсидии, имея в виду: оказание поддержки организациям, осуществляющим показ национальных фильмов, в размере 2,1 млрд рублей и оказание поддержки организациям, осуществляющим производство и прокат национальных фильмов, в размере 2,1 млрд рублей¹.

В то же время даёт о себе знать расширение пространства *доступа документального кино и короткометражных фильмов* массовому зрителю, интерес к фильмам растёт. Оно опирается на возможные изменения законодательной базы и осуществляется благодаря программе кинофикации, которая разработана в целях расширения киноаудитории страны. С 2019 года мероприятия по созданию условий для показа национальных фильмов в населённых пунктах с численностью населения до 500 тыс. человек включены в национальный проект «Культура» на 2019–2024 годы. Идёт нарастающее переоснащение оборудованием кинозалов. На 31 декабря 2019 года было переоборудовано 200 единиц; на 31 декабря 2020-го – 400 единиц. В данном случае даёт о себе знать особенность, проявляющаяся в том, что существенно расширяется «проблема реализации права на доступ к культурным ценностям с учётом нарастания политической

¹ Распоряжение Правительства РФ от 21.11.2020 N 3055-р «О выделении в 2020 году Минкультуры России бюджетных ассигнований на оказание поддержки организациям отечественной кинематографии» [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/rasporjazhenie-pravitelstva-rf-ot-21112020-n-3055-r-o-vydelenii/>

напряжённости между государствами и введения запретов в различных сферах жизнедеятельности общества» [4, с. 23].

Вместе с тем появляется необходимость упорядочения множества источников доходов и инвестиций для продюсеров: сотрудничества с телеканалами, краудфандинга, зарубежных продаж (особенно важных при ослаблении рубля), развития сервисов видео по запросу, тематических телеканалов и пр. Это позволяет говорить о проблемной зоне зарождающейся *российской творческой коллаборации*.

В то же время на российском кинорынке уже имеет место тенденция *доминирования культовых российских фильмов* в пространстве киносегмента и недоступности их просмотра в сети Интернет. Однако неравномерный рост выпусков российских фильмов является фактором сдерживания роста количества выпусков *российских кинокартин*. «Пока ещё в широком прокате доминируют фильмы производства США: они получают около 60% от общего числа российских кинопосещений. Прокат крупных российских проектов мейджорами (крупная компания-дистрибьютер) влечёт за собой снижение доступности этих картин для небольших кинотеатров, у которых просят минимальную гарантию» [1]. В настоящее время фильмы иностранного производства составляют 88,2%, а российские – 21,8%, что приближает эту цифру к одной трети кинопроката.

При этом обсуждаемые нормы законодательства (в частности, закон о блокировке сайтов-зеркал) привели к новым противоречиям в стратегических решениях киноvideопрокатных организаций. Появилась *проблемная зона развития легальных сервисов*, чему, как и кинотеатральному прокату, способствует продолжающаяся борьба с видеопиратством. Однако закон о создании реестра онлайн-кинотеатров и регулировании иностранного владения сервисами, принятый в 2017 году и способный ограничить конкуренцию с зарубежными компаниями на российском рынке, до сих пор так и не заработал. Здесь мы линий раз убеждаемся в том, что «правовое регулирование серьёзно отстаёт от реалий сегодняшнего дня в плане изучения и сохранения культурного наследия» [3, с. 22].

Рассмотрим *региональные проблемные зоны* развития сферы киноиндустрии в Сибири в современных условиях. Учитывая значение регионального самосознания сибиряков и особое значение поликультурных изысканий в документальном кинематографе, можно говорить о проблеме сложностей межрегионального взаимодействия киноиндустрии в пространстве *общерегионального Сибирского кластера* (конгломерата) кинопроизводства, включающего пять регионов: Республику Бурятию, Иркутскую, Омскую, Новосибирскую область и Красноярский край. Направленность проблем определяется увеличением процента кинокартин в Сибирском общерегиональном кластере от общего числа российских релизов, что говорит о начинающемся возрождении локального кино.

Благодаря вышеназванным организационным условиям происходит расширение зрительской аудитории за счёт стриминговых сервисов и возрождения региональных киностудий в Сибири. Этот процесс упирается в увеличение доли Сибирского региона в общероссийском кинопрокате выше 10% от общероссийских сборов и посещений кинотеатров. Отсюда проблемная зона *локальной киносети в составе учреждений киноиндустрии*.

При этом усиливается региональная поддержка сибирского локального кино, снятого на местном материале силами молодых кинематографистов, что находит отражение в объединении творческих ресурсов различных команд Западно-Сибирской, Восточно-Сибирской и Красноярской киностудий в киносообщество, призванное устранить риски для кинобизнеса. В этом ключе актуальна проблемная зона *расширения и творческого взаимодействия местного и общероссийского кинофестивального движения*.

В то же время проблемной зоной становится *сфера авторского документального кинематографа*: фестивали авторского кино, ретроспективы великих режиссёров, недели национального кино – все замечательные мероприятия, к которым уже привыкли зрители российских городов и которые составляли программы в соответствии с прежним законом, не получая прокатных удостоверений на показываемые всего один-два раза фильмы. Это связано с ограничениями, вызванными внесением поправок к Федеральному закону «О государственной поддержке кинематографии РФ» от 26 июля 2018 года¹.

Однако всё в большей степени даёт о себе знать особенность, связанная с осознанием того факта, что в современных условиях документально-публицистический материал фильмов и кинохроника Сибири становятся частью историко-культурного наследия России, художественно-образной моделью Сибири, рассматриваемой в контексте сибирской идентичности. Об этом свидетельствует ряд публикаций [см.: 2; 6; 7]. В связи с этим в последние годы усиливается интерес к региональным кинохроникам, которые требуют возвращения к созданию видеолетописи Сибири в контексте российской видеохроники. Отсюда появление проблемной зоны – *создание кластерной системы кинопроизводства и проката документального кинематографа и видеохроники Сибири*.

Вместе с тем актуализируется пространство кино вне зрительного зала. Оно связано с распространением онлайн-кино, уличных кинотеатров и фестивалей в Сибири, где, как правило, демонстрируются конкурсные фильмы, документальные, авторские и короткометражные ленты. Здесь

¹ Поправки в закон «О государственной поддержке кинематографии РФ» вступили в силу [Электронный ресурс] // Информационный портал для профессионалов кинобизнеса: [веб-сайт]. URL: <https://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=259458>

активно работает институт зрительского жюри. В этом направлении помогают передвижные кино клубы на базе автомобилей, которые появляются в рамках национального проекта «Культура».

Даёт о себе знать пространство *цифровой модернизации кино в Сибири*. Реконструкция действующих кинозалов связана с реализацией национального проекта «Культура» в рамках национального проекта «Культурная среда» и конкурса «Фонда кино» – окупаемость и посещаемость переоборудованных кинозалов и кинотеатров. Благодаря этому происходит расширение сферы обслуживания на территории Сибири с упором на локальное кино и деятельность кинозалов, мультиплексов, кинодосуговых центров и кинотеатров: сочетание возрождения благотворительных, профилактических, общественно-политических, хроникальных, образовательных, кино клубных киносеансов с внедрением инновационных коммерческих, элитарных, летних площадных, парковых, театральных, цирковых и других зрелищных форм кинопоказа.

Вместе с тем становится очевидно, что форма собственности кино учреждений Сибири начинает уходить в сохраняющееся *пространство коммерциализации* кинопросмотров при сохранении муниципального сектора выше 50%.

Наряду с этим, с другой стороны, развивается проблемная зона *сибирской кино клубной системы*, которая упирается в обновление организационных форм деятельности, делающей её привлекательной для молодёжи, в расширение репертуара и спектра деятельности кино клубов Сибири. Возрождение кино клубного движения возможно – для этого требуется расширение за счёт других регионов.

Последнее время всё ещё даёт о себе знать проблема диспропорции Сибирских регионов в отношении *равномерного доступа населения Российской Федерации к произведениям киноискусства*. Она предусматривает создание условий для показа национальных кинофильмов в кинозалах, расположенных в населённых пунктах с численностью населения до 500 тыс. человек¹.

Рассмотренные проблемные зоны обусловили потенциалы развития киноиндустрии через *формы активизации зрительской культуры* на фоне характерных особенностей кино Западной Сибири.

В современных условиях важнейшей задачей киноиндустрии является активизация зрительской культуры и пропаганды кинонаследия, для чего используются самые многообразные формы, основанные на привлечении внимания зрителей к киноклассике и современным кинопроизведениям.

¹ Поправки в закон «О государственной поддержке кинематографии РФ» вступили в силу [Электронный ресурс] // Информационный портал для профессионалов кинобизнеса: [веб-сайт]. URL: <https://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=259458>

Здесь можно увидеть широкие возможности культурного пространства, обусловленные особенностями зрительского киновосприятия, о котором писал Ю. Н. Усов: «Эта смонтированная реальность при всех стремлениях к объективному познанию будет содержать в себе пространство художественного, жизненного опыта самого *зрителя* (курсив наш. – Н. Х., Ю. Г.). Это пространство непосредственно фиксирует опыт восприятия, эмоций, ранее сделанных обобщений, прежде полученной информации, художественного творчества на основе ассоциаций, умозаключений, идентификации, то есть отождествления, уподобления увиденному по законам экранного мышления ... Богатство перцептивных возможностей экранных искусств кроется в ассоциативных, полифонических связях, ощущение и восприятие которых является результатом специального аудиовизуального развития» [9, с. 48].

Как мы уже отмечали, в последнее время приоритет в деятельности киноучреждений отдаётся отечественному кино. Следует отметить, что в настоящих условиях появились определённые формы активизации зрительской культуры и пропаганды кинонаследия и современного кино (см. рисунок 1).



Рисунок 1. Современные формы активизации зрительской культуры и пропаганды кинонаследия и современного кино

На рисунке представлены четыре формы активизации зрительской культуры: кинопропаганда и реклама, киноклубное и конкурсно-фестивальное движение, кинопроекты и киномероприятия. Необходимо отметить, что в условиях Западной Сибири самой действенной оказывается вторая форма, самой массовой – четвёртая, а самой проблематичной – третья.

Ещё один потенциал развития связан с духовностью, менталитетом кинозрителя. Характерные особенности Сибири в контексте региональных культур обусловлены, с одной стороны, полистилистикой, а с другой, соответственно, характером зрительского восприятия. При этом «характерные сюжетные интенции обусловлены особенностями данной региональной культуры» [5, с. 85], в основании конструкции которых лежит топология, связанная с Сибирью и парадигма, «сформированная региональным самосознанием» [5, с. 85]. При этом в основе национальных киношкол Сибири является «позиционирование данного места как *топоса духовных истоков* для человека, по рождению принадлежащего этому краю. Подобная парадигма Сибири складывается постепенно и становится слагаемым региональной самоидентификации» [5, с. 85].

Ещё один потенциал развития активизации зрителей связан с системой *образования*. В последние годы в регионах сложилось тесное сотрудничество с профессорско-педагогическим составом Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова. Так, например, в Омске в течение 3 лет проводится Международный фестиваль студенческих фильмов ВГИКа. В 2015 году состоялась профориентационная тренинг-игра «Поступи во ВГИК», которую проводили эксперты-педагоги ВГИКа и известный режиссёр Сергей Соловьёв. По его результатам 15 человек получили приглашение на поступление в актёрско-режиссёрскую мастерскую режиссёра (в их числе 8 омичей).

В летний период, с июня по август, Омский Дом кино организует вечерние кинопоказы в формате летних кинотеатров на открытых площадках города – на территории Омской крепости, в скверах и парках культуры и отдыха¹.

Ещё один важный *потенциал развития* – это формы распространения кинонаследия и деятельность кинопропагандистских центров: Дом кино в Омске и Музей кино в Новосибирске, и киноклубов.

Итак, в результате анализа киноиндустрии Сибири в 2016–2020 годах мы видим следующие ресурсные точки развития и рекомендации для применения.

1. Усиление отображения национальной самобытности региональной культуры.

¹ См.: Омский Дом кино [Электронный ресурс]. URL: <https://www.domkino-omsk.ru/o-nas>

2. Согласно поправкам к ФЗ «О государственной поддержке кинематографии РФ» 26 июля 2018 года, его правоприменение позволяет развивать ретроспективные показы на малых фестивалях Сибири, на которых могут не создаваться жюри и не проводиться конкурсы, если фестиваль не получает статус международного. При этом в случае приобретения прокатного удостоверения, в целях сохранения культурного наследия Российской Федерации, материал необходимо передать для постоянного хранения в Госфильмофонд.

3. Расширение сибирской киноклубной сети и творческого партнёрства с крупнейшими российскими кинофестивалями.

4. Привлечение региональных финансовых ресурсов к локальному кино.

5. Координация действий сибирских кинематографистов – создателей локального кино.

6. Формирование целевой аудитории регионального кино в Сибири.

7. Поддержка «высокого», элитарного киноискусства (авторское, документальное, экспериментальное кино) в Сибири.

8. Создание условий для индустриального развития киноотрасли, повышения качества кино, конкурентоспособности и инвестиционной привлекательности кинопроектов.

9. Расширение границ проектной основы кинопроизводства Сибири для съёмки документальных и образовательных фильмов.

10. Учёт зрительских трендов и горизонтальной интеграции сибирских кинематографистов.

11. Поиск путей продюсирования молодёжного и сибирского кино через фестивали дебютантов, а также деятельность молодёжного центра Союза кинематографистов России в Сибири, расширение участия в Шукшинском кинофестивале, Международном молодёжном кинофестивале «Видение».

12. Развитие новых форматов фильмопроизводства Netflix или Amazon в стриминговых сервисах.

Список литературы

1. Березин О., Кузьмичев П., Леонтьева К. и др. Ключевые тренды российского кино, сентябрь 2018 года [Электронный ресурс]. URL: <https://rm.coe.int/ru-2018-key-trends-of-russian-cinema-rus/16808d7211>
2. Ватолин В. А. Век сибирского кино: очерки истории кинематографа в Новосибирске // История города. Новониколаевск – Новосибирск. Исторические очерки. Новосибирск, 2005. С. 54–59.
3. Иванова Ж. Б. Правовые аспекты применения современных цифровых технологий в изучении и сохранении культурного наследия России // Культура. Экономика. Право. 2020. № 1. С. 17–22.
4. Кабанова Ю. С. Проблемы доступа к культурным ценностям в условиях современного развития международных отношений // Культура. Экономика. Право. 2019. № 4. С. 21–25.

5. Савельева И. П. Кино в Сибири и кино о Сибири: проблема тематической специфики регионального кинематографа // Вестник Томского государственного университета. 2007. Том 304. С. 81–85.
6. Савельева Е. Н. Художественно-образная модель Сибири и «сибирская идентичность» в отечественном кино XX в. // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2015. № 4 (20). С. 14–24.
7. Светлаков Ю. Я., Светлакова Е. Ю. Кинохроника как историко-культурное наследие Кузбасса // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 65–72.
8. Смолокуров Е. В. Тенденции и проблемы развития киноиндустрии в Российской Федерации // Петербургский экономический журнал. 2013. № 4. С. 38–43.
9. Усов Ю. Н. Экранные искусства – новый вид мышления // Искусство и образование. 2000. № 3. С. 48–69.
10. Шарковская Н. В. Индустрия досуга как социально-культурный феномен // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 2 (94). С. 126–134. DOI: 10.24411/1997-0803-2020-10213

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ТРАГИЧЕСКАЯ ЗАГАДКА ГЕРОИНИ А. А. БЛОКА

УДК 82-1 (47+57)

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-81-95>

Ирина Владимировна КАЛУС,

доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики преподавания филологических дисциплин Филиала Ставропольского государственного педагогического института, Эссентуки, Ставропольский край, Россия, e-mail: irina.kalus@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматриваются религиозно-философские основы лирики А. А. Блока на примере воссоздания целостного образа главной героини его стихотворений и поэм. Автор статьи хронологически выстраивает свою концепцию, опираясь на ключевое для отечественной культурной традиции понятие Софии, Премудрости Божией, и приходит к выводу о несовпадении Прекрасной Дамы с образами России и Богородицы, о разрушительном характере любовного чувства, воспетого поэтом, и об inferнальной природе творчества Блока.

Ключевые слова: София, Премудрость Божия, софианство, А. А. Блок, Прекрасная Дама, В. С. Соловьёв, Андрей Белый.

Для цитирования: Калус И. В. Трагическая загадка героини А. А. Блока // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 81–95. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-81-95>

THE TRAGIC MYSTERY OF THE HEROINE OF A. A. BLOK

Irina V. Kalus, D.Sc. in Philology, Professor at the Department of Theory and Methodology of Teaching Philological Disciplines, the Branch of the Stavropol State Pedagogical Institute, Essentuki, Stavropol Region, Russia, e-mail: irina.kalus@yandex.ru

Abstract: The article examines the religious and philosophical foundations of A. A. Blok's lyrics on the example of the integral image of the main character of his poems and poems. The author of the article chronologically builds up his concept, relying on the concept of Sofia, the Wisdom of God, which is key for the national cultural tradition, and comes to the conclusion about the discrepancy between the Beautiful Lady and the images of Russia and the Virgin, about the destructive nature of the love feeling recreated by the poet, and about the infernal nature of Blok's creativity.

Keywords: Sofia, the Wisdom of God, Sophianism, A. A. Blok, The Beautiful Lady, V. S. Solovyov, Andrew Belyi.

For citation: Kalus I. V. The tragic mystery of the heroine of A. A. Blok. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 81–95. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-81-95>

Чтобы максимально объёмно высветить подтексты, содержащиеся в лирике и поэтическом наследии А. А. Блока, было бы логичным обратиться к одному из центральных образов в его творчестве – образу таинственной Прекрасной Дамы, разгадав трагическую загадку которого, мы получим многие ключи и ответы. Облик этой главной героини в значительной части лирики поэта заключает в себе обширный подтекст, связанный в большей степени с метафизическими реалиями, нежели с отображением зримой действительности.

Рассматривая общий вектор стихотворений поэта, мы увидим, что его мистическая тяга к героине выглядела порой необъяснимо с точки зрения обыденных реалий. Таинственная Дева как невероятной силы магнит привлекала к себе Блока, и он стремился к ней, словно безропотный мотылёк, обжигающий крылья, но неизменно и неотвратно летящий на огонь свечи. Даже сгорая, художник не утрачивал безудержного стремления приблизиться к таинственному объекту своих поэтических грёз. Прекрасная Дама безостановочно увлекала избранника за собой, не открывая своей подлинной сути. Она сопровождала Блока до логического конца – до финальной точки, физической кончины поэта, протащив его по всем тёмным извилинам ночных грёз, отнимая жизненные и творческие силы, опустошая душу.

Ощущая метафизическую природу своей «непостижимой» героини, поэт настойчиво и безуспешно бился над разгадкой её тёмной тайны, пытаясь отыскать следы в софианстве. Так, в статье «Рыцарь-монах» читаем следующее утверждение: «Это знамение явил нам, русским, ещё не разгаданный и двоящийся перед нами Владимир Соловьёв» [1. с. 103].

Что это означает? Ровно то, что «это знамение» «иной дочери иных времён», пришедшей «из дикой дали» 1907 («Снежная дева») [2, с. 267], мы никогда не найдём в земном мире, видимом физическим зрением. Блок отсылает нас к метафизическому образу канонической *Софии*, которую в отечественной религиозной традиции называли *Премудростью Божией*.

В России рубежа XIX–XX веков софианство не на шутку растревожило умы интеллигенции. Однако была ли это каноническая София? Уже в 1900 году в России, наряду с хлыстовством, бегунами и другими сектами, расцвели розенкрейцерские школы и софианские кружки. Эти взаимосвязанные явления были переплетены не только между собой, но и с другим популярным в интеллигентской среде явлением антицерковной и антинациональной направленности – масонством.

Все искали «знаки», Блок находился в этой же мистически настроенной когорте. Даже в русской революции впечатлительным представителям творческой богемы виделось сошествие Софии. Казалось, человечество стоит на пороге получения «третьего завета».

В поэтической метафизике Блока мы видим совершенно немислимые проявления Софии, которые так же далеки от православного канона, как и упомянутые «знаки».

Прекрасная Дама (включающая в себя и ту, что была «до света», и «Незнакомку», и «безымянную», и жительницу цикла «Город», и «Файну», и «снежную маску», и «невидимку», которую он периодически ощущал рядом с собой, и «Кармен») является своеобразным смысловым стержнем, на который нанизаны мечты и помыслы поэта на протяжении всей его творческой активности с конца 1890-х годов до 1918 года.

Тот букет еретических учений, пышным, ядовито-ярким цветом расцветший в России начала XX века, не мог не отразиться в лирике многих авторов-символистов того времени – от Андрея Белого до Вячеслава Иванова. Если рассмотрим такие стихотворения, как «Стою у власти душой одинок» (1902) [1, с. 240], «Снежная дева» (1907) [2, с. 267], «Гармоника, гармоника!» (1907) [2, с. 280], – а мы привели только незначительную часть стихотворных примеров, в действительности их гораздо больше, – все они станут неизменным свидетельством того, что Блок выбрал себе опасный путь.

Поскольку та, которую поэт называл и считал Софией, не выглядит как подлинная Премудрость, а являет собой Её полную противоположность – подлинное безумие – и предрекает этот же жребий лирическому герою, то можно предположить, что в зеркале тёмной героини отражается *Ахамот – падшая София*, духовный плод её грехопадения.

Согласно мифологическим верованиям, Ахамот пребывала в аффективно-страдательных состояниях (в трагической тоске, ужасе, туманности восприятия, беспамятстве). Очень схожие тягостные, разрушительные чувства лирического героя и расколотый мир предстают и в стихотворениях Блока; знакомые мотивы проходят через деятельность и творчество Д. С. Мережковского, который также стремился соединить «святой дух» и «сладостную святую плоть», «бездну Мадонны» и «бездну Содомы».

Несмотря на то, что конец XIX – начало XX века были наполнены бунтарски-нигилистическим антинациональным духом разрушения, несоединимой двойственностью в восприятии мира, Серебряный век отечественной поэзии многим его поклонникам кажется верхом эстетства и изящества, утончённости и поэзии нюанса. Однако у этой «эстетической» медали была и другая сторона – обожествление красоты, превращение её в идола, а «верований» в «Вечную Женственность» – в новую «религиозную конфессию Серебряного века».

Так, М. А. Врубель совершенно открыто утверждал напрямую: «Красота – вот наша религия!» [3, с. 154].

По мнению лирического героя Блока, простодушная жалостливая девушка «недостойна оправдания», если она нарушает границы эстетики и «жертвует Красотой» «за глупую мечту, за миг короткий сострадания» («Когда докучливые стоны» (1899) [1, с. 442]). Слезы героини делают её на миг некрасивой, но это непростительно с позиции героя, который боготворит порочную, бессердечную, губительную Красоту, оставляя за бортом человеческое сострадание.

Мы не враги прекрасного и помним известное высказывание Шеллинга–Достоевского о спасении мира красотой. Однако трудно согласиться с позицией Блока, поскольку речь идёт не о высокой красоте духа в евангельском понимании, а о внешней эстетической привлекательности, не имеющей соответствующей внутренней наполненности.

Наш современник, писатель Л. И. Бородин, размышляя о философии и природе женской красоты в сочетании со стихийностью мира, в своей повести «Женщина в море» вопрошал, подмечая эту притягательность соблазна «чистой эстетики»: «И если существует сатанинское начало в эстетике, то именно им мы умиляемся пуще прочего. И разве не в том голос смерти?» [2, с. 334].

Необходимость отделения «зёрен» света от «плевел» тьмы давно незрела в нашей науке, поэтому хочется подчеркнуть важность и необходимость «различения духов» даже в самом возвышенном небожительстве. С одной стороны, чистота света вынуждает нас нести «не мир», но разъединяющий «меч», а с другой – «органически» заключая в единое целое «науку и жизнь», выходить за рамки сугубо внутритекстовых исследований и объединять их с культурологическим и религиозно-философским поиском.

Как верно отметил в своей работе «На обрыве времён: Есть ли будущее у христианской цивилизации» православный учёный, писатель и публицист В. П. Семенко: «современное состояние гуманитарных наук настоятельно взыскует междисциплинарного подхода, требует нового синтеза и на этом принципиально новом уровне осуществляет как бы возвращение к древнему синкретическому знанию, когда междисциплинарные границы только начали формироваться. Можно сказать, что зашедшая в тупик “современность” просто нуждается в древней мудрости, в новой близости к Небу» [10, с. 9].

Пытаясь собрать более или менее целостный образ Блока-поэта, обратимся к его единомышленнику в лоне софианства Андрею Белому, по-видимому считающему заслугой певца Прекрасной Дамы популяризацию соловьёвской философии: «И вот Блок ... первый конкретизатор философии Соловьёва ... Является единственным выразителем требований Соловьёва. Блок подхватывает тему стихов у Соловьёва и ощущает Душу мира, как бы спускающуюся. Мы можем под ней разуместь разное – в человечество новой эпохи всякий может вкладывать своё: Блок видит

это новое в образе “Прекрасной Дамы”. Блок сознательно изучил философию Соловьёва и конкретно пытался провести её в жизнь, сделать из неё максимум революционных выводов ... та муза его, к которой он обращается – “Россия” с большой буквы, – в плоскости религиозной может являться в двух аспектах: “Софии”, конкретной Премудрости, сходящей в человечество, и в догматически историческом разрезе – она есть Богоматерь» [4, с. 766].

И действительно, София как будто провоцировала художников «разуметь» это «разное». Достаточно упомянуть факт, что в 1722 году Священный Синод и Сенат приговорили к исправлению как «противные естеству, истории и самой истине» созданные не по канонам изображения св. Софии «в виде некоей девицы».

Привлекательный женский образ Души мира так и норовил обернуться заземляющими плотскими чарами. Какая уж тут «близость к Небу»? А с другой стороны, философия Соловьёва также отравила Блока своими едкими испарениями (а позже, подвигаясь по линии жизненного пути поэта, найдём то же, что и у философа, – любопытство, вызываемое персонной дьявола).

Что касается «положительно прекрасной» Софии, то и её черты, безусловно, находим в лирике Блока. Обязательно подчеркнём этот факт, который почему-то, несмотря на мизерное количество подтверждающего стихотворного материала, стал общим местом. И мы упоминаем о положительном полюсе объективности ради, а также дабы данная статья не выглядела исключительно попыткой скомпрометировать поэта и замазать его лишь чёрными красками.

София-Богоматерь, София-Премудрость есть – они светят нам неярким блеском из череды блоковских строк, но не являются доминирующим смысловым центром в общей массе стихотворений и поэм. Скажем даже, что их присутствие мизерно. Зато иллюстрации противоположного толка уверенно можно назвать доминантными (особенно стихотворения до 1909 года), поскольку лишь цикл «Вольные мысли» свободен (волен) от тёмных мистических раздумий.

А вот отрадные примеры светлых «стихотворных мгновений», характерные для «дневного» Блока: «Мы живём в старинной келье» (1902) [1, с. 169], «Не мани меня ты, воля...» (1905) [2, с. 77], «Божья Матерь *Утоли мои печали*» (1908) [3, с. 123]. В них герой демонстрирует иную – высокую и возвышенную – любовь, которая вполне укладывается в русло Традиции милосердия, целомудрия и сострадания, всегда питавших отечественную культуру.

Тем не менее «ночной» Блок был более активен, более вдохновлён как поэт. Несмотря на то, что Андрей Белый не признавал метафизи-

ческой стороны в образе Прекрасной Дамы, именно она, причём в сниженном варианте, выступала ведущим стихотворным началом. Даже революционные мотивы (по Андрею Белому, «максимум революционных выводов», в поэтической форме сделанных Блоком) находят своё воплощение в этом «женственном призраке», как, например, в стихотворении «Деве-Революции» (1906) [2, с. 324].

Узнаём здесь обоюдно распределённую симпатию по отношению к духу и плоти, как это было у масона Мережковского. Ничего общего с Традицией такие пассажи не имеют – невозможно, например, представить себе А. С. Пушкина, благословляющего «бессмысленность и беспощадность» русского бунта.

Блок же продолжал настойчиво «разуметь» под своей «софией» «разное» и соединять в одном поле (как потом увидим, не только в ментальном поле, но и на «поле Куликовом») лики Богоматери, подлинной Софии, России и несовместимые с ними образы жёсткой и жестокой соблазнительницы.

И вот перед нами мелькают женские образы: Л. Д. Блок, К. М. Садовская, Л. А. Дельмас, Н. Н. Волохова, А. А. Блок (Шура, сестра поэта) и другие – однако нигде не встречаем полного соответствия «той, безымянной», «неведомой дочери волхва», виновницы гибели художника слова. Поэтому можно сколько угодно утверждать что-либо или даже спорить, как когда-то это делали Р. В. Иванов-Разумник с Е. П. Ивановым, решая, например, какая же «Любовь» – «Дмитриевна» (Менделеева-Блок) или «Александровна» (Дельмас) вдохновила Блока на написание стихотворения «Перед судом». Тогда произведение было «приписано» Л. А. Дельмас, но все прения – минувших лет и нынешних – будут лишь сотрясением воздуха, потому что земные женщины здесь ни при чём, ведь образ главной героини, даже принимая во внимание её антропоморфизм, имеет нечеловеческую природу.

С учётом всего вышесказанного было бы уместно рассмотреть проявления образа героини в лирике Блока с её духовно-нравственной стороны. Поскольку литература наша, вышедшая из монастыря, глубоко духовна, то и толкование различных проявлений любви можно считать краеугольным камнем любого художественного произведения и маркером внутренней сути героя. А русская классическая литература, воссоздавая два противостоящих друг другу полюса – разрушительная любовь-страсть и любовь – совместное духовное творчество-рост, всегда ратовала за второй полюс.

На полях бессмертного романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» когда-то Блок выделил следующее высказывание старца Зосимы: «спросишь себя: “взять ли силой али смиренной любовью?” Всегда решай: “возьму смиренною любовью” ... “Смирение любовное – страшная сила, изо всех сильнейшая, подобной которой и нет ничего”, – “любовь покупается долгою работой и через долгий срок, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок. А случайно-то и всяк полюбить может, и злодей полюбит”» [4, с. 234].

Но теория суха... Что же «зеленеет» на поэтическом древе жизни Блока?

В его лирике герой живёт, «ненавидя, кляня и любя» в один и тот же момент. Он измучен таинственным присутствием, загадками и недоступностью героини, но в то же время очарован её порочностью и безжалостностью. О пушкинской высоте любовного чувства – «Как дай вам Бог любимой быть другим» – нет и речи. Это любовь с театральным эффектом, наполненная взаимными амбициями, позёрством, самоуверенностью и гордыней («Сердито волновались нивы» (1903) [1, с. 367]), это сжигающая изнутри страсть в духе В. В. Маяковского и М. И. Цветаевой, где амплитуда переживаемых чувств и напряжение невероятно высоки, сердце рвет на части то страдание, то желание мести («Всё чаще я по городу брожу» (1907) [2, с. 295]).

Читая воспоминания родных, свидетельства знакомых, можно убедиться в том, что такие аффекты были свойственны самому поэту, поэтому писал он, как говорится, «с натуры», полностью понимая своего героя. Атмосфера сложной культурно-исторической ситуации, в которой его «послал Бог» родиться, также не способствовала установлению внутреннего покоя, поэтому стрелка компаса нравственных ориентиров беспрестанно колебалась, не давая достичь планки пушкинской высоты в искусстве любовного дарения и чувства свободы – для себя и для несостоявшейся возлюбленной, которые поэт века «золотого» завещал всем поэтам следующих веков, включая Серебряный, вот только не всеми был услышан.

Своей свободы лирический герой Блока терять был не намерен, он напрямую называет духовную щедрость рабством, как в стихотворении «В дюнах» (1907) [2, с. 306].

Говоря о любви, было бы уместно остановиться и на пограничном с ней состоянии влюблённости, когда любовь только зарождается. В стихотворении «Влюблённость» видим, что в лирике Блока названные чувства очень похожи – всё это «сладкий сумрак» (1907) [2, с. 223]. Поэт использует христианскую символику – влюблённым героям помогает ангел, однако обладающий далеко не ангельскими чертами – он воинствен и разгневан.

Если обратимся к другому стихотворению на эту же тему – «Здесь и там» (1907) [2, с. 247], увидим похожую картину влюблённости. Театральный антураж приобретает несколько зловещие контуры: действующие лица – видения, влюблённые тени – танцуют, надев чёрные маски. И снова над ними бесплотный помощник-сторож с «оком тёмным», принесённый белым снежным бураном, который «кружит и поёт в тумане». Эти «ангелы» влюблённости – не с небес, а из снежной круговерти, как в других «снежных» циклах Блока, как в поэме «Двенадцать». Да и всё действие совершается где-то не на небе и не на земле, а в далёком чёрном космосе, где чёрные же маски, кружа в своём танце, как будто совершают некий зловещий ритуал.

Ещё один признак появления *той самой* героини здесь и в других стихотворениях и поэмах – туман, в разных модификациях появляющийся вместе со своей госпожой или указывающий на её присутствие (вспомним в том числе знаменитую Незнакомку, «дышащую духами и туманами» в одноимённом стихотворении).

Кульминацией и логической развязкой в теме влюблённости можно считать непосредственно идущее следом стихотворение «Смятение» (1907) [2, с. 248], в котором герой лишается души, потому что её забирает Маска (красноречиво не имеющая собственного лица). Такой финал заставляет прозреть даже самых упорных сторонников божественного происхождения Прекрасной Дамы.

Единственное стихотворение, посвящённое влюблённости, стоит особняком и вызывает отрадные светлые чувства, как и его адресат – вполне отчётливо обозначенный и не вызывающий сомнений (тоже – в виде исключения). Речь идёт о Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (впоследствии – монахине Марии) и знаменитом произведении, в котором говорится, что «только влюблённый имеет право на звание человека» («Когда вы стоите на моём пути...» (1908) [2, с. 288]). «Собирающее человека» (Н. В. Гоголь), жизнеутверждающее и благородное чувство будит этими строками в душе читателя самое доброе и прекрасное.

В остальном же Блок не изменяет себе.

Неким водоразделом в проявлениях любви можно считать 1909 год. До этого рубежа чувство лирического героя ещё несёт в себе черты возвышенного, герой пока любит красотой своей «богини». Несмотря на то, что в какие-то минуты его может охватывать желание возмездия (ещё одна характерная блоковская тема, звучащая не в христианском ключе) и он готов разразиться проклятиями, до черты презрения он не доходит («О, презирать я вас не в силах» (1899) [1, с. 402]).

Однако уже в цикле «Страшный мир» (1909–1916) встречаем любовь, превращающуюся в жестокую борьбу («Даже имя твоё мне презренно» (1914) [3, с. 55]).

Это знаменитый блоковский «вечный бой» без ощущения покоя, это жестокая схватка, «пытка», где на внешне романтическом фоне синхронно бушующей стихии проявляются не только злой азарт соперничества, ненависть по отношению к «безымянной», «неведомой дочери волхва», но уже и презрение, которое извергает герой «обугленным ртом в крови» («Я её победил наконец», (1914) [3, с. 55]).

Читая стихотворение «Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне...», наблюдаем уже не просто любовное чувство, а битву демонов, живущих в каждом из возлюбленных.

На фоне подобных примеров светлое чувство, воспетое поэтом, теряется или приобретает странный «привкус» – как в случае с дёгтем, испортившим и без того незначительное (в нашем случае) количество чистого «поэтического мёда» возвышенной любви, ведь поэт воспекает чувство, разрушающее человека, ведущее к духовной гибели. Так, фундамент поэзии Блока, а именно – его трактовка темы любви, не позволяет встроить хоть сколь-нибудь крепкое здание, предназначенное для духовно здоровых почитателей отечественной культуры. Ибо в данной конкретной ситуации плюс и минус не могут сосуществовать одновременно – подобное допустимо только в теории физической науки, в экспериментах, подобных гипотетическому опыту с котом Шрёдингера. Да ещё из арифметики мы помним, что умножение на ноль всегда даёт ноль.

Но чтобы быть максимально достоверными, продолжим исследование природы героини Блока. Откуда же она являлась поэту? Чаще всего он упоминает именно космос, звёздную бездну, туман, снежные вихри. Это отнюдь не пушкинские «голубые небеса» – солнечный луч, лермонтовская «струя светлей лазури», никогда не проникают туда. Это не божественные выси и не земные просторы.

Обитающая там «царица» и характером своим вряд ли напомним нам живое «теплокровное» существо, тем более, милую, обаятельную, добрую девушку. Никаких проявлений сострадания или хотя бы сентиментальности у неё мы не увидим, услышим только властный резкий голос, не допускающий неповиновения (а ведь всё начиналось вполне невинно, даже «по-рыцарски» в ранней лирике – как, например, в «Servus – reginae» («Слуга – царице», 1899), но кто знал, что даже этому маленькому стихотворению придётся зазвучать во всю свою пророческую мощь совсем скоро: «я буду слушать приказанья», «...и вечно – раб» [1, с. 30]. И, читая подобные стихотворения, иной раз хочется задать вопрос: кто же и сам лирический герой Блока? Просто «верный раб» своей «богини», а может быть, как называли его современника, публициста М. О. Меньшикова, «литературный Калиостро»? [8, с. 14].

Спустя восемь лет в «Её песнях» мы уже читаем вполне отчётливые приказания «царицы» своему «рабу» поорудовать железным мечом («Её песни», 1907) [2, с. 220].

Разрушительный пафос подобных стихов очевиден. И «раб» из раннего стихотворения, «под игом слаб», уже навсегда приковал своё зор к звёздной выси и занёс смертоносный железный меч над своей собственной головой.

Цикл «Чёрная кровь» показывает нам, что оба, герой и героиня, наслаждаются своими губительными действиями. Длительное общение со «звёздной особой» влияет на героя подобно укусу вампира, и он в пылу разрушительной любовной страсти уподобляется своему кумиру: теперь уже можно и убить свою возлюбленную, выпить, наконец, её кровь... В любом случае, по Блоку выходит, что у любящих героев нет другого пути – только смерть или убийство, равносильное гибели души. И героиня превращает своего возлюбленного в убийцу – вот апофеоз этого «высокого чувства». «Достоевщина», нереальность происходящего на какой-то момент заставляет забыть о том, что действие происходит не в компьютерной игре и не во времена графа Дракулы. Такова поэтическая реальность Серебряного века. Впрочем, как зарифмовал это уже упомянутый выше «идеолог» софианства Соловьёв, по-своему трансформируя идеи древних философов, видимый мир являет собой «только отблеск» мира незримого, который и является первичным.

Смертоносность любви лирического героя имеет ещё одну сторону. Говоря в начале статьи о непреодолимом «магните», притягивающем героя, как бабочку привлекает огонь, мы хотели подчеркнуть, что добровольно попав в мощнейшее поле притяжения своей «богини», герой далее не мог сопротивляться этому притяжению и вырваться из этого плена даже не пытался («Ищу огней – огней попутных», 1906) [2, с. 117], желая взойти и погибнуть на смертоносном костре («Сердце предано метели», 1907) [2, с. 251].

Тем не менее из стихотворений «В снегах» (1907) [2, с. 235] и «Сквозь винный хрусталь» (1907) [2, с. 239] осознание зыбкости такого пути, на который герой вступил, не останавливало поэта. И прельщаясь театральностью и порочностью «неземной любви», он, не сворачивая, продолжал движение: «Я люблю эту ложь, этот блеск...» («Там дамы щеголяют модами», 1906–1911) [2, с. 187].

Осталось внимательно прослушать финальные аккорды поздних произведений Блока, чтобы более отчётливо осознать траекторию его стихотворно запечатлённой духовной биографии.

Встреча с актрисой Л. А. Дельмас всколыхнула начавшее было затухать стремление «взойти на костёр». Так появился цикл «Кармен» (1914), который можно назвать воскрешением «снежной царицы». Свою героиню поэт снова «признал» в земной женщине, как когда-то он «угадал», «прозрел» Прекрасную Даму в своей жене, Любви Дмитриевне.

Здесь мы остро ощущаем явление той же неземной таинственной силы – «вольной девы в огненном плаще» («Иду – и всё мимолётно») [2, с. 165], маячащей в «окне, горящем не от одной зари» («На небе – празелень, и месяца осколок») [3, с. 229], как некогда «стройный», «шелками схваченный» стан Незнакомки. Чувствуем, сколько недосказанного, невыразимого вербально подтекста вложено в подобные строки с «оконным» контекстом. Тот «снежный костёр», на который «сам шёл» «снежный рыцарь» с «сердцем, преданным метели» в одноимённом стихотворении 1907 года, запылал с новой силой.

А как узнаваемы лики любви! В стихотворении «Есть демон утра. Дымно-светел он» [2, с. 230] нет прямого упоминания героини или Кармен, вообще не упоминается напрямую никакой женский образ, зато отчётливо прочитывается лейтмотив восприятия любовного чувства через образ тёмной силы. Её изменчивый облик привлекает героя тем зловещим, которое видится сквозь «прекрасные черты».

Саму возлюбленную – Кармен – поэт снова поселяет в чёрный, холодный и бездонный космос – по уже знакомому нам месту неизменной прописки Прекрасной Дамы. Это смертоносное небесное тело, являющееся герою «звездой среди ночи» («Сердитый взор бесцветных глаз», 1914) [3, с. 233], которое летит «мимо, к созвездиям иным, не ведая орбит» («Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь», 1914) [3, с. 239]. Подобные образы мы встречали ранее в цикле «Город» («Комета! Я прочёл в светилах всю повесть раннюю твою..., 1906) [2, с. 183].

А семь лет назад, в цикле «Фаина», эта «прекрасная змея» (или, как она говорила, «вся – змея!») была любимой «гостьей» героя («И я провёл безумный год», 1907) [2, с. 270]; «Песня Фаины», 1907 [2, с. 284]).

Медленно, но верно Кармен оборачивается Ахамот – коварной, властной, несущей гибель тому, кто рискнёт полюбить её, изменчивую, как и «демон утра», который то и дело показывает своё лицо («О да, любовь вольна, как птица», 1914) [3, с. 237]. Встречаем снова «злую» космическую любовь («Сердитый взор бесцветных глаз», 1914) [3, с. 233], где герой очарован, любит своей «хладнокровной» избранницей («Спишь, змеёу склубясь прихотливой...») в стихотворении с говорящим названием «Ты – как отзвук забытого гимна» (1914) [3, с. 236].

Цикл, как это бывало и прежде, наполняют страсти высокого накала, природные стихии и явления. Но самое важное, что привлекает героя в такой любви, – невозможность её осуществления на земле.

Особенно опасным видится нам ещё один «любовный лейтмотив» поэзии Блока: измена Отчизне в пылу такой страсти.

«Прости, отчизна! Здравствуй холод!» («Голоса», 1907) [2, с. 233], – читаем в цикле «Снежная маска» признание героя, хоть и с высказанным чувством вины или сожаления, но преподнесённое как констатация факта.

Через два года герой снова выражает беспокойство по этому поводу в цикле «Страшный мир» (1909), тревожась, «чтобы распутица ночная от родины не увела» [3, с. 9]. О схожем явлении, когда яд любовного чувства разжигает страсть и «смывает память об отчизне» написано у Блока в цикле «Кармен» («Бушует снежная весна», 1914) [3, с. 231].

Как устойчивы эти ноты, регулярно звучащие, по крайней мере, на протяжении семилетнего цикла!

Кто же на первом месте у лирического героя? Можно ли считать, что Андрей Белый был прав, говоря о слиянии Богоматери, России и «софии» Блока. На основании стихотворных текстов можно, скорее, утверждать обратное: Богоматерь-Родина и героиня-Ахамот противостоят друг другу, а победитель уже объявлен самим поэтом.

Но, пожалуй, стоит непосредственно обратиться к стихам о России Блока, чтобы наша картина была ещё более полной. Наиболее показательным будет рассмотреть цикл с красивым и благородным заглавием «Родина» (1909–1916).

Как ни странно, но и здесь речь идёт в первую очередь не о Родине, а об уже знакомых нам туманных миражах, то есть о явлениях всё той же «чародейной девы» («Крылья») [2, с. 221].

Стихотворение «Посещение» [3, с. 262] повествует о мистическом видении, обставленном всеми причитающимся для таких случаев декорациями: даль, ночь, метель.

«Волхва неведомая дочь» не желает оставить своего слугу, но герой отмечает, что «посещения» уже не столь часты и не столь ярки, как это было прежде («Посещение») [3, с. 262].

А открывающее цикл «Родина» стихотворение посвящено исключительно героине-«софии». Не случайно поэт выносит его на первое место и даже выделяет курсивом, поскольку считает своего рода программным манифестом.

Оно действительно задаёт вектор, определяет содержание всего цикла и призвано прояснить ту иллюзию (и, собственно, является её источником), за которой идут те, кто, подобно Андрею Белому, ошибочно соединяет Родину, Богоматерь и Софию в творчестве Блока воедино.

С первой строфы перед нами сразу встаёт узнаваемый облик того «не-разгаданного и двоящегося» «рыцаря-монаха» Соловьёва и описание Блоком известного случая из жизни философа – третьего видения Софии в пустыне Египта. «Рыцарь Прекрасной Дамы» обозначает своё «высокое» отношение к этому биографическому и творческому факту биографии Соловьёва и превращает его в мерило собственной жизни и отношения к Отчизне. А в каких безвестных космических далях находится родина поэта, мы уже писали выше.

Атмосфера стихотворения (особенно строчка: «И пусть другой тебя ласкает») возвращает к ситуации 1722 года, когда неканоническая «софия» нуждается «в исправлении» Святейшим Синодом.

Поэт не выдерживает искушения и «разумет» под Софией бесплотной Софию «плотяную», превращая её в физическую «жену», имеющую «мужа». Как можно понять из предыдущего (и последующего) контекста поэзии, на место последнего метит сам лирический герой Блока, в одном из стихотворений – «невоскресший Христос».

Ещё одна попытка слияния «богини» и Отчизны встречается в знаменитом цикле «На поле Куликовом». Здесь мы видим лирического героя Блока – «милого друга» – воином, который встаёт за честь «больной родины» – «светлой жены» («Мы, сам-друг, над степью в полночь стали», 1908) [3, с. 250] – напомним, что древнерусское слово «жена» означает «женщина».

И снова образ Родины раздваивается. Реальная Россия с конкретным историческим прошлым уходит на задний план и служит лишь фоном, а на авансцене разворачиваются основные действия. Отчизну заслоняет печально известная нам героиня-Ахамет. Во время битвы читатель всё время ощущает невидимое присутствие «звёздной девы» («В ночь, когда Мамай залёг с ордою», 1908) [3, с. 250–251].

Нас сопровождают всё те же знакомые лейтмотивы тумана, сопровождающего героиню, её призывы, обращённые к герою. Герой снова и снова томится в недоумении, где же искать ему свою «царицу» и какова её природа – недоступная для понимания земным мужчиной, который «не знает, что делать с собою» и «куда ему лететь» за героиней («Опять с вековою тоскою», 1908) [3, с. 251].

Чем же отличается этот цикл от других, посвящённых всё той же Ахамет? Всё благородство героя, желающего выдержать бой за Отчизну, сминается, притухает, когда мы понимаем, кто стоит за образом Родины на самом деле. Тоска героя по Родине оборачивается неутолимой, разгульной и грешной к безымянной «Незнакомке» («Новая Америка», 1913, [3, с. 268], «Грешить бесстыдно, непробудно», 1914, [3, с. 274]).

Финальное в нашем небольшом обзоре стихотворение «Дикий ветер» [3, с. 279] 1916 года застаёт героя охваченным отчаянием и бесси-

лием даже в самый жизнеутверждающий период – в светлое Воскресение. Такая картина выглядела бы окончательной победой Ахамот над своим «службой».

Однако у нас остаются ещё две поэмы, в которых мы сможем прочесть «последнюю страницу» летописи Блока, ту самую заключительную ноту, которая всегда полнее и звучнее остальных. Ведь как поэтически верно заметил наш современный поэт иеромонах Роман (Матюшин):

Когда придётся умирать,
Душа начнёт перебирать,
На чём бы утвердиться.
Тогда никто не будет мил,
Когда уже не станет сил
Ни плакать, ни молиться.

«Полуночное моление», 2003 [6, с. 35].

Итак, в одной из поэм – в «Двенадцати» (1918) – сюжет видится зеркальным по отношению к циклу «Куликово поле», но он несёт в себе не только метафизические чувства и желание послужить Отчизне, а сверхреалистическое убийство «сгоряча», в порыве ревнивой страсти, девушки Катки своим «милым другом» Петрухой, тоже «воином», но уже бойцом другого фронта, – «запирайте этажи»!

Ломано-рваные ритмы поэмы «Двенадцать» заставляют вспомнить слова ещё одного нашего современника, писателя и редактора Ю. В. Козлова, в своём романе «Белая вода» пронизательно заметившего: «Когда человек (народ) полон сил и надежд, его речь расцветает, как весенний луг ... Когда человек (народ) устаёт, изнашивается ... язык сохнет и колется как сорняк» [7, с. 6].

Кого на самом деле хотел убить герой-красноармеец, остаётся только догадываться. Наверное, только такой отчаянный «Иван-дурак» мог пустить пулю в предательницу-Ахамот и окончательно её уничтожить, освободившись от непомерной тяжести служения демонической героине, роман с которой во всех вариантах своего развития, если бы мы только могли предположить многовариантность пути лирического героя и его вдохновительницы, заканчивался трагически. Впрочем, обыгрывая слово «роман» – одновременно подразумевая и жанр, и печальную историю блоковских взаимоотношений с его «Прекрасной», а хотелось бы привести антонимичный эпитет – «Ужасной», – «Дамой», мы могли рассматривать все произведения Блока как один объёмный «роман в стихах». Хочется привести здесь справедливое философское замечание исследователя О. Н. Мороза: «Роман, понятый как жизнь, творит судьбу писателя, открывая её по мере продвижения друг к другу идущих с противоположных сторон экзистенциального и религиозного опытов» [9, с. 206].

Но поэма «Скифы» (1918) подводит нас к мысли о том, что пуля Петрухи из «Двенадцати» всё же не смогла разрушить чары и подарить поэту успокоение в чистом и нежном светлом чувстве. Даже сквозь «скифские» строки Блока проступает неуничтожимый идеал падшей «софии»-Ахамот – страстная, воинственная и разрушительная любовь, которая «и жжёт, и губит» («Скифы») [3, с. 360].

Список литературы

1. Блок А. А. Рыцарь-монах // О Владимире Соловьёве. Сборник первый. Москва : Путь, 1911.
2. Бородин Л. И. Женщина в море // Повесть странного времени : Повести. Москва : Современник, 1990.
3. Врубель. Переписка : Воспоминания о художнике / вступ. статья Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой ; коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской, Ю. Н. Подкопаевой, И. Н. Карасик. Ленинград : Искусство. Ленингр. отделение, 1976. 383 с.
4. Речь Андрея Белого на вечере памяти А. Блока 26 сентября 1921 года // Александр Блок : новые материалы и исследования : в 4 книгах. Москва : Наука, 1982 1993. (Литературное наследство / АН СССР, Институт мировой литературы имени А. М. Горького ; том 92). Книга 4. 1987.
5. Заметки Александра Блока на полях книг / Александр Блок : новые материалы и исследования : в 4 книгах. Москва : Наука, 1982 1993. (Литературное наследство / АН СССР, Институт мировой литературы имени А. М. Горького ; том 92). Книга 4. 1987.
6. *Иеромонах Роман (Матюшин)*. Радоваться Небу. Минск, 2004.
7. *Козлов Ю. В.* Белая вода : роман. Москва : АСТ, 2021. 576 с.
8. Михаил Осипович Меньшиков: pro et contra. Личность и творчество публициста в оценках современников : сборник. Москва : Знание-М, 2020. 530 с.
9. *Мороз О. Н.* Историсофские аспекты прозы Юрия Козлова: философские и эстетические особенности. Краснодар, 2021.
10. *Семенко В. П.* На обрыве времён: есть ли будущее у христианской цивилизации? / Аналитический центр этноконфессиональных исследований. Москва : Домострой, 2010. 332 с.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ АНДРЕЯ БЕЛОГО И ПРОБЛЕМЫ ЕЁ СОВРЕМЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

УДК 82 (47+57)

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-96-112>

Татьяна Александровна КОШЕМЧУК,

доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков и культуры речи Санкт-Петербургского государственного аграрного университета, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: koshemchukt@mail.ru

Алексей Владимирович БОНДАРЕВ,

кандидат культурологии, доцент кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, e-mail: avbondarev@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена историко-культурологической концепции Андрея Белого и нацелена на решение двоякой задачи. Во-первых, статья несёт в себе введение в исследование концепции историко-культурного развития человечества в труде Белого «История становления самосознющей души» (изданном впервые в 2020 году), то есть анализ ключевых понятий, используемых мыслителем: *душа самосознющая, душа рассудочная, душа ощущающая*. Эти базовые термины осмысляются через призму антропософской типологии трёх душевных уровней в человеческом сознании. Во-вторых, в статье анализируются различные опыты рецепции трактата Белого, рассматриваются ключевые вехи в истории его изучения, а также многообразные препятствия в его адекватном прочтении и уяснении. Показано, что трудности его восприятия связаны прежде всего с необходимостью знакомства с антропософской терминологией как мировоззренческой базой в творчестве Андрея Белого второго (после 1912 года) периода, а также с необходимостью преодоления сложившихся штампов её негативного и превратного истолкования. Анализируется ряд публикаций, посвящённых культурологическим студиям Андрея Белого, и в исследовательских рецепциях обнаруживается тенденция к редукции историко-культурологических идей Андрея Белого, их подмена, помещение их в «прокрустово ложе» привычных и удобных понятийно-категориальных сетей. Показывается, что современные исследователи порой перемещают его систему мысли изъяснения в рассудочные, отвлечённые и чуждые ему понятия, не отражающие подлинной сути идей этого мыслителя.

Ключевые слова: Андрей Белый, культурология, антропософия, история самосознания, самосознющая душа.

Для цитирования: Кошемчук Т. А., Бондарев А. В. Историко-культурологическая концепция Андрея Белого и проблемы её современного осмысления // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 96–112. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-96-112>

HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL CONCEPTION OF ANDREY BELYI: THE PROBLEMS OF ITS MODERN UNDERSTANDING

Tatyana A. Koshemchuk, D.Sc. in Philology, Professor at the Department of the Foreign Languages and Culture of Speech, the Saint-Petersburg State Agrarian University, Saint-Petersburg, Russia, *e-mail: koshemchukt@mail.ru*

Alexey V. Bondarev, PhD in Culturology, Associate Professor at the Department of Theory and History of Culture, the Herzen State Pedagogical University, Saint-Petersburg, Russia, *e-mail: avbondarev@mail.ru*

Abstract: The article is devoted to the historical and culturological conception of Andrey Belyi (or Andrei Belyi, Boris Bugaev 1880–1934) and is aimed at solving of two problems. First, the article contains an introduction to the study of the conception of historical and cultural development of mankind in the treatise of Belyi “The History of the formation of a self-conscious soul” (published for the first time in 2020), it includes the analysis of the key concepts used by the thinker: *a self-conscious soul, a rational soul, a sentient soul*. These basic terms are interpreted through the prism of the anthroposophical typology of the three soul levels in human consciousness. Secondly, the article deals with the perception of Belyi’s treatise, the key milestones in the history of its study are considered, as well as various obstacles to its adequate understanding. It is shown that the difficulties of its perception are connected primarily with the need to get acquainted with the anthroposophical terminology as a worldview base in the work of Andrey Belyi of the second (after 1912) period, as well as the need to overcome the typical mistakes and common clichés of its negative and perverse interpretation. A number of publications devoted to the culturology of Andrey Belyi are being analyzed, and it is shown that in research receptions there is a tendency of reducing the historical and culturological ideas of Andrey Belyi, of their substitution, placing them in the “Procrustean bed” of familiar and convenient conceptual and categorical networks. It is shown that modern researchers sometimes move his way of thinking into rational, abstract and alien concepts that do not reflect the true essence of the ideas of this thinker.

Keywords: Andrey Belyi (Boris Nikolaevich Bugaev), culturology, anthroposophy, history of self-consciousness, self-conscious soul.

For citation: Koshemchuk T. A., Bondarev A. V. Historical and culturological conception of Andrey Belyi: the problems of its modern understanding. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 96–112. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-96-112>

1

Андрей Белый, выдающийся поэт-символист и теоретик символизма на первом этапе творчества и писатель-антропософ в послереволюционные годы, завершил свой путь трактатом «История становления самосознающей души», который писался в 1920-х годах без расчёта на публикацию. В это произведение Белый вложил все итоги своего творческого развития, весь мыслительный опыт своих поздних лет. Ключевым понятием историко-философской и историко-культурологической концепции этого вершинного творения Белого является означенная в его за-

главии «самосознающая душа». В антропософской картине мира, взятой Белым за основание и развёрнутой в одном из ракурсов, а именно в русле становления человеческого самосознания, подробно разработаны ключевые понятия трёх душевных уровней: души *ощущений*, *рассудка* и *самосознания*. О двух последних терминах Белого и о его понимании перехода от рассудочной картины мира к её преобразованию в период самосознающей души, то есть начиная с XV столетия, пойдёт речь в данной статье.

Исследование главного труда Андрея Белого, ставшего результатом его историко-культурологических штудий, находится в начальной стадии – все авторы статей об «Истории становления самосознающей души» неизменно начинали свои рассуждения с подобных констатаций. Действительно, к настоящему времени подробно изучена лишь история создания трактата и разработаны фрагментарно некоторые тематические линии. Да и говоря в целом, Андрей Белый второго творческого периода не был понят как его современниками, так и далее на протяжении всего XX столетия – первым эту ситуацию описал и проанализировал К. А. Свасьян, давший также пролегомены в самую суть концепции Белого, позднее означенной в качестве *истории «как материала к биографии»* [13–15]. О недостаточной изученности трактата писал и один из первых исследователей проекта культурологии Андрея Белого Ю. А. Асоян [3], отразивший в своей книге *культурософские* (как он их обозначил) идеи Белого, взятые из его докладов 1920-х годов, но вне учёта «Истории становления самосознающей души». То же звучало и в дальнейших публикациях, посвящённых отдельным проблемам изучения этого трактата. С этого начинаем и мы нашу статью: внимание к творению Белого отнюдь не соразмерно его значению и роли в истории русского символизма, литературного направления, завершившего свой путь в 1920-е годы (а не в 1910-е, когда прекратила своё существование «школа») – целым рядом поздних шедевров в творчестве Белого, Иванова, Волошина.

Необходимо отметить две важнейшие даты в изучении историософии и культурологии Андрея Белого. Первая – 1999 год, год первой публикации «Истории становления самосознающей души», осуществлённая Э. И. Чистяковой [7], после многих лет его распространения в «самиздате». Несмотря на все недостатки этого издания (как и прежних «самиздатовских» версий), именно оно на двадцать лет обеспечило читателям и исследователям данного писателя и мыслителя возможность ознакомиться с его итоговым текстом. За этот период появились первые десятки статей об «Истории становления самосознающей души», причём первые подступы к ней, как мы далее покажем, часто оказывались неудачными.

Вторая чрезвычайно значимая дата для судьбы этого творения Андрея Белого – 2020 год, когда отмечался очередной его юбилей, 140-летие со дня рождения, и когда выходит второе, полное, в двух томах, издание

трактата с обширной вступительной статьёй и комментариями [9]. Теперь у исследователей появилось прочное основание для труда по прочтению, пониманию и истолкованию «Истории...». Небольшой группой исследователей, осуществивших эту публикацию, разработавших полную и детальнейшую историю создания трактата, были воплощены в этом издании и первые итоги постижения историософских идей Андрея Белого. Об этом также пойдёт речь в нашей статье.

В процессе изучения «Истории становления самосознающей души» сказываются серьёзные препятствия. Прежде всего, на первом этапе, в конце XX столетия, нужно было преодолеть инерцию сложившейся в литературе об Андрее Белом заведомо негативной оценки антропософского периода в целом и лежащего в его основе мировоззрения Белого. Согласно оценкам многих современников, как друзей Белого, так и иных критиков, антропософия оказалась вредна для его творчества как поэта и писателя. Они (Э. Метнер, Ф. Степун и другие) отреагировали на его жизнь в Дорнахе в 1912–1914 годы как на конец его творчества. Иванов-Разумник же, близко узнав Белого, воспринял его новое мировоззрение (лично для себя не приняв антропософию) иначе, он писал Белому (по поводу его повести «Котик Летаев»): «Скажу Вам то, что Вы знаете, и то, с чем никогда Вы не согласитесь: конечно, весь “Котик” – это одно, почти сплошное (особенно в начале, – но и всюду) переложение “истин антропософии”, учения Штейнера в художественную форму», – и далее о том, что штейнеровское, данное в книгах, – «... то самое художник, Вы, – заставляете переживать, как художник только и может заставить ... И вот почему убедился я, что не только не “гибнете” Вы в истине своей (мне чуждой), но новые силы находите, пока, на её почве» (письмо от 1 января 1917 года) [2, с. 90].

Этот взгляд Иванова-Разумника и в целом его критическая позиция были близки Белому и оценены как нечто уникальное. Андрей Белый в 1920-е годы много писал о факте своей неизвестности, непонятости и искажённости – вопреки сотням им написанных, но непрочитанных страниц о самом себе, о своём пути. Белый ссылается прежде всего на свою книгу «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» как указывающую на важнейший результат его мировоззренческих поисков, утверждая в качестве подлинного содержания своих трудов – искания «правды жизни»: «... единственным ключом к теме всей моей биографии (“как жить” являются мои книги) [8, с. 27].

Крупнейшим творением Андрея Белого с позиций его антропософского мировоззрения стала «История становления самосознающей души», и в духе Белого можно сказать: оценка её и есть оценка продуктивности его исканий *правды жизни*. Тем не менее перетолковывание многих и многих высказываний Белого о себе и о решающей роли антропософии в его жизни и в создании «Истории становления самосознающей души» имело

прочную традицию в XX веке и служило препятствием для обращения исследователей к теме, как бы изначально скомпрометированной. Эта позиция была выражена в наиболее корректной и общей форме в авторитетной «Истории русской литературы», в её IV томе 1983 года: «Доктрина Штейнера, безусловно, укрепила писателя в религиозно-мистическом понимании мира и сузила спектр его восприятия реальной действительности; безусловно и то, что она ограничила процесс самовыявления его как художника» [11, с. 579]. Далее постсоветская эпоха дала исследователям русской культуры возможность непредвзятого ознакомления с текстами и Штейнера, и Белого и их объективного изучения. Отметим, что если для филологической науки XX века поздний Белый словно не существовал, то и в России, и в Европе «История становления самосознающей души» Андрея Белого была востребована и освоена в антропософских кругах, на немецкий язык отдельные произведения Белого переводились уже во втором десятилетии XX века, а одно из последних изданий, перевод «Кризисов» Белого, осуществлено в 2020 году К. А. Свасьяном.

2

Трудности изучения «Истории становления самосознающей души» значительны. Дело и в огромном, двухтысячелетнем, её размахе, и в энциклопедичности привлечённого исторического материала, и в соединении исторического, философского, художественного, перформативного подходов к истории, но прежде всего – в сложности не только антропософской концепции, но даже самой антропософской терминологии, не понятной широкому кругу читателей. Читателю нужно было разобраться в основных понятиях, а исследователю – уловить тонкости их использования и выявить своеобразие Андрея Белого в русле антропософских концепций. Поэтому в этой статье мы останавливаемся на ключевых терминах, отражающих важнейшее событие, согласно Белому, и процесс, определяющий историю последних пяти столетий, как он её понимал, – это *генезис самосознающей души*, что явилось продолжением предшествующих стадий, сформировавших в человеческом развитии душу ощущающую и душу рассудочную.

Согласно антропософии Штейнера, душа человека – не хаос душевных явлений, но *триединое целое*, организуемое в единство благодаря его Я. Душа несёт в себе три отдельных звена, это низшее душевное звено, *душа ощущения*; среднее душевное звено, *душа рассудка*; и высшее – *душа сознания*. Выделяет эти элементы Штейнер из своих исследований в сверхчувственной сфере и поясняет: если человек способен видеть в высших мирах, он видит эти душевные звенья как отдельные образования внутри целостности. Штейнер находит созерцаемому им обозначения на немецком языке, он постоянно подчёркивает, что духовные явления трудно передать на языке, который предназначен для мира чувственного. И если те же

сущности созерцали мистики иных времён и называли на своём языке (уже в Древней Индии – и далее, вплоть до Аристотеля, а в XIX столетии – основатели теософского движения), то Штейнер описывал их на новом этапе развития сознания, устанавливая терминологические соответствия с предшественниками.

Душу рассудочную, как и душу сознания (душа самосознающую, или сознательную душу), Штейнер характеризовал с различных точек зрения в ряде книг и лекций. Какой бы термин антропософии мы ни взяли, в трудах Штейнера мы найдём целый спектр его определений и рассмотрений – всякий раз с новой точки зрения и в новом контексте (это Штейнер подчёркивал многократно), так что лишь полный круг определений, их многослойное соположение в композиции целого, даст нам искомое понимание термина. При этом исследователю, подходящему к тому или иному антропософскому понятию, прежде всего стоит учитывать изложенное Штейнером в его книгах, где даётся основной ракурс, подходящий для начального понимания, далее оно обогащается всё новыми нюансами и оттенками в многочисленных циклах лекций.

Именно неучёт этой специфики антропософской терминологии рождает в современных статьях необоснованные выводы – например, о сходстве и различии терминов у Белого и в антропософских текстах, когда сопоставляются отдельные нюансы, а не вся композиция смыслов. У Белого в его «Истории...» терминологический аппарат построен аналогичным образом: он даёт целый ряд определений того или иного явления, в вариативности и подвижности его смыслов, образующих композиционное целое. И сам Белый осмыслил эту специфику как соответствующую той ступени развития сознания, когда высказывает себя душа самосознающая, – в отталкивании от однозначной рассудочной определённости каждого термина, от его жёсткой и статической закреплённости, что было характерно для эпохи души рассуждающей.

В «Очерке тайноведения» Штейнер характеризует три душевных составляющих с точки зрения действующего в них Я, проявляющегося во всех уровнях души по-разному. Когда знание, получаемое Я из внешнего мира, становится не просто преходящим потоком впечатлений, как в душе ощущений, а обретает устойчивую длительность в рассудочной душе, Я работает в ней в полученном от внешнего мира как в своём внутреннем достоянии – в мыслях о мире. Рассудочная душа обращена на внешний мир. В душе же сознательной Я находится в своей сфере – в познании себя как Я, в своей собственной духовной сущности; мысль обращена здесь на самое себя. И постепенно деятельность Я охватывает всю душу целиком. Вся культурная жизнь, отмечает Штейнер, «стоит в работе, имеющей целью это господство Я» [20, с. 36]. Причём, по Штейнеру, «каждый человек, живущий в наше время, занят этой рабо-

той, хочет ли он того или нет, сознаёт ли он этот факт или нет» [20, с. 36]. Сознательно же подобная работа осуществляется в человеке, в частности, когда он отдаётся воздействию побуждений, притекающих из религии или из искусства. Это и есть та ключевая мысль Штейнера, которую Белый берёт за основу в своём «студенческом семинарии», как он характеризует свой труд: он «... есть отпрыск из двух-трёх а priori, выведенных мной из антропософского аперсью¹ на историю» [7, с. 464], «... эта книга – студенческий семинарий над несколькими мыслями Рудольфа Штейнера, взятыми в разрезе моей мысли ...» [6, с. 483]. Белый осуществляет свою проникающую мыслительную работу, выявляя названную Штейнером деятельность Я в душе человека, прослеживает её в истории культуры: то, как новорождённая в XV веке самосознающая душа крепнет и обращается к своим нижележащим слоям, просветляя душевную сферу, стремясь к более высоким ступеням человечности.

В «Теософии» Штейнер даёт и такой ракурс описанного процесса: *душа ощущающая* – основа чувственных ощущений, через *душу рассудочную* к ним добавляется мышление. На третьем уровне к ним присоединяется *воля* – с её помощью человек действует на внешний мир, «напечатлевает своё внутреннее существо на внешнем мире» [21, с. 20]. На уровне души рассудочной мышление становится основной жизнедеятельностью, в неё входят истинное и доброе, но когда душа связывает своё бытие с вечным бытием, то можно говорить о душе сознательной, и в этой душевной оболочке действует духовое Я человека. Если душа ощущающая и душа рассудочная устремлены во внешний мир, то *душа сознательная* всецело – в мир внутренний, она отделяет человека от внешнего и обращает на себя. Эти мысли Штейнера оказываются близки Белому, и особенно он акцентирует компонент воли – волевое мышление как признак души самосознающей.

Белый многократно, внутри многих линий своей «Истории становления самосознающей души» развивает и конкретизирует различные черты рассудочной души, снова и снова описывает переход к самосознанию и углубление его, давая всё новые и новые черты этим центральным терминам – в духе Штейнера разворачивая вариативные линии своих многогранных ключевых понятий. Их взаимную соотнесённость он описывает так: рассудочная душа расколота в себе «зловещей трещиной» [7, с. 123] на безличный мир ощущений, мертво-бесформенную чувственность и сухое абстрактное мышление, эту «трещину внутри души рассуждающей» [7, с. 123] необходимо преодолеть, рассудочное мышление как оперирование абстрактными понятиями должно быть преодолено через его расширение, через распадение его границ. Чувственное пережива-

¹ Андрей Белый употребляет здесь французское слово *aperçu* – ‘предварительный просмотр’, ‘схема’, ‘план’, ‘общий обзор’.

ние, соединяющееся с понятийным познанием, может перерасти в интеллектуальное созерцание, в интуитивное мышление. Сам же субъект рассуждающего сознания, «бессмертный и тощий», переживший ранее полосу своего становления и продуктивного развития (в эпоху Античности), но теперь, именно в период души самосознающей, иссохший, предстаёт у Белого как иссушающий Кащей, зловещий, как Кащей, и «трупносиний» [7, с. 123]. Для выдохшегося рассудочного сознания Белый даёт и другой образ – Смердякова, в нём сам дух абстракции (он же в мысли Раскольников), и дух этот, по Белому, *смердит* [7, с. 268].

В центре внимания Белого находится самосознание, восставшее с XV века в душе человека, давшее великую эпоху Возрождения с её титаническими личностями и сказавшееся в живописи и пластических искусствах; оно начинает просветляющую работу над нижними душевными слоями в XVII–XVIII веках, то есть, по Белому, самосознающая душа осуществляет путь нисхождения – прежде всего в душевную область рассудочности и перерабатывая её. И на внешнем плане рождается процесс сложения наук. Но великие достижения этой эпохи осложняются люциферическими и ариманическими импульсами – два демона, противостоящие христианскому пути культуры, воздействуют на неокрепшее самосознание, – этот процесс Белый выявляет в различных культурных феноменах, показывая, что видимые достижения в росте самосознания почти незаметны в захлёстывающей его рассудочности, ярко цветут на этом пути аберрации и уклонения – в рационализм, сенсуализм, дуализм, материализм. Впрочем, не столь заметные, но явные плоды культуры самосознания формируются внутри душ и проявляют себя вдруг ... пышным расцветом европейской музыки в XVII–XVIII столетиях. Так Белый начинает свою блестящую тему – музыки, которая вырывается из сухой расколовшейся души как новое откровение человеческого Я. И далее, нисходя всё глубже, самосознающая душа проникает и в душу ощущений и, наконец, приближается к астральной телесности. Все эти глубокие внутренние процессы, отражающиеся на внешнем плане истории, прослеживаются Белым в различных культурных феноменах, в судьбах индивидуально-творческих культур, – Белый описывает черты их сознания, как они складываются в борениях светлых и тёмных импульсов, выявляя сложение исполненного воли мышления – мышления ритмами смыслов, их композициями, организациями идей [7, с. 417].

Итак, можно обобщить, что по Андрею Белому: в эпоху души ощущающей человек мыслил *образами*, в эпоху души рассудочной – *абстрактными понятиями* (они есть идеи, «остановившиеся – в одном моменте» [7, с. 419]), в эпоху же души самосознающей человек осваивает *идеи подвижные и гибкие, конкретно-духовные целостности*. Важно отметить, что, согласно антропософской концепции, принятой и развивае-

мой Белым, применённой им к конкретному историческому материалу, всё задержавшееся и застывшее, не соответствующее этапу развития, становится препятствием на пути человеческой индивидуальности и в конечном счёте – злом; это один из ракурсов рассмотрения Белым природы зла, вслед за Гёте: зло есть добро не на своём месте. И если свою эпоху Белый характеризует как зрелость самосознающей души, то рассудочность в эту эпоху есть рудимент сознания, ставший из когда-то плодотворного – злом, умерщвляющим сознание человека в целом.

Что касается собственной главной задачи, то Белый считал таковой созидание прежде всего своего мировоззрения, соответствующего этапу души самосознающей. Вся его книга – это не что иное, как биография его собственного сознания, соответствующая проживаемой им истории. История стала для него «материалом к биографии», согласно Свасьяну, и, прежде всего, нужно подчеркнуть: материалом к биографии сознания (не к биографии бытовых и душевных происшествий).

В трактате шаг за шагом Белый обнаруживает проявления самосознания в истории, характеризует их, вживаясь в них глубоко, как в свои собственные, изнутри постигая происходящее, и тем самым строит своё самосознающее сознание, и это есть не что иное, как реализация перформативной функции речи: анализ самосознающей души есть не просто слова, но деяние, внутреннее воссоздание того, что осмысляется в историческом материале – в пережитом великими личностями иных эпох. Трактат Белого можно прочесть как своеобразный практикум мыслителя для возвращения самосознающего сознания, и тогда читатель, вместе с автором, может пережить описываемое ключевое событие – «разрыв» центрального пункта личного «я», рассудочной личности, преодоление его ради надличного Я [7, с. 357]. То есть читатель, вместе с Белым, может испытать тот потрясающий опыт самосознания, который Белый собственно и описывает: когда из личности рождается Индивидуум, носитель Я.

В предельном выражении у Белого этот процесс есть рождение нового сознания в духе апостола Павла: *«не я, но Христос во мне»*, ведь именно с момента Христова воплощения, центрального события всемирной истории (которое Белый, вслед за Штейнером обозначает как «мистерию Голгофы»), можно говорить о Я земного человека. Но впрямую действовать это Я начинает лишь в самосознающей душе. Исторический момент – стояние в этой точке *рождения заново* (а не воз-рождения) самосознающей души, в точке разрыва личного сознания, ярко описано Белым как лично пережитый опыт: *«... мы ощущаем себя в этом пункте истории – абсолютно косными и преисполненными сил смерти: силы земные скудеют в нас; силы сознания – не окрылены»* [7, с. 357]. В этой точке переживается *«потрясающее узнание, что реального личного самочувствия нет; а есть многие самочувствия ...»*, что в человеке – коллек-

тив личностей, организованных Индивидуальностью, центром этого круга личностей [7, с. 361]. И Белый на протяжении трактата ярко и многообразно, в самых разных ракурсах и подробностях представляет нам различные картины этого события. Когда совершается этот прорыв, происходит «*пророст воли в сознание*» [7, с. 357], – акцентирован Белым этот штейнеровский штрих в картине самосознающей души как лично для него существенный в его переживании этой решающей точки. Здесь изменяется само отношение к мышлению, рождается *волевое внимание* к мысли и отсюда изменяется весь рельеф её, в ней живёт отныне творческий императив «*да будет*», «волевое усиление мысли», меняется и весь рельеф души, что можно уподобить, по Белому, геологическим переворотам в развитии Земли [7, с. 358]. Так родившееся Я Индивидуума начинает свой путь в культуре, слагая её новый этап, который и описывает Белый как историю последних пяти столетий. Плоды же этого становления, исполненного глубоких драм, искушений, срывов, разочарований, но также и обретений, Белый усматривает в себе, в своём самосознающем Я, в своей волевой мысли, постигающей *историю как путь Я*. И если всякий человек в своём развитии проходит в стремительном пробеге все стадии развития культуры, то Белый ставит этот процесс в центр своей сознательной и творческой жизни, как главное содержание своей биографии.

3

И если, в духе Андрея Белого, новое в становящемся Я отнюдь не прозрачно, достижения в развитии сознания не бросаются в глаза и нужно тонкое наблюдение, чтобы их опознать, то уходящее старое, рассудочное восприятие истории, культуры и, в частности, самого трактата Белого проявляется вполне внятно: в наше время нередко и с очевидностью обнаруживает себя схематизирующая и абстрагирующая рассудочность в интерпретации труда Белого. Приведём беглые примеры: идеи Белого тем или иным исследователем переводятся на рассудочный язык, кажущийся имманентным культурологическому или литературоведческому дискурсу. Так, например, Асоян берёт мысль Белого: *духовное возможно только в углублении в жизнь нашего Я*, – и делает вывод: «У Белого это “Я” есть не что иное, как актуальное культурное сознание ...» [3, с. 163], – это ложное умозаключение есть попытка переложения на абстрактный язык многократно варьируемой мысли Белого о том, что жизнь Я есть сфера духа, центральная точка сознания; Я есть не душевная составляющая человека, но само ядро Индивидуальности; именно в него надо углубиться, чтобы постичь духовное; дух и Я в человеке есть одно по сути.

Отметим и характерную попытку объяснить Я у Белого, охватывая его терминологией Бахтина, например, «внезаходимость» – *культурной внезаходимостью* [3, с. 169]: казалось бы, речь идёт о том, что Я, Индивидуальность, обнаруживается ВНЕ круга личных малых «я».

Но Индивидуум у Белого по отношению к кругу личностей, то есть предшествующих воплощённостей Индивидуума, есть вечное ядро, являющее себя в той или иной преходящей личности, – это *центр* круга малых «я», и он не ВНЕ круга, но обретается ВНУТРИ человеческого самосознания как его центральная точка, явленная в каждой личности, и именно взрыв этой точки малого «я» позволяет вылупиться, проявиться большому Я, которое есть сокровенная сущность каждого малого «я». Термин «внезаходимость» говорит совсем не о том, у Белого нет всех сопутствующих ему оттенков: ни объективно-отстранённого, ни беспристрастного, ни любящего восприятия самоценного и доминантного *другого*. Белый говорил иное, и перенос на его мысль чуждого объясняющего понятия ничего не даёт для понимания.

Отметим и такую адаптацию идей Белого в русле бахтинских терминов: самосознание у Белого «... выведено за социально-исторические и пространственно-временные рамки, – читаем мы в донецком издании «Культура в фокусе научных парадигм» (2017), – оно заряжено внутренней диалогической напряжённостью взаимообращённых эпох и культур» [10, с. 15]. Здесь понятие диалогичности применительно к культурам примыслено Белому и чужеродно его концепции развития, в ходе которого культуры не ведут диалог друг с другом. Они сменяют друг друга как этапы становления человеческого сознания – и культуры есть отложения этого процесса, в котором действуют и надчеловеческие, светлые (ангельские иерархии), и тёмные (люциферические и ариманические) силы, посылая человеку свои разнонаправленные импульсы. История есть не диалогическое взаимодействие, а драматическая борьба сил, так что нет ничего в этом процессе, чего не коснулись бы тёмные искажающие влияния, ими окрашен и искажён почти каждый прорыв человеческого духа, – в эпицентре этой напряжённейшей борьбы Я человека; борьба сознаний ведётся именно за Я человека; этот исполненный драматизма процесс чреват конечной катастрофой. И отвлечённый «диалог» культур здесь просто ни при чём.

Вот ещё пример терминологического несоответствия: слово «импульс» употребляется Белым в значении воздействия на человеческую историю высших сил, существ духовных иерархий, у Белого история вся пронизана их деяниями. В статье же Н. Александровой, говорится, например, о кризисе культуры: у Белого – «... кризис воспринимается как импульс последующего развития культуры» [1, с. 11], и в этом автору видится оптимизм – возможность самовосстановления культуры после кризиса. Но ... кризис, конечно, не может быть *импульсом*. Импульс в понимании Белого есть *духовное воздействие*, и, прежде всего, говоря «импульс», – Белый имеет в виду импульс, данный истории Христом, таково его привычное, вслед за Штейнером, словоупотребление. Абсолютный центр истории,

по Белому, именно *Импульс Христа*, и Ему противостоят тёмные импульсы низших сил, подчиняющие себе человека. В этой борьбе Белый видит как возможность трагический исход истории – в срыве миссии человека как *ЧЕЛА ВЕКА*.

В целом для понимания Белого недостаточно поверхностного ознакомления с его идеями – а именно этим страдают в особенности статьи молодых исследователей, взявшихся за похвальный, но нелёгкий труд проникновения в историософию и культурософию Андрея Белого. И прежде всего в систему его основных понятий, которые подобает понимать так, как понимает их сам этот мыслитель, столь много говоривший о недостаточности рассудочного схематизирующего подхода.

4

Подробнее остановимся на ключевых терминах Белого – *душа самосознающая* и *душа рассудочная* – как они используются теми исследователями, которые осуществили огромный труд публикации трактата Белого в двухтомном издании: Х. Шталь, которой принадлежит статья, специально посвящённая генезису центрального понятия трактата [18], а также М. Л. Спивак и М. П. Одесским [12]. Характерно, что вступительная статья этого коллектива авторов соединила в себе всё то, что было уже сказано в опубликованных ранее статьях этих исследователей и других, близких к их кругу (пять десятков статей названы ими в списке публикаций в сноске [12, с. 82–83]). В общей концепции вступления в особую главку под номером 4 выделена тема «Самосознающая душа. Генезис понятия». В ней в первом же абзаце даётся в качестве самоочевидности вывод: «Белый выработал особую концепцию самосознающей души, которая, с одной стороны, восходит к антропософскому учению, но, с другой стороны, обладает особенностями, резко отклоняющимися от трактовки Штейнера» [12, с. 48]. Это утверждение повторено в точности, как оно прозвучало в статье 2011 года [18, с. 22], и за годы работы над трактатом автором не было подвергнуто корректировке.

Характерен здесь сам подход: Штейнер считает самосознающую душу тем-то, а Белый – тем-то. Автор не учитывает, что как таковая, как феномен самосознающая душа была выявлена и описана именно Штейнером в его самобытной концепции, и надо бы говорить о том, что именно из этого многогранного явления, Штейнером исследованного, оказалось близко Белому применительно к его историософской теме, что именно удалось Белому развить, конкретизировать, возможно, акцентировать по-своему. Вспомним: Белый описывал свой труд как «студенческий семинарий», посвящённый нескольким мыслям Штейнера. Соответственно, названия «душа сознания», «душа самосознания», «самосознающая душа», «душа сознательная» указывают на одну и ту же реальность с весьма близких точек зрения, это практически синонимы, а из предпочтения Белым рус-

ского перевода «самосознающая душа» нужно сделать вывод не об отличии в «понимании», а о попытке Белого найти точный русский эквивалент: известно, что и Волошин, и Белый говорили о важности – при освоении антропософии в русском контексте – обрести органичные в русском языке понятия, передающие суть концепции. Говорить о каком бы то ни было отходе от Штейнера в своей интерпретации Белый не давал ни малейшего основания – мы не найдём ни слова об этом на многих сотнях страниц у Белого, относящихся к теме.

Вот ещё один пример чисто рассудочного восприятия идей: «У Белого “душа самосознающая” – “новый душевный орган, неведомый людям до христианства” ... У Штейнера, наоборот, есть указания на то, что душа сознательная была ещё до Христа у отдельных, духовно развитых людей (например, у Сократа, Платона Аристотеля ...)» [12, с. 49]. В приведённых высказываниях Белого и Штейнера авторами видятся различия («наоборот»), но в действительности здесь одно дополняет другое: согласно данному в антропософии закону опережающего развития, в процессе становления сознания то, что явится только в следующую эпоху, в предыдущую эпоху постепенно готовится, и душа самосознающая впервые проявляет себя в отдельных исключительных личностях, опережающих своё время. Таковыми были именно Платон и Аристотель.

Ту же жёсткую рассудочную логику мы видим и в иной ситуации. Из того, что Белый говорил о возможности синтеза Гёте и Гегеля, выводится положение: основой метода в «Истории...» стал синтез Гёте и Гегеля [12, с. 51]. Конечно, принимая во внимание мысль самого Белого, невозможно не признать, что в основе его трактата лежит именно антропософия, а не возвратное движение к Гёте или к Гегелю – ни в самой концепции, ни в методологии. На этапе самосознания, к которому причисляет себя Белый, в зрелом его периоде, реставрации гётевского или гегелевского, даже синтетические, менее всего продуктивны, ибо даже то лучшее, что дал Гёте в предшествующий этап, по Белому, далеко превзойдено в антропософии, так что Гёте остался лишь первым намёком на возможное будущее развитие данных им идей. Метод «Истории...» всецело вырабатывается на антропософских путях: Белый берёт за основу взятое им у Штейнера и применяет к историческому материалу, тщательно прорабатывая в мыслительных углублениях то, что не развивал сам Штейнер, а именно выраженные в культурных феноменах конкретные периоды погружения самосознающей души в нижние душевные пласты. Белый здесь отнюдь не духовидец и не визионер, и он не основывает свой трактат на своём, собственном медитативном опыте, вопреки утверждениям современных исследователей [17; 19]. Хоть Белый и имел опыт сверхчувственного познания под руководством Штейнера (это не раз описывали современные исследователи, ведь интерес ко всему оккультному – это

одна из тенденций современной филологии), но в исторических студиях путь Белого – путь мыслительных постижений, освещённый указаниями Штейнера и углублённый в личном опыте самопознания. И ключевое слово здесь – *познание*, а не медитация. Медитативные же упражнения есть лишь тренировка сознания, но не источник знания об истории, и эти весьма тонкие различия вряд ли стоит делать темой филологических статей.

Ещё одно соображение касается понимания авторами вступительной статьи к «Истории...». Авторы констатируют как противопоставление два следующих утверждения: Штейнер «считал» [12, с. 48] душу сознательную тесно связанной с Я, с Духом, а Белый понимает её как «орган» самопознания Я, в ней «осознание “Я”, как точки Духа» [12, с. 49]. И мы ещё раз отмечаем здесь ложное противопоставление, основанное на неполноте освоения материала и на рассудочном восприятии слов, кажущихся противоречивыми, вообще, поиск «противоречий» или «двойственности» – это чисто рассудочный подход к тексту. Здесь Андрей Белый высказывает именно то, что и Штейнер, и никакого противопоставления здесь нет – в этих выявленных гранях единой, многоаспектно обозначенной сущности. О «двойственности»: в тексте статьи авторы обнаруживают «двойственность» в самосознающей душе. Аргумент? – пересказывается мысль Штейнера: душа самосознающая может направить свою деятельность на чувственный мир и на себя самое... Даётся и ссылка на 4 лекцию 127 тома Штейнера «Кое-что о внутреннем человеческой души и о её отношении к миру». Но в лекции нет ни слова о двойственности, говорится же о сложных процессах, происходящих на границах душевных слоёв тройственной и одновременно цельной души человека, о вмешательстве демонических, люциферических и ариманических, сил в эти процессы. Сложность и многонаправленность мысли Штейнера сводится в статье к простоте схемы – к двойственности и даже амбивалентности (двойственной оценочности). Так рационализирующие объяснения искажают исходную многогранную мысль, передают её в статичных и однозначных словесных конструкциях.

Подобное схематизирующее упрощение сказывается даже в верных наблюдениях, например, в описании отличия концепции Штейнера от теософской теории. Авторы, низводя сложное к рационально-простому, говорят о «преображении» [12, с. 53] теософской концепции, которое Штейнер совершает, или о «приписывании» [12, с. 52] Штейнером чего-то (а именно двойственности) душе самосознающей, как будто Штейнер берёт готовое и совершает с этим готовым рассудочные манипуляции: взял, переделал, приписал что-то чему-то... – так выстраивается авторами картина происходящего в сознании Штейнера. Надо ли говорить, что это всего лишь автопортрет рассудочной души. Но антропософия есть творение Я, Штейнер

не «преображает» теософские мысли, он видит мироздание иначе и выражает увиденное на современном языке для современного сознания. Если же воспринимать антропософию как продукт заимствований и переделок (эта тенденция «растаскивания» Штейнера на цитаты и заимствования налицо в западной науке), то понять её невозможно, равно как и Белого, который себя считал перед «гигантским» творением Штейнера – «пигмеем», а если у него, «пигмея», и были схожие мысли, то Штейнер дал, согласно Белому, в миллион раз больше [6, с. 457].

И последнее соображение о вступительной коллективной статье (в действительности их можно высказать гораздо больше) – в разъяснение того, в чём же концепция Белого радикально отличается от штейнеровской, как было заявлено авторами. Они выводят это основное отличие: оно – в модели плюро-дуо-монизма. Это положение взято опять же из статьи 2011 года [18]. Мы же скажем иначе: *плюро-дуо-монизм* – это шедевр Андрея Белого, если философский термин может быть шедевром! Так Белый охарактеризовал антропософию Штейнера, её суть. Это не «модель» и не «отличие»... Это такой же термин, как «дуализм», «плюрализм» или «монизм», только выражающий суть именно этой, конкретной концепции, характеристика, имеющая высокую степень мыслительной чистоты и точности, отвечающая композиционной сложности, со-положенности глубинных свойств самого характеризуемого феномена, в стилистике самосознающей души. Плюро-дуо-монизм Белый считал и характеристикой собственного мировоззрения: «Самое моё мировоззрение – проблема контрапункта, диалектики энного рода методических оправ в круге целого ... мировоззрение моё для вас весьма туманная штука: оно ни монизм, ни дуализм, ни плюрализм, а плюро-дуо-монизм, то есть пространственная фигура, имеющая одну вершину, многие основания и явно совмещающая в проблеме имманентности антиномию дуализма, но – преодолённого в конкретный монизм» [5, с. 197].

Итак, в ряде примеров мы проиллюстрировали отмеченную нами характерную тенденцию рассудочных, иссушающих объяснений, то есть, в сущности, профанации мысли Андрея Белого. Вместо созвучного понимания живой сложности мысли, к которой взывал Белый, которую возвращал в себе, созерцая становление европейского самосознания, в исследовательских отражениях его труда происходит именно *резонирование*, создание неких сухих абстракций, однозначных схем на основе текста Белого – путём переключивания его мыслей в рассудочные, отвлечённые, чуждые ему понятия. Почти в каждой статье, и не только у молодых авторов, но и у серьёзных исследователей, знатоков темы, легко обнаружить подобное: при встрече с мыслью Белого рассудочный критический цензор в восприятии исследователя сигнализирует о необходимости корректировки – переключивании в привычные рассудочные понятия,

хотя бы – в «модель», «схему», «противоречие», «двойственность», «амбивалентность» и прочие уплотнённо однозначные термины.

Отвлечённая мысль эпохи рассудочной, прикрепляющая к восприятию понятие, когда «помыслить что-либо в стиле души рассуждающей значит всего лишь порассуждать, порезонировать, пофилософствовать» [7, с. 358], согласно Андрею Белому, осталась позади в эпоху самосознающей души. Себя самого Белый считал едва ли не первым, кто мыслил в Я – то есть в стиле новой эпохи: «Я, может быть, первый в нашей эпохе действительно подошёл к ... жизни в "Я"» [4, с. 31]. В этом смысле его вершинное творение, его *opus magnum* [15] есть не только пособие, «студенческий семинарий» для его автора в постижении нескольких мыслей Штейнера и развёртывания их на материале всемирной истории, но и для читателей – в приобщении к процессу преодоления прежнего и взращивания нового мышления, отвечающего эпохе самосознающей души.

Список литературы

1. *Александрова Н. В.* Андрей Белый о философии и феноменологии культуры // Грамота. 2011. № 7 (13). Часть II. С. 10–12.
2. *Андрей Белый и Иванов-Разумник.* Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Джона Мальмстада ; подгот. текста Т. В. Павловой и др. Санкт-Петербург : Atheneum : Феникс, 1998. 733 с. : ил.
3. *Асоян Ю., Малафеев А.* Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX века. Москва : ОГИ, 2000. 342 с.
4. *Белый А.* Возвращение на Родину. Москва : Книгоиздательство писателей в Москве, 1922. 88 с.
5. *Белый А.* На рубеже двух столетий. Москва : Художественная литература, 1989. 543 с.
6. *Белый А.* Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
7. *Белый А.* Душа самосознающая / сост. и статья Э. И. Чистяковой. Москва : Канон ; РОИ «Реабилитация», 1999. 560 с.
8. *Белый А.* Автобиографические своды: Материал к биографии. Ракурс к дневнику. Москва : Наука, 2016. 1116 с.
9. *Белый А.* История становления самосознающей души : в 2 книгах / составление, подготовка издания, вступительная статья М. Л. Одесского, М. Л. Спивак, Х. Шталь. Москва : ИМЛИ РАН, 2020. 640 + 800 с.
10. *Кравченко О.* Осмысление кризиса культуры в трактате Андрея Белого «История становления самосознающей души» // Культура в фокусе научных парадигм. 2017. № 5. С. 12–15.
11. *Лаэров А. В.* Андрей Белый // Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). Том 4. Ленинград : Наука, 1983. 782 с.
12. *Одесский М., Спивак М., Шталь Х.* «Она – должна быть»: «История становления самосознающей души» Андрея Белого // Андрей Белый. История становления самосознающей души : В 2 книгах. Москва : ИМЛИ РАН, 2020. Книга 1. С. 5–83.

13. *Свасьян К. А.* Философия символических форм Э. Кассирера: Критический анализ. Ереван : Издательство АН Армянской ССР, 1989. 243 с.
14. *Свасьян К. А.* Послесловие // Белый Андрей Глоссолалия: Поэма о звуке. Москва : Evidentis, 2002. С. 122–143.
15. *Свасьян К. А.* История как материал к биографии. Андрей Белый и его opus magnum // Russian Literature. 2011, Volume 70, Issue 1–2: Andrej Belyj's «Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši». 1 July – 15 August, Pp. 61–88.
16. *Свасьян К. А.* ... Но ещё ночь. Москва : Evidentis ; АБТ Центр, 2013. С. 170–203.
17. *Шмитт А. Б.* Медитативный опыт Андрея Белого как ключ к его историософской концепции «Самосознающей души» // Литературный факт. 2018. № 10. С. 267–292.
18. *Шталь Х.* Генезис понятия самосознающей души и «История становления самосознающей души» Андрея Белого // Russian Literature. 2011, Volume 70, Issue 1–2: Andrej Belyj's «Istorija stanovlenija samosoznajuščej duši». 1 July – 15 August, Pp. 21–37.
19. *Шталь Х.* Медитативный опыт Андрея Белого и «История становления самосознающей души» // Андрей Белый: автобиографизм и автобиографические практики. Санкт-Петербург : Нестор-История, 2015. С. 80–101.
20. *Штейнер Р.* Очерк тайноведения. Ленинград : ЭГО, 1991. 270 с.
21. *Штейнер Р.* Теософия. Москва : Амрита-Русь, 2014. 155 с.

УЖАСНОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГОГОЛЯ И В ИХ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ВЕРСИЯХ

УДК 821.162.1:791.43

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-113-121>

Мария Олеговна БУЛАВИНА,

аспирант кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета, Иваново, Россия, e-mail: bulavmaria@yandex.ru

Аннотация: Автор статьи обращается к явлениям литературы и кинематографа, связанным с жанром ужасов. Материалом для рассмотрения темы является творчество Н. В. Гоголя и его кинематографические версии. Это не случайно, поскольку Гоголю свойственен интерес к категории ужасного, что заметно в разные периоды творчества писателя. Среди видов ужаса, присутствующих в его текстах, – ужас космический, социальный, экзистенциальный. Так, в первом сборнике читатель видит сверхъестественный ужас, воссоздаваемый посредством фольклорных образов. В более позднем творчестве появляется город, что подразумевает большую социальность произведений. К социальному и сверхъестественному ужасу добавляется экзистенциальный, изображаемый через фигуру Хомы Брута. Статья поделена автором на несколько частей: во-первых, даётся общее представление о категории ужаса у Гоголя; во-вторых, присутствует характеристика гоголевского ужаса, воссоздаваемого посредством кино. Важным в статье является и вопрос о взаимосвязи используемых языковых средств и периода создания той или иной экранизации (историко-функциональный метод). Ведь в сравнении с литературой кинематограф визуализирует литературный текст, что даёт определённые преимущества. В числе таких преимуществ – особая выразительность, присущая кинематографическому искусству, наличие движения, использование разного рода технологий, обеспечивающих наглядность.

Ключевые слова: экранизация, фольклор, романтизм, готика, гротеск, немое кино, экспрессионизм, фильм-сказка, постмодерн.

Для цитирования: Булавина М. О. Ужасное в произведениях Гоголя и в их кинематографических версиях // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 113–121. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-113-121>

TERRIBLE IN GOGOL'S WORKS AND IN THEIR CINEMATIC VERSIONS

Maria O. Bulavina, PhD student at the Department of Russian Philology, the Ivanovo State University, Ivanovo, Russia, e-mail: bulavmaria@yandex.ru

Abstract: The author of the article refers to the phenomena of literature and cinema associated with the genre of horror. The material for considering the topic is the work of Nikolay Gogol and his cinematic versions. This is no coincidence, since Gogol is characterized by an interest in the category of the terrible, which is noticeable in different periods of the writer's work. Among the types of horror present in his texts are cosmic, social, existential horror. So, in the collection "The Evenings on a Farm near

Dikanka”, there is a supernatural horror, recreated through folklore images. In later work, a city appears, which implies a greater sociality of the works. The existential horror is added to the social and supernatural horror, depicted through the figure of Thomas Brutus. The article is divided by the author into several parts: first, a general idea of the category of horror in Gogol is given; secondly, there is a characteristic of Gogol’s horror, recreated through cinema. An important issue in the article is the question of the relationship between the language means used and the period of creation of a particular screen version (historical-functional method). Indeed, in comparison with literature, cinema visualizes the literary text, which gives certain advantages. Among these advantages are the special expressiveness inherent in cinematographic art, the presence of movement, the use of various kinds of technologies that provide visibility.

Keywords: folklore, romanticism, gothic, grotesque, silent movie, expressionism, fairy tale film, postmodernity.

For citation: Bulavina M. O. Terrible in Gogol’s works and in their cinematic versions *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 113–121. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-113-121>

Не секрет, что категория ужасного с давних времён вызывает у человека интерес. Ведь ужасное присуще человеческому восприятию, последнее из которых, как и сам ужас, находит своё отражение в разных видах искусства. Согласно Г. Ф. Лавкрафту, страх изначально сопровождал человека. В связи с этим страх воспринимался им как самое сильное из человеческих состояний. Страх и ужас неразрывно связаны друг с другом. Поэтому совсем не удивительно, что литература и фольклор так часто его изображали и изображают. Уже в фольклоре широко встречаются проявления космического ужаса (определение принадлежит Лавкрафту [8]). Позднее этот вид ужаса обнаруживается и в литературе. В частности, в романтической, где можно встретить разного рода проявления ужасного.

Как известно, к представителям романтизма отнести можно многих русских писателей. В их числе надо назвать и Н. В. Гоголя. О наличии романтического в его произведениях свидетельствует хотя бы принцип двоемирия, подразумевающий одновременное существование персонажей в реальном мире и мире ирреальном [10, с. 238]. Так, в «Вечерах...», где фольклорное начало уже само по себе свидетельствует о романтизме, ведьма Солоха то летает на метле, то играет роль обыкновенной женщины, матери. Многочисленные проявления романтизма обнаруживаются не только в первом сборнике Гоголя, но и в более поздних его произведениях. В частности, в «Старосветских помещиках» (серая кошечка), «Записках сумасшедшего» (безумие героя), «Портрете» (история художника) и других. Романтический генезис характерен и для гоголевских образов ночи, зеркала, мертвеца.

Важную роль при воссоздании подобной атмосферы у Гоголя играют элементы готического, или «чёрного», романа [1, с. 3]. В частности, име-

ются в виду характерные для готики мрачные кладбища, старинные замки, тёмные монастыри с винтовыми лестницами (локусы). Наличие таких элементов у Гоголя не вызывает сомнений. Правда, представлены они согласно гоголевской поэтике и гоголевским взглядам на готику и ужасное. В «Вие», например, читатель видит образ «деревянной почерневшей» церкви – своего рода аналог старинных готических замков [2].

Таким образом, специфика воссоздания ужаса Гоголем определяется как традициями романтизма, так и готики. В ряде случаев присутствует экспрессионизм (более позднее явление). При этом следует заметить, что кинематографическая визуализация гоголевских произведений делает проявления ужасного гораздо заметнее, чем в литературе. Сказанное свидетельствует о преимуществе киноискусства, которое, по словам Б. М. Эйхенбаума, неожиданно становится на место перед литературой, а не после [20, с. 24]. Именно автор кино способен создать визуальное произведение на основе литературы [12]. И прежде всего за счёт специфических средств кинематографа [18], дающих киноавтору возможность изобразить новые смыслы [13, с. 18].

В связи с этим сказать следует ещё и то, что проблема взаимодействия литературы и кино вот уже несколько десятков лет обращает на себя внимание теоретиков и учёных, последние из которых давно перевели эту проблему в разряд литературоведения. В числе таких людей сторонники отечественного ОПОЯЗа, исследователи У. А. Гуральник и Н. С. Горницкая, а также участники ежегодных чтений в музее Дома Гоголя, где в своё время были прочитаны доклады Н. Г. Кривули, Д. В. Кобленковой и других. В отношении интерпретаций Гоголя, однако, полноценного исследования пока произведено не было. Именно этот вопрос – особенности интерпретации писателя на экране – и является главным в статье. Правда, затрагивается он только в аспекте проявлений ужасного (у Гоголя и у авторов экранизаций Гоголя).

Если обращаться к теме взаимодействия искусств – литературы и кинематографа, – то нельзя будет не заметить, что рассмотрение всех этих произведений требует обращения к историко-функциональному аспекту (методу). Наличие разных стадий развития киноискусства, а это кинематограф немой и звуковой, классический и постмодернистский, прямой и кинематограф адаптирующий, подразумевает и разницу в изображении Гоголя и гоголевских текстов. То есть речь о зависимости конкретной интерпретации от времени её создания и технологии производства кино в тот или иной период, а также от стиля, выбираемого авторами. Стиль этот может способствовать возникновению нового понимания Гоголя, как, например, в случае с экранизацией гоголевского «Вия» в 1967 году, где фосфорные светотени напоминают о фильме «Носферату...» и, стало быть, о романе Б. Стокера. Или ещё пример – экранизация того же «Вия»,

но уже 2006 года, чья стилистика отсылает к Средним векам и архитектурной готике. Но обратимся непосредственно к истории интерпретации.

История экранизации Гоголя берёт своё начало из немого кинематографа. В это время были созданы такие ленты, как «Мёртвые души» (1909) П. И. Чардынина, «Тарас Бульба» (1909) А. О. Дранкова, «Ночь перед Рождеством» (1913) и «Портрет» (1915) В. И. Старевича, «Шинель» (1926) Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга. В Гоголевском словаре [3], своего рода каталоге, в котором указаны все имеющиеся на данный момент в отечественном и мировом кинематографе экранизации Гоголя, авторы приводят информацию и о немых экранизациях. Но не только о них. Ведь естественно предположить, что киноистория гоголевских интерпретаций продолжается и в звуковой период. Причём звуковые киноленты уместнее всего здесь отличать в соответствии с жанром – комедия, фильм-сказка, драма, хоррор и т.д., поскольку ленты эти нередко участвовали в формировании жанров (сказки А. А. Роу, советский хоррор-фильм «Вий»). В словаре жанр указывается отдельной строкой, что также облегчает исследование. Немаловажным, однако, для «гоголевского» кинематографа является постмодерн. И хотя в обозначенном выше источнике сведения о постмодернистских версиях отсутствуют (по причине того, что Гоголевский кинословарь был издан в 2009 году), в настоящий момент имеется достаточное количество необходимых статей и рецензий.

Разумеется, далеко не во всех кинематографических версиях есть проявления ужасного. Тем не менее таких фильмов достаточно много. К их числу прежде всего относятся экранизации повестей «Портрет» и «Вий», снятые в жанре фильма ужасов. Во вторую очередь следует назвать ленты, в которых наблюдаются те или иные элементы ужасного. К ним отнести можно экспрессионистскую «Шинель» (1926), «Ревизор» с его немым финалом, «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и сцену кошмарного сна (1959), имажинативный «Вечер накануне Ивана Купала» (1969). Здесь же – фильмы «Нос», «Женитьба», «Мёртвые души», в которых присутствует социальный ужас. Особого внимания требует постмодерн, чей хоррор достаточно условен в силу соединения с ироническим, смеховым началом.

Экранизация «Портрета» была создана в 1915 году. Примечательно, что этот экспрессионистский по своему характеру фильм снимался до того, как на экраны вышел классический образец экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари» (1920), и чуть позднее предэкспрессионистского «Пражского студента» (1913). «Портрет» – это фрагментарная сюжетная схема хоррора: из хоррора в нём только сцены кошмаров и безумия героя. И хотя фрагментарность фильма не в полной мере иллюстрирует атмосферу ужаса, присутствующего в повести, изображение границы между ирреальным и реальным мирами (портрет) [6] у Старевича представлено

более чем наглядно. Почти как у иллюзиониста. Фильм «Шинель», что также вызывает интерес, обнаруживает в себе некоторые черты экспрессионизма – послевоенного течения, ставшего основой для дальнейшего развития ужасного жанра: пустынное пространство, замкнутая комната Башмачкина. Это своего рода экспрессионистские цитаты, несущие в себе важные смыслы: снежная пустыня ассоциируется у читателя с блужданиями героя из фильма «От рассвета до полуночи», жилье Акакия напоминает комнату Чезаре-сомнамбулы. Встречаются также светотени, характерные для киноэкспрессионизма в принципе. Кроме «Шинели», экспрессионизм наблюдается, как это ни странно, в фильме «Как поссорился...». Речь идёт о сне Ивана Ивановича, снятом с помощью собственного экспрессионизму метода двойной экспозиции. Сон этот, однако, выглядит не как ужасное, а как проявление гоголевского смеха, поскольку помещён в соответствующий контекст.

В связи с упомянутым ранее космическим ужасом следует обратиться к «Ревизору» Гоголя. Космический (сверхъестественный) ужас представлен здесь немой сценой, где персонажи застывают, становясь перед лицом собственной совести [4, с. 493; 11, с. 236–237] (совесть, согласно Гоголю, должна была заставить людей испытать ужас перед своими грехами). Если принять во внимание последующие произведения Гоголя (так называемое позднее творчество писателя), то станет понятной особенность проявления ужаса в комедии. По сути, этот сверхъестественный ужас представляет собой не что иное, как ужас перед Богом, что было необыкновенно важно для Гоголя. Однако немая сцена присутствует не во всех экранизациях «Ревизора». Так, в киноленте С. И. Газарова (1996) зритель вместо немого финала видит сон Городничего: семья и гости исчезают из кадра, за столом сидит один Городничий (его роль исполняет Н. С. Михалков), а по столу пробегают большие крысы. Причём все персонажи в указанном фрагменте располагаются как на картине «Тайная вечеря», что отсылает к религиозному контексту, к теме пира Валтасара.

Произведения Гоголя социальны. Уже в «Миргороде», в повести «О том, как поссорился...» проявляются черты гоголевского реализма – читатель наблюдает судебную тяжбу героев. Поэтому закономерно то, что ужас у Гоголя (у Лавкрафта – это «земной» ужас) иногда приобретает социальный характер. Как, например, в гоголевском «Носе», где ужас возникает при взаимодействии реального и фантастического миров. В известной экранизации Р. А. Быкова (1977) эта особенность гоголевской поэтики подчёркивается образами зеркала, реки, моста как символов перехода в другой мир, образом кареты с чёрными лошадьми как символа нечистой силы. Что касается «Мёртвых душ» (режиссёр – М. А. Швейцер, 1984), то в них ужасное вовсе не уходит, как полагает К. Д. Гордович [4], а остаётся на уровне социального. Это, например, касается мотива слухов.

В некоторых случаях, правда, Швейцер как будто бы ссылается на предыдущие произведения писателя: в кадрах, снятых сепией, – в монологе Чичикова – изображено безумие гоголевского персонажа. Кадры эти, согласно режиссёрскому замыслу, позволяли усилить остроту социального ужаса. Заметить стоит, что в поэме Гоголя мотивы сумасшествия, безумия характерны скорее для помещиков (Плюшкин), а не для самого Чичикова. Швейцер же придаёт гоголевскому мифу о мёртвых душах ужасный, почти метафизический характер (например, монохромные метафизические фильмы-хорроры периода становления кинематографа).

При изучении интерпретаций Гоголя в кино важными оказываются и фантастические фильмы-экранизации. Так, элементы фантастического присутствуют в фильме «Вечер...» и связаны с мотивами жертвоприношения и исчезновения Петруся. В сравнении с литературной основой эти мотивы изображены иначе – посредством несобственно-прямой субъективности, или точки зрения персонажа [15, с. 45–66]. Известно, что в несобственно-прямой субъективности происходит пересечение двух пространств – камеры и персонажа. Отсюда появление в кадре «кровавого» хлеба как свидетельства безумия и ужаса Петруся (имагинация).

Элементы фантастического и, стало быть, ужасного (фантастика у Гоголя часто предстаёт как метод изображения ужасного) присутствуют и у интерпретаторов повести «Вий». Таких интерпретаций несколько: «Вий» (1967) К. В. Ершова и Г. Б. Кропачева, «Ведьма» (2006) О. Ф. Фесенко, «Вий 3D» (2014) О. А. Степченко и один из фильмов трилогии «Гоголь» (2017–2018-е) Е. П. Баранова.

Фильм Ершова – это свидетельство многих технических достижений в кино, прежде всего тех, которые связаны с именем сказочника Роу [21, с. 372]. Известно, что создание сказки требует особого рода условности, или необходимой атмосферы для сказочных персонажей [19, с. 186]. Такая атмосфера обычно воссоздаётся за счёт костюмов, грима, спецэффектов (комбинированных съёмок). В фильме Ершова эти спецэффекты зритель видит в сценах полёта панночки и Хомы и ночных отпеваний, снятых посредством комбинированных съёмок. Именно через комбинированные съёмки автор изображает гоголевскую готику (мотив воскресшего мертвеца, напоминающая вампира панночка). В конце концов, в «Вие», как и в поэтике Гоголя в принципе [10, с. 121], наличествуют готические признаки – замкнутое пространство (об этом говорилось выше), мертвец, восстающий из гроба, крылатые чудовища. Согласно общепринятому мнению, «Вий» Ершова и Кропачева – это первый хоррор в отечественном кинематографе. Следует отметить, однако, что к 1967 году уже было снято несколько версий «Вия», к сожалению, не сохранившихся (1909, 1916). Кроме того, стоит вспомнить о хоррор-фильмах В. М. Гончарова и В. К. Туржанского. Иными словами, ужасный фильм

в отечественном кинематографе появился уже в период возникновения искусства кино. У Ершова и Кропачева фантастике и страху/ужасу уделено особое внимание [19, с. 225]. Особенно интересным здесь является то, что на экране авторы изображают скорее экзистенциальный ужас, а не социальный или сверхъестественный: речь идёт об испытании Хома верой. И если в фильме Ершова и Кропачева Хома не выдерживает испытание, то в интерпретации Фесенко (экранизация под названием «Ведьма») герой остаётся жив благодаря своей вере в Бога. В этом фильме, однако, сохранены всего лишь некоторые элементы сюжетной линии: приезд героя, смерть ведьмы и дальнейшие ночные чтения. Само же действие перенесено в Америку. Поэтому и финал фильма не соответствует гоголевскому тексту.

Если обращаться непосредственно к постмодернистским экранизациям повести «Вий» (в наибольшей степени «Вий 3D» и трилогия «Гоголь»), то сказать необходимо будет то, что ужасное в них представлено специфически. Не просто так автор фильма «Вий 3D» заявлял о том, что не ставил перед собой цель создать канонический хоррор [14], в результате чего он стал автором не классической жанровой киноленты, а постмодернистского фильма о приключениях. Что касается трилогии Баранова, то, по справедливому мнению рецензентов, трилогия эта непсихологична и не предназначена для того, чтобы вызывать у зрителей ужас [16, с. 114]. Кроме того, в обоих фильмах наблюдается постмодернистская ирония, вступающая в противоречие с представлениями об ужасном, – как в литературном тексте, так и на экране. В фильмах наблюдается и характерный для постмодерна приём цитирования, что делает интерпретацию ещё менее ужасной: на первый план выходят зрелищность и динамика. Определённые акценты или смыслы, однако, появиться могут. Так, нельзя не заметить, что в трилогии Баранова гоголевский мир изображён авторами готически – ссылки на Ф. Ф. Копполу и Т. Бертона. Иными словами, в трилогии подчёркивается готическое начало творчества Гоголя. Подчёркивается в ней и ужасный характер гоголевских повестей – цитаты из фильмов про вампиров, серийных убийц (слэшер), мертвецов (фильмы про зомби), метафизического хоррора, научно-фантастических фильмов ужасов и т.д.

Итак, после всего вышесказанного о киноинтерпретации Гоголя и, в частности, об экранизации гоголевского ужаса, требуется выделить несколько разновидностей этого ужаса – космический, социальный, экзистенциальный. Необходимо понимать, что поскольку экранизация имеет своего автора, то специфика ужаса Гоголя будет в этих экранизациях либо игнорироваться (как, например, в большинстве постмодернистских эпизодов), либо подчёркиваться методами кинематографа. В постмодерне акцент делается на игре цитат, а не на гоголевской поэтике и тем

более не на идейной составляющей произведений писателя. В более ранних экранизациях отношение авторов к гоголевскому тексту гораздо бережнее. Отсюда появление так называемой классики интерпретации. Но и в классической экранизации не обходится без изменений, что, с одной стороны, вызвано технологическими причинами, а с другой – особенностями режиссёрской идеи. Последнее определяет и стилистику фильма: использование сепии, двойной экспозиции и т.д. В постмодерне, кроме всего прочего, появляется экшн – замена комбинированных съёмок, имеющих место ранее. А это означает, что современный кинематограф всё же обладает большим количеством средств, в том числе средств для изображения ужасного. Правда, он, прежде всего, акцентирует внимание на зрелищности, что нередко смещает акценты с гоголевских идей на идеи эстетические и коммерческие (явление массового кино).

Список литературы

1. Вацуро В. Э. Готический роман в России. Москва : НЛО, 2002. 544 с.
2. Велигжанина А. Первый советский ужастик «Вий»: Вместо Куравлева мог сыграть Вячеслав Невинный, а вместо Варлей – Жанна Болотова [Электронный ресурс] // Комсомольская правда : [веб-сайт]. 2012. № 47, 22 ноября. URL: <https://www.kp.ru/daily/25989.3/2919662/>
3. Гоголевский кинословарь : аннотированный каталог фильмов [1909–2009: к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя]. Москва : Парадиз, 2009. 437 с.
4. Гоголь Н. В. Развязка Ревизора // Полное собрание сочинений и писем : в 17 томах / сост., подгот. текстов и комм. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Москва : Издательство Московской Патриархии, 2009. Том 4. С. 484–495.
5. Гордович К. Д. Смешное и страшное в произведениях фольклора и в повестях Гоголя [Электронный ресурс] // Гоголь и народная культура : материалы VII Гоголевских чтений (2007) // Дом Н. В. Гоголя: мемориальный музей и научная библиотека : [веб-сайт]. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1472/>
6. Кривонос В. Ш. Путь и граница в повести Н. В. Гоголя «Портрет» [Электронный ресурс] // Гоголь и народная культура : материалы VI Гоголевских чтений (2006) // Дом Н. В. Гоголя: мемориальный музей и научная библиотека : [веб-сайт]. URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1500/>
7. Кривуля Н. Г. Особенности интерпретации гоголевского текста в фильме «Нос» А. Алексеева [Электронный ресурс] // Гоголь и народная культура : материалы VI Гоголевских чтений (2006) // Дом Н. В. Гоголя: мемориальный музей и научная библиотека : [веб-сайт]. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1540/>
8. Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе [Электронный ресурс] // Lib.ru: электронная библиотека : [веб-сайт]. URL: http://lib.ru/INOFANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt
9. Лавриеня Е. Н. Творчество и личность Н. В. Гоголя в современной киноинтерпретации (на материале киносернала Е. Баранова «Гоголь») // Актуальная

- классика : материалы III Студенческих научных чтений (Москва, 18 апреля 2019 года). Москва : Литера, 2019. С. 121–128.
10. *Манн Ю. В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. Москва : Аспект Пресс, 2004. 813 с.
 11. *Маркович В. М.* О соотношении комического и трагического в пьесе Гоголя «Ревизор» // Избранные работы. Санкт-Петербург : Ломоносовъ, 2008. С. 235–246.
 12. *Марусенков В. В.* Интерпретация сюжетно-образного ряда литературного произведения средствами киноискусства : диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения : 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства / Марусенков Вячеслав Валентинович. Москва, 2015. 182 с. : ил.
 13. *Мильдон В. И.* Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. Москва : РОССПЭН, 2007. 224 с.
 14. Олег Степченко о своём фильме «Вий 3D» [Электронный ресурс] // Ruskino : интернет-портал. URL: <https://ruskino.ru/item/2014/5/17/oleg-stepchenko-o-svoem-filme-vij-3d>
 15. *Пазолини П. П.* Поэтическое кино // Строение фильма : сборник статей / под ред. К. Разлогова. Москва : Радуга, 1984. С. 45–66.
 16. *Саенко Н. Р., Щеглова Л. В.* PlayGogol: постмодернистская интерпретация раннего Гоголя в сериале Е. Баранова // Сервис PLUS. 2019. Том 13. № 4. С. 111–124.
 17. *Семерчук В. Ф.* Отечественная киногоголиана в зеркале кинокритики (Информационно-аналитический очерк) // Гоголевский кинословарь : аннотированный каталог фильмов [1909–2009: к 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя]. Москва : Парадиз, 2009. С. 215–239.
 18. *Соколова Е. К.* Литературный художественный образ и кинообраз. Проблема соотношения и взаимовлияния: на примере киноинтерпретаций романов Ф. М. Достоевского : диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук : 10.01.08 – Теория литературы. Текстология / Соколова Елена Константиновна. Москва, 2013. 241 с. : ил.
 19. *Слутницкая Н. Ю.* Сказочный герой на киноэкране: опыт А. А. Роу // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2010. № 3–1 (15). С. 186–192.
 20. *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино / под ред. Б. М. Эйхенбаума. Санкт-Петербург : РИИИ, 2001. С. 13–38.
 21. *Юткевич С. И.* Роу А. А. // Кино : энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. Москва : Советская энциклопедия, 1987. С. 372.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ, РУССКОГО РОКА И СОВЕТСКОЙ ПЕСНИ ПОЗДНЕГО СССР МЕТОДОМ МАКРОСЕМАНТИЧЕСКИХ СТРУКТУР

УДК 316.73+7.067

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-122-131>

Андрей В. ЗИПУНОВ,

аспирант кафедры истории журналистики и литературы
Института международного права и экономики имени А. С. Грибоедова,
Москва, Россия, e-mail: andzip@mail.ru

Сергей В. ВАЛГАНОВ,

старший научный сотрудник, АНО «Мегалитический клуб», Москва, Россия,
e-mail: volkman00@ya.ru

Аннотация: В статье рассматриваются авторская песня, русский рок и советская песня как подсистемы пространства культуры второй половины XX века СССР и России. Для сравнительного исследования данных явлений использован специально разработанный метод семантических ритмов общего типа, определяемых оппозициями «частное-всеобщее» (ЧВ-структура) и «порядок-хаос» (ПХ-структура). В качестве источника материалов авторской песни использована практически полная совокупность популярных работ из 487 произведений. Исследуемая выборка советской песни состоит из 181 резонансного произведения, а выборка русского рока – из 100 наиболее популярных работ. В результате анализа выяснилось, что процент наличия семантических структур во многих случаях величина динамическая, то есть зависящая от года создания или резонансного исполнения. Показано, что полученные динамические параметры согласуются с развитием общественных процессов, а также с некоторыми выводами, полученными сторонними способами. В то же время выявлены и уточнены рамки некоторых культурно-социальных явлений с акцентом на системный подход. Применённый в работе филологический метод обладает потенциалом для междисциплинарных исследований культурных явлений и связанных с ними социально-исторических процессов.

Ключевые слова: авторская песня, советская песня, русский рок, системный анализ, сравнительный анализ, семантический ритм, структурная семиотика.

Для цитирования: Зипунов А. В., Валганов С. В. Сравнительный анализ авторской песни, русского рока и советской песни позднего СССР методом макросемантических структур // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 122–131. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-122-131>

COMPARATIVE ANALYSIS OF BARD SONG, RUSSIAN ROCK AND SOVIET SONG IN LATE USSR BY SEMANTIC MACROSTRUCTURES METHOD

Andrey V. Zipunov, PhD student at the Department of Journalism and Literature History, Griboyedov Institute of International Law and Economics, Moscow, Russia, *e-mail: andzip@mail.ru*

Sergey V. Valganov, Senior Researcher, Megalithic Club, Moscow, Russia, *e-mail: volkman00@ya.ru*

Abstract: Bard song, Russian rock and Soviet songs are examined as cultural subsystems of the 20th century second half. A specially devised semantic rhythms method was used for comparative analysis of resonant works these phenomena. Structures in the form of dialectic oppositions “particulars-universals” (PU-rhythm) and “chaos-order” (CO-rhythm) were previously discovered in the bard song texts by this algorithm. The identified dynamic parameters are consistent with social processes as the analysis result. The temporary frames of some culture social phenomenon were revealed. The applied philological method has the potential for interdisciplinary research on cultural phenomena and related social cultural processes.

Keywords: bard song, Soviet song, Russian rock, system analysis, comparative analysis, semantic rhythm, structural semiotics

For citation: Zipunov A. V., Valganov S. V. Comparative analysis of Bard song, Russian rock and Soviet song in late USSR by semantic macrostructures method. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 122–131. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-122-131>

Различные подсистемы определённого пространства культуры, их корреляция друг с другом, а также их соответствие социально-историческим процессам вызывают научный интерес. Рассматривая с этой позиции подсистемы бардовского движения, русского рока и советской песни в период 1950–1980-х годов, имеет смысл использовать разработанный нами ранее подход, берущий начало из структурной семиотики.

В качестве инструмента для системного исследования мы используем так называемые семантические ритмы общего типа, разновидности которых изначально обнаружены в произведениях бардовской песни [2]. При этом произведение разбивается на особые смысловые блоки с характерным размером порядка строфы. Далее эти элементы по возможности обобщаются до двух фундаментальных диалектических противоречий, обозначенных как «частное-всеобщее» [3; 1] и «порядок-хаос» [4]. Если процесс приводит к успеху, то признаётся, что произведению присуща эта смысловая структура или даже ритм [3, с. 169–170]. Заметим, что наличие или отсутствие структуры ни в коем случае не говорит о качестве произведения, а относится к типу, стилю мышления автора. И если произведение становится в некой среде популярным, то можно сделать вывод и о структуре мышления этой самой общности. Таким образом, массовое исследование наиболее резонирующих с соответствующей средой работ в исторической

ретроспективе может вывести на связь с социальными процессами, явными или подспудными. А также более точно, явно указать на изменчивые характерные особенности этих сред.

В рамках данного сравнительного анализа в качестве массовых культурных явлений, существовавших единовременно, рассматриваются авторская песня, русский рок и советская песня. Следовательно, нам нужно проанализировать наиболее резонансные произведения, популярные в социуме для каждого направления. И здесь, конечно, присутствует проблема источников, поскольку идеальных, вообще говоря, не существует. Более того, в силу специфики, к каждому направлению приходится применять собственный подход.

Поскольку акцент наших исследований связан с авторской песней, то в качестве источников были выбраны все соответствующие общесоюзные сборники 1989–1990-х годов, что обеспечило полноту выборки. Это 5 антологий разных авторов-составителей – «Песни бардов» (2 выпуска, составитель В. Модель) [10; 11], «Люди идут по свету» (составители Л. Беленький и другие) [8], «Поют барды» (составитель С. Ильин) [17], «Наполним музыкой сердца» (составитель Р. Шипов) [9]. Исследуемые песенники включают в себя 487 произведений, созданных 205 авторами.

Иной подход пришлось применить при поиске популярных песен в направлении русского рока. Локальные фестивали в силу многофакторности попадания туда музыкальных групп источником являться не могут. В то же время принятая в роке градация по популярным дискам (концертам) также не подходит, так как даже самый успешный диск состоит из популярных и откровенно второстепенных произведений. Однако в 1999 году радиостанция «Наше радио» составила список «Лучшие рок-песни XX века» [7]. Поскольку содержание подборки определялось с помощью голосования слушателей, данная совокупность является наиболее объективным множеством резонансных произведений. В итоге была проанализирована сотня песен русского рока под авторством 36 групп.

Особый интерес вызывает проблема выборки советских песен. Исходя из наших задач, нам важно взаимное позиционирование упомянутых двух направлений и официального массового искусства. Иначе говоря, нам здесь необходима точка зрения самой советской системы на песенное направление культуры. В таком случае идеальным источником служит конкурс «Песня года», проводившийся с 1971 года. То есть тут мы учитываем не время создания, не реальную популярность в массах, а взгляд системы на то, какие произведения наиболее важны именно в конкретный год.

Для исследования мы охватим крайние конкурсы советского периода: «Песня-71» [12] и «Песня-90» [16], а также несколько мероприятий из середины данного промежутка: «Песня-77» [13], «Песня-81» [14] и «Песня-86» [15]. Для сравнения с авторской песней мы также сконструи-

руем выборку и для 1960-х. В 1967 году Ленгорисполкомом и Ленинградским отделением Союза композиторов РСФСР проводился «Конкурс на лучшую песню» [20, с. 1] в честь 50-летия Октября. Но в данном мероприятии отмечено всего лишь 4 произведения. Для увеличения выборки в виде исключения были добавлены произведения из телевизионного «Голубого огонька» (выпуск № 227), приуроченного к тому же юбилею [5]. Итоговая выборка советских песен составляет 181 произведений, созданных 198 авторами.

Итак, мы высчитываем наличие ЧВ- и ПХ-структур в песнях каждого направления как возможный удачный параметр явления. Также к структурному анализу мы осмелились добавить и такое явление, как лирическая песня. Дело в том, что во многих современных направлениях данная тема абсолютно доминирует, к тому же выявлять её не составляет никакого труда, и просто стало интересно распределение тематики по годам и направлениям.

Результаты расчётов приведены в итоговой таблице (см. таблицу 1).

Таблица 1. Общее количество семантических структур и лирических произведений в каждой выборке. «Динамика» обозначает явное устойчивое изменение параметра на протяжении исследуемых интервалов времени

направление	кол-во песен	ЧВ, %	ПХ, %	лирика, %
авторская песня	487	43	23	15
советская песня	181	14	7	динамика (14÷64)
русский рок	100	динамика (55÷16)	динамика (33÷3)	динамика (11÷49)

Как видно из полученной таблицы, мы далеко не всегда можем пользоваться усреднёнными данными, поскольку некоторые значения со временем изменяются в несколько раз. Тогда, чтобы лучше вникнуть в природу культурных явлений, мы обратимся к распределению полученных значений по годам и построим соответствующие графические представления.

Однако, что такое «год» в данной интерпретации? Для авторской песни и русского рока год есть дата создания произведения, в большинстве случаев совпадающая со временем первого публичного исполнения. Итак, авторы в качестве реакции на некие личные и общественные события создают произведения. И некоторые из них вызывают соответствующий резонанс в обществе, что выражается в том, что они становятся популярными. Таким образом, можно попытаться обнаружить связь между культурными и социальными явлениями. Заметим, что произведения, у которых время создания

выявить не удалось, не включаются в дальнейший анализ (11% в авторской песне).

Иной алгоритм понимания года выбран для направления советской песни. Поскольку мы пытаемся рассматривать каждое культурное явление как системное событие, нам советская песня интересна не с позиции реальной популярности, а с позиции конкретной советской государственной системы, какое произведение наиболее созвучно конкретному времени.

Для отбрасывания случайных флуктуаций данные по авторской песне и русскому року сгруппированы по годам, причём из-за разных величин выборки по направлениям, размеры групп отличаются. Так, авторская песня сгруппирована по пятилетиям, а лирические же произведения – по десятилетиям. В силу малой величины общей выборки произведений русского рока в построении применена плавающая величина интервала.

Для удобства выявления общих закономерностей также приведены так называемые плотности авторской песни и русского рока. Здесь они имеют смысл количества созданных произведений в год. По причине иной природы данных по советской песне, аналогичных величин по ней не приводится.

В результате получаем набор графиков, предоставляющих определённые перспективы для аналитики (см. рисунок 1).

Сразу становится видно, что плотность искомых структур в советской песне стабильна и колеблется около минимальных, практически нулевых значений. Если в начале для советской песни (в контексте данной выборки) характерен стабильный пафос, обычно выражающийся в непрерывном, ритмичном «всеобщем» и «порядке», то в конце он исчезает полностью, будучи замещённым антисоветской темой и лирикой. Можно предположить, что вначале советская песня есть взгляд системы на то, как должна выглядеть массовая песенная культура, а по мере процессов перестройки советская массовая культура преобразовывалась в массовую культуру рыночных систем. Ведь именно для них характерно подавляющее преобладание лирической тематики. Интересно в этом контексте взглянуть на графики русского рока, которые по структурам приходят к тем же околонулевым значениям, синхронно увеличивая долю лирики. Дрейф русского рока в сторону массовой культуры достаточно общеизвестен [19, с. 6–7]. Следовательно, мы можем осторожно сказать, что стабильные величины ПХ около 5% и ниже вкупе с величинами ЧВ в районе 10–15% и ниже характеризуют именно обобщённую массовую культуру вне зависимости от системного контекста. Здесь хотелось бы напомнить, что качество песенного текста не зависит от наличия или отсутствия семантического ритма. Хотя и замечено, что на охваченном нами материале в выборках с большим количеством данных структур качественные (более глубокие и т.п.) произведения встречаются чаще.

Вообще говоря, на советской песне вследствие слабости выборок нам бы следовало аппроксимировать случайные флуктуации ЧВ- и ПХ-структур

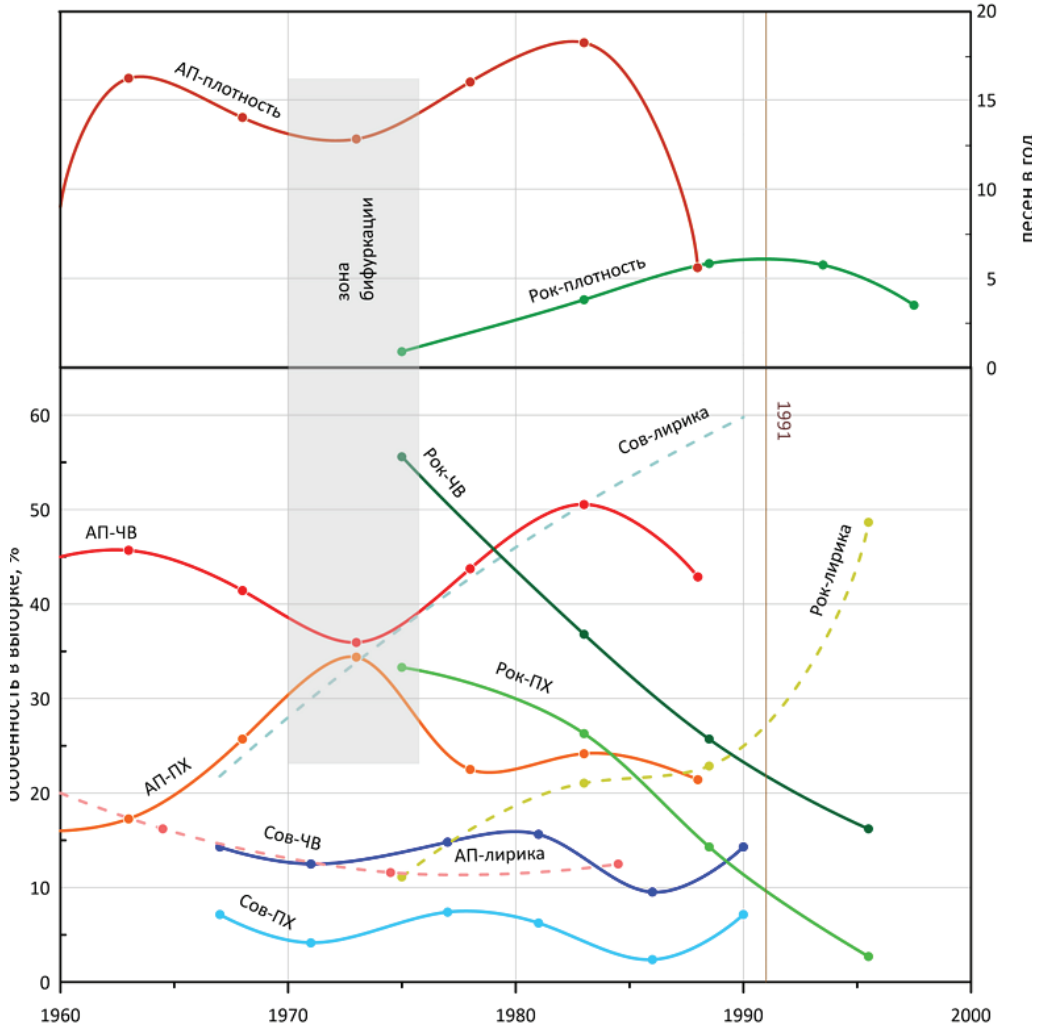


Рисунок 1. Изменение доли произведений с ЧВ- и ПХ-структурами, а также доли лирических текстов со временем по культурным направлениям¹

¹ На верхней части графика показано синхронное изменение количества популярных произведений в год. Направления: авторская песня (АП-ЧВ, АП-ПХ, АП-лирика, АП-плотность), русский рок (Рок-ЧВ, Рок-ПХ, Рок-лирика, Рок-плотность), советская песня (Сов-ЧВ, Сов-ПХ, Сов-лирика). Все графики – сплайны, кроме советской лирики (тренд). Дополнительно выделена зона бифуркации по экстремумам авторской песни.

прямыми. Однако несколько озадачила синхронность этих колебаний, которым пока внятного объяснения нет.

Переходя к анализу авторской песни, сначала обратим внимание на график плотности популярных песен, на котором хорошо прослеживаются границы массового социального явления. Культурное направление демон-

стрирует в смысле семантических структур достаточно высокую стабильность на всём протяжении своего существования. Кстати, это относится и к стабильно невысокой величине процента лирических песен. То есть тут мы не наблюдаем скатывания направления в области массовой культуры ни по одному из параметров. При этом хорошо известно, что некоторые акторы авторской песни в 1980-е годы перешли в ранг профессионалов [6]. Таким образом, авторская песня, как массовое культурно-социальное явление, на развилке системных преобразований в обществе, к концу перестройки, перешла в разряд практически маргинальных течений (как ранее джаз, романс) без структурных преобразований.

Далее обратим в авторской песне особенно пристальное внимание на локальные экстремумы в первой половине 1970-х, которые совпадают на трёх зависимостях: ЧВ- и ПХ-структуры, а также плотность создаваемых песен. Вообще говоря, именно совпадение обязало нас анализировать материал, а не списать всё на случайную (или не очень важную) флуктуацию. Итак, количество произведений с ЧВ-ритмами и общая плотность песен, ставших популярными, достигают точки локального минимума, в то время как тексты с ПХ-ритмами достигают точки локального максимума. Заметим, что из-за величины выборки в авторской песне и даже в силу того, что здесь представлена, скорее, генеральная совокупность (из-за полного перебора источников), указанное совпадение имеет достаточно высокую достоверность.

Для объяснения феномена нам придётся ещё раз кратко проговорить смысл наличия ЧВ- и ПХ-структур в поэтических текстах, ставших популярными в определённой среде. Наличие ЧВ-структур указывает на способность и желание (наверняка подсознательное) обобщать, стремиться к высшему, указывая на низшее, на умение работать на этих явных или неявных диалектических противоположностях [3, с. 169]. Можно сказать, что это эдакий вектор стремлений человека, обозначаемый по двум позициям. Аналогично, наличие ПХ-структур указывает на движение из некой позиции субъективного хаоса к субъективному порядку, к субъективной или объективной системе [4, с. 216-217]. Это происходит потому, что враждебная автору система воспринимается как субъективно хаотическая, как угроза гипотетической системе авторской социальной среды, которая лучше по определению. Сюда же относятся и проблемы жизни и смерти, точнее, преодоления смерти, иных неумолимых энтропийных процессов. Причём этот элемент также должен быть реализован в виде вектора, то есть с явным или неявным указанием на эту диалектическую пару: энтропия-неэнтропия, хаос-порядок, жизнь-смерть.

Однако и этого мало, чтобы наличие описанных явлений проявилось на наших графиках популярных песен. Очевидно, необходимо, чтобы ответная среда, масса слушателей и простых исполнителей, восприняла эти произведения резонансно, разнеся их по своим микросообществам. Тогда

локальная потеря возможности обобщать, потеря вектора направления движения (ЧВ-структура) вкупе с резким возрастанием вектора сопротивления (ПХ-структура), дополненная процессом спада порождения популярных произведений вообще, указывают на наличие в начале 1970-х некоей точки бифуркации в развитии социально-культурной среды авторской песни. Это выражается в массовой потере ориентиров, алгоритмов правильных решений проблем, в нарастании противостояния с неясной целью, то есть налицо процесс растерянности и переосмысления окружающей действительности. И уже к концу 1970-х мы видим восстановление этих способностей, но, возможно, на других позициях.

Впрочем, здесь мы переходим на территорию чистой истории и социологии, а потому эти безусловно интереснейшие явления остаются за рамками данной работы.

Но оставаясь на территории анализа культур, мы теперь можем с большим пониманием взглянуть на графики, связанные с направлением русского рока. Для этого вернёмся к области бифуркации авторской культурной среды. Именно в это время, в начале 1970-х, появляются первые действительно удачные произведения русского рока, конечно, с позиции соответствующей среды. Эта среда – часть молодёжи этого времени неустойчивости и растерянности [22, с. 86]. На данном историческом этапе любопытна близость смысловых структурных параметров русского рока и авторской песни. Значения ПХ-структур и доля лирики русского рока совпадают с аналогичными показателями авторской песни, а изначальный процент ЧВ-структур молодёжного движения даже превышает процент данной структуры в бардовском направлении. Отсюда следует элемент преемственности русского рока по отношению к авторской песне, но на совершенно иной социальной среде. Мы видим гипертрофированное стремление обобщать (ЧВ-структура), естественное для молодёжной среды желание осмысленно противостоять (ПХ-структура) и крайне нехарактерное игнорирование романтической тематики (значение лирики).

Однако динамика данного явления полностью расходится с авторской песней, как видно по стремительному падению графиков семантических структур до показателей советской песни. С начала 1980-х русский рок постепенно легализуется и захватывает массы молодёжи [19]. Но одновременно данное направление постепенно трансформируется в массовую песенную культуру [18; 21]. Данная тенденция дополнительно подчёркивается графиком рок-лирики, который с некоторым запаздыванием повторяет путь советской лирики. Таким образом, после того, как советская система перестала существовать, русский рок становится подмножеством российской поп-музыки, сменившей советскую песню.

Итак, мы рассмотрели явления авторской песни, русского рока и советской песни через показатели семантических ритмик. Общее наличие

структур, а также их динамика в графических представлениях помогли выявить разницу природы данных явлений. Советская песня в контексте данной работы являлась образцом массовой культуры с позиции центральной системы. В то же время выявленные значения семантических структур авторской песни и их динамика отображают альтернативность данного направления по отношению к советской песне. Отдельный интерес вызывает бифуркационный период авторской песни в начале 1970-х, во время которого создаются первые успешные произведения русского рока. Через динамику данного явления отображён переход русского рока из преемственного явления авторской песни в часть массовой песенной культуры.

Можем ли мы попробовать сказать больше? Сформулируем проблемы. Почему направление авторской песни не ушло в массовую культуру ни по одному из параметров? Почему упоминаемая бифуркация начала 1970-х совершенно не отразилась на массовой культуре? Они же сосуществовали в одной и той же стране и подвергались воздействию тех же социально-экономических процессов. Можно сделать вывод, что искомая социально-культурная среда авторской песни имеет иное происхождение, чем просто некие массы города, деревни, молодёжи, чем просто слушатели радио, магнитофонов, пластинок или зрители телевизионных программ. На более точную формулировку у нас пока просто нет данных.

В итоге мы можем сделать некоторые выводы и по самой использованной методологии двух семантических структур. Выяснилось, что, с одной стороны, выявленные параметры коррелируют с хорошо известными социально-историческими процессами, и это говорит об объективной истинности измерений. А с другой стороны, метод позволил более формально указать временные рамки разворота настроений части социально-культурных сообществ страны, предварившего развал государственной системы.

Таким образом, можно утверждать, что имеющийся филологический инструментарий и в дальнейшем позволит продвигаться в сторону развития комплексных междисциплинарных исследований в области культуры, социологии и исторических процессов.

Список литературы

1. *Зипунов А. В., Валганов С. В.* Графическая интерпретация семантического ритма «частное-всеобщее» в текстах авторской песни // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 2. С. 35–38. DOI: 10.5281/zenodo.5043584
2. *Зипунов А. В., Валганов С. В.* Семантические ритмы в структуре стихотворного текста авторской песни // Россия в мире: проблемы и перспективы развития международного сотрудничества в гуманитарной и социальной сфере : материалы VIII Международной научно-практической конференции (25–26 июня 2020 г.). Москва ; Пенза : ПензГТУ, 2020. С. 33–52. DOI: 10.5281/zenodo.4767885

3. *Зипунов А. В., Валганов С. В.* Ритмические семантические структуры «частное-всеобщее» в текстах авторской песни и алгоритмы их поиска [Электронный ресурс] // *Litera*. 2020. № 12. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34391 DOI: 10.25136/2409-8698.2020.12.34391
4. *Зипунов А. В., Валганов С. В.* Ритмические семантические структуры «порядок-хаос» в текстах авторской песни // *Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология*. 2021. № 1. С. 216–222. DOI: 10.26456/vtfilol/2021.1.216
5. Голубой огонёк № 227. Праздничная программа к 7 ноября (1967) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=suK3KkgInmQ>
6. *Костюкевич Т.* Бардовская песня как явление культуры // *Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі*. Минск : Бестпринт, 2004. С. 226–234.
7. Лучшие рок-песни XX века [Электронный ресурс] // *Наше Радио* : [веб-сайт]. URL: <https://www.nashe.ru/news/luchshie-rok-pesni-xx-veka>
8. *Люди идут по свету / сост. Л. Беленький, В. Акелькин, И. Акименко, В. Трепетцов*. Москва : Физкультура и спорт, 1989. 399 с.
9. *Наполним музыкой сердца / сост. Р. Шипов*. Москва : Советский композитор, 1990. 252 с.
10. *Песни бардов. Выпуск 1 / сост. В. Модель*. Ленинград : Советский композитор, 1989. 80 с.
11. *Песни бардов. Выпуск 2 / сост. В. Модель*. Ленинград : Советский композитор, 1990. 79 с.
12. Песня-71. Финал (1971) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wjCcVL9uq24>
13. Песня-77. Финал (1977) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eeZ7D04PlaY>
14. Песня-81. Финал (1981) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BakeKjnx0_s
15. Песня-86. Финал (1986) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z4fg0F1LsA>
16. Песня-90. Финал (1990) [Электронный ресурс] // *Youtube* : [видеозапись]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jHFYXdTdSEQ>
17. *Поют барды / сост. С. Ильин*. Ленинград : Музыка, 1990. 79 с.
18. *Подгородецкий П.* «Машина» с евреями. Москва : АСТ, 2007. 285 с.
19. *Рыбакова Е. Л.* Рок-музыка в контексте отечественной культуры [Электронный ресурс] // *Культура & общество* : интернет-журнал МГУКИ. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Rybakova1.pdf>
20. *Сергеева Н.* Победители-песни // *Советская культура*. 1967. 1967. № 112. 21 сентября. С. 1.
21. *Смирнов И.* Время колокольчиков. Жизнь и смерть русского рока. Москва : Инто, 1994. 264 с.
22. *Чечева А. В.* Рок-музыка как компонент духовности неформальных молодёжных культур // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2009. № 4. С. 85–88.

ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

УДК 37:7.07

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-132-143>

Павел Юрьевич ДЕЛИЙ,

заслуженный артист России, кандидат педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой духовых оркестров и ансамблей
Московского государственного института культуры,
Химки, Московская область, Россия, e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается отечественное исполнительство на духовых инструментах с позиций системного подхода с целью выявления причин негативных явлений, происходящих в сфере искусства игры на духовых инструментах сегодня. Рассмотрены основные положения системного подхода применительно к духовому искусству. Само духовое музыкально-инструментальное искусство рассматривается как система, отвечающая всем характеристикам системы, и как часть (подсистема) более глобальных систем. Предлагается специфическое понимание структуры музыкального исполнительского искусства в рамках его системного анализа в целях педагогических исследований. В статье также дан исторический обзор развития системного анализа применительно к музыкальному исполнительству в научных трудах отечественных авторов. Проанализированы научные труды современных отечественных авторов в области исполнительства и педагогики на духовых инструментах.

Ключевые слова: духовое музыкально-инструментальное искусство, искусство игры на духовых инструментах, причины негативных явлений в духовом исполнительстве, духовое исполнительство с позиций системного подхода, системный анализ, системный подход.

Для цитирования: Делий П. Ю. Профессиональная подготовка исполнителей на духовных инструментах: системный подход // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 132–143. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-132-143>

PROFESSIONAL TRAINING OF PERFORMERS ON SPIRITUAL INSTRUMENTS: A SYSTEMATIC APPROACH

Pavel Yu. Deliy, Honored artist of the Russian Federation,
PhD in Pedagogic Sciences, Professor, Head at the Department of Brass Bands
and Ensembles, the Moscow State Institute of Culture, Khimki City,
Moscow Region, Russia, e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

Abstract: The article examines the domestic performance on wind instruments from the standpoint of a systematic approach in order to identify the causes of negative phenomena occurring in the field of the art of playing wind instruments today. The main provisions of the system approach in relation to the spiritual art are considered. Wind music and instrumental art itself is considered as a system that meets all the characteristics of the system, and as a part (subsystem) of more global systems. A specific understanding of the structure of the musical performing art is proposed within the framework of its system analysis for the purposes of pedagogical research. In parallel, the article provides a historical overview of the development of system analysis in relation to musical performance in the scientific works of Russian authors. The scientific works of modern Russian authors in the field of performance and pedagogy on wind instruments are analyzed.

Keywords: wind music and instrumental art, the art of playing wind instruments, the causes of negative phenomena in wind performance, wind performance from the standpoint of a systematic approach, system analysis, system approach.

For citation: Delyi P. Yu. Professional training of performers on spiritual instruments: a systematic approach. *Cultural and Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts*. 2021, no. 2 (41), pp. 132–143. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2021-241-132-143>

Вторая половина XX столетия ознаменовалась появлением в науке нового философско-методологического обоснования для исследований – системного подхода. Основателем общей теории систем, впервые сформулировавшим её концепцию, стал австрийский биолог Карл Людвиг фон Берталанфи. Впоследствии развитием этой концепции в науке занимались А. А. Богданов, П. Друкер, Г. Саймон, А. Чандлер, из отечественных учёных – В. Г. Афанасьев, И. В. Блауберг, М. С. Каган, В. Н. Садовский, Э. Г. Юдин и другие. Сегодня системный подход представляет такое направление в методологии научных исследования, в основе которого лежит рассмотрение изучаемого объекта как системы – целостного множества элементов в совокупности отношений и связей между ними. Системный анализ предполагает представление изучаемого объекта исследования в качестве системы и анализ этой системы.

В последней трети XX века М. С. Каган выдвинул идею «сделать предметом исследования художественную деятельность в целом, как единую систему» [5, с. 208]. Музыкальная наука также приходит к осознанию важности изучения феноменов музыкального искусства, музыкальной культуры и педагогики музыкального образования системно. В монографиях и диссертациях всё чаще начинают встречаться понятия «системный подход», «структурно-системный и системно-исторический методы», «системное осмысление музыки». Различные аспекты теории музыкальных систем рассматриваются в работах М. Ш. Бонфельда, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинско. Исследованию разных подходов системного характера в области музыкознания посвящены работы Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана. Анализируя музыкальное исполнитель-

ство, Я. И. Мильштейн отмечает: «Ныне всё более и более расширяется сфера приложения идей, методов и понятий точных наук к различным областям искусства. Всё сильнее и заметнее проявляется тенденция к синтезу идей и методов различных научных дисциплин. И какова бы ни была сложность применения этих идей в области музыкально-исполнительского творчества, такой подход себя вполне оправдывает. Во всяком случае, он позволяет по-новому осветить некоторые старые проблемы и выдвинуть новые, до сего времени по той или другой причине остававшиеся в тени» [8, с. 12]. На необходимость системного изучения музыкального исполнительства указывали и другие исследователи (Л. Л. Бочкарев, А. Вицинский, Е. Гуренко, А. Малинковская, Б. Мейлах). Таким образом, в науках о музыке всё чаще проявляется тенденция рассматривать принципы системного анализа как методологически важные при изучении музыкальных явлений.

Предпосылки системного исследования в области духового исполнительства ещё в 1978 году были изложены Ю. А. Усовым в докторской диссертации «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах», в которой он обосновал формулу «мастер – исполнитель», «педагог», «композитор». Впоследствии эта формула, по словам Р. Маслова, «стала векторной основой развития и структурирования концепции истории исполнительства на духовых инструментах» [7]. В последующих работах Усов расширил этот список, в частности, в книге «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» он отмечает: «Композитор, исполнитель, педагог, и инструментальный мастер на протяжении ряда столетий определяли искусство игры на духовых инструментах и стимулировали его прогресс» [9, с. 4].

Для того чтобы понять современное состояние искусства игры на духовых инструментах, обосновать перспективы его развития, определить причины негативных явлений в духовом исполнительстве, которые тормозят его развитие, необходимо провести системный анализ. Несмотря на внушительный список работ, связанных с изучением профессиональной подготовки исполнителей на конкретных видах духовых инструментов, удручающе мало исследований, в которых духовое исполнительство анализировалось бы с позиций системного подхода. До сих пор не определены основные характеристики этой системы с точки зрения таких принципов теории систем, как целостность, иерархичность, структура, множественность, системность и т.д.

Целостность является одним из важнейших свойств любой системы. Она позволяет рассматривать объект одновременно как единое целое и в то же время как подсистему для систем более высокого уровня. Целостность подразумевает также наличие таких связей между элементами, благодаря которым изменение одних элементов системы вызывает

изменение других, а порой и системы в целом. Духовое исполнительство является частью музыкально-инструментального искусства, которое, в свою очередь, является системным элементом мировой музыкальной культуры. Внутри духового исполнительства также можно выделить взаимосвязанные структурные элементы, обладающие характеристиками системности и доступные системному анализу.

Внутренняя неоднородность духового исполнительства означает, что различные качества в разных частях системы отличаются. Описание внутренней неоднородности системы сводится к обособлению относительно однородных участков, проведению границ между ними. Так появляется понятие о частях системы. При более детальном рассмотрении оказывается, что выделенные крупные части тоже неоднородны, что требует выделять ещё более мелкие части. Изучая духовое исполнительство как систему, состоящую из компонентов, имеющих системное строение, а также как подсистему для более глобальных системных образований, можно выявить иерархию элементов этих систем.

Структуризация позволяет анализировать структурные элементы систем, их взаимосвязь и взаимозависимость. По мнению М. С. Кагана, «предметный аспект системного исследования предполагает решение двух взаимосвязанных задач: во-первых, выяснение того, из каких элементов (компонентов, подсистем) состоит изучаемая система, и, во-вторых, определение того, как эти элементы между собой связаны» [6, с. 21].

Принцип множественности предполагает, что изучаемый объект может по-разному делиться на составные части в зависимости от целей исследования. В результате каждого такого деления возникает особое иерархическое описание частей системы, которое называется моделью состава. Внутренняя неоднородность духового исполнительства свидетельствует о том, что:

- его можно делить на части по-разному, при этом способ деления определяется поставленной целью исследования;
- количество частей в модели состава зависит от того, на каком уровне остановить дробление системы, что также зависит от стоящих перед исследователем задач;
- духовое исполнительство является частью нескольких систем сразу, а также глобальной мегасистемы – мировой музыкальной культуры; эту мегасистему также можно делить на подсистемы по-разному; это означает, что внешняя граница изучаемой нами системы имеет относительный, условный характер.

В зависимости от стоящих перед исследователем задач, духовое исполнительство может быть разделено на любительское и профессиональное. Каждый из видов исполнительства при таком анализе будет

демонстрировать сложное системное строение, позволяющее выстраивать цепь иерархически зависимых элементов внутри модели. При этом профессиональное и любительское духовое исполнительство обнаруживает устойчивые связи между собой, выявляющие и их взаимосвязь, и взаимозависимость. Профессиональное исполнительство всегда было ориентиром для развития любительского, любительское исполнительство было и остаётся базой для подготовки будущих профессионалов. Кроме того, любители духовой музыки составляют основную часть потребителей этого вида искусства, обеспечивая наполняемость концертных залов, мастер-классов и т.п.

Возможен системный анализ духового исполнительства с точки зрения видов исполнительской деятельности духовика – сольная, ансамблевая, оркестровая, или на основе разделения жанров духовой музыки на академическую (классическую) и джазово-эстрадную. Рассматривая не только духовое исполнительство, но всю современную систему российской духовой музыки, А. Гилёв выделяет в ней следующие структурные компоненты, включающие всё, что имеет какое-либо отношение к отечественному духовому искусству:

- оркестры – государственные, филармонические, губернаторские, военные, муниципальные, студенческие оркестры высших и средних учебных заведений и оркестры детских музыкальных школ, самодеятельные оркестры и т.д.;
- профессиональные музыкальные учебные заведения, выпускающие музыкантов-исполнителей и педагогов на духовых музыкальных инструментах;
- профессиональные музыканты, имеющие непосредственное отношение к духовой музыке – дирижёры, композиторы, музыковеды, педагоги, аранжировщики, исполнители на духовых инструментах, любители духовой музыки;
- отечественная промышленность, выпускающая музыкальные духовые инструменты;
- специальные структуры, занятые в сфере военно-духовой музыки, например, военно-оркестровая служба;
- музыкальные издательства, выпускающие нотную музыкально-духовую продукцию;
- печатные издания, рассказывающие о российской духовой музыке [4, с. 25].

В музыкальной педагогике традиционным является положение о трёхкомпонентной структуре музыкального искусства – композиторской, исполнительской, слушательской, и их внутренних взаимосвязях. А. О. Аракелова, изучая отечественное образование в области музыкального искусства, считает, что «к данной триаде правомерно добавить

научно-исследовательскую, образовательную и просветительскую деятельность музыканта-педагога, необходимую для адекватного функционирования музыкального искусства в обществе» [1, с. 4]. Такое системное рассмотрение духового исполнительства тоже правомерно.

Опираясь на традицию, заложенную Ю. А. Усовым, и обобщая данные из искусствоведческих и педагогических исследований, в системе духового исполнительства мы выделяем, как отдельные структурные компоненты, деятельность:

- композитора, создающего музыкальный репертуар для духовиков;
- исполнителя, реализующего содержание музыкального произведения выразительными средствами духовых инструментов;
- слушателя как потребителя музыкального искусства, воспринимающего и оценивающего творческие замыслы композитора и исполнителя;
- педагога, осуществляющего музыкальное образование всех субъектов музыкальной деятельности – композитора, исполнителя, слушателя, в том числе и самого музыкального педагога, и осуществляющего образовательную, просветительскую и очень часто научно-исследовательскую деятельность;
- музыкальные инструменты, являющиеся продуктом творчества музыкальных мастеров, без которых система не будет завершённой.

Структурированность этой системы заключается в том, что части системы не изолированы друг от друга; они связаны между собой, взаимодействуют друг с другом, образуя целостную структуру. Структура, как общенаучное понятие, выражает совокупность устойчивых связей между элементами объекта, которая обеспечивает сохранение основных его свойств, при различных внешних и внутренних изменениях. Согласно толкованию В. Г. Афанасьева, «структура – внутренняя организация целостной системы, представляющая собой специфический способ взаимосвязи, взаимодействия образующих его компонентов» [2, с. 127].

Функциональность относится к динамическим свойствам этой системы, и означает, что все элементы системы действуют и взаимодействуют в рамках своего функционального назначения. Функция же самой системы – это её поведение в среде, результаты её деятельности, продукция, производимая системой. Система существует до тех пор, пока она функционирует. Функциональность духового исполнительства может рассматриваться под разными углами.

Анализ с точки зрения музыковедческих наук обнаруживает, что общей целью функционирования изучаемой системы, объединяющей её подсистемы в единую структуру, является создание музыкального произведения. При этом все элементы системы действуют и взаимодействуют в рамках своего функционального назначения. В то же время ни один из этих компонентов в отдельности не в состоянии обеспе-

читать возникновение звучащего музыкального произведения. Таким образом, звучащее музыкальное произведение, как носитель духовных ценностей, является эмерджентным продуктом системы «духовое музыкальное исполнительское искусство», возникающим только в случае достаточного функционального участия и взаимодействия элементов внутри системы.

В отличие от джазово-эстрадного исполнительства, связанного с искусством импровизации, в котором функции исполнителя и сочинителя музыки берёт на себя музыкант, академическое духовое исполнительство всегда связано с деятельностью композиторов. Композиторское творчество по отношению к духовому искусству проявляется в трёх формах: использование духовых инструментов в оркестровых произведениях, сочинение ансамблей для духовых инструментов или с их участием, сочинение сольных произведений для этих инструментов. При этом деятельность композитора может быть направлена как на создание самостоятельных музыкальных произведений – сонат, концертов, симфоний, пьес и т.п., так и на создание инструктивного учебно-методического репертуара для целей обучения игре на духовых инструментах – сборники этюдов, переложения пьес, лёгкие пьесы, ориентированные на начальный уровень развития исполнительской техники. Очевидно, что один вид композиторского творчества направлен больше на взаимодействие с профессиональным исполнителем, другой имеет целью удовлетворение потребностей музыкального педагога.

Музыкант-исполнитель находится «на передовой» исполнительского процесса. От его индивидуальных качеств напрямую зависит интерпретация того музыкального материала, который создаёт композитор. Более того, от индивидуально-психологических свойств личности исполнителя, тех аспектов его мастерства, которые выходят за рамки исполнительской техники и демонстрируют интерпретаторский и артистический потенциал музыканта, также зависит общий успех исполнительского процесса. Исполнительская деятельность духовика, как и творчество композитора, может осуществляться в трёх видах: оркестровое, ансамблевое и сольное исполнительство. Выбор профессиональной ниши, в которой находит свою реализацию духовик, зависит от уровня его профессионального мастерства и личных мотивов. Наиболее массовым является в настоящее время оркестровое исполнительство на духовых, ансамблевое исполнительство в нашей стране на сегодняшний день развито очень мало, о чём пишет профессор Московской государственной консерватории В. В. Березин [3, с. 162]. Примеров успешной сольной карьеры духовиков практически нет.

Деятельность музыканта-духовика невозможна без музыкального инструмента. Духовые инструменты являются высокотехнологичными

объектами, прошедшими длительный путь эволюции, связанной с модернизацией их конструкции и технологии производства. В современных духовых инструментах интегрированы авторские конструкционные решения выдающихся музыкальных мастеров. Кроме того, можно привести примеры того, как изменения, вносимые мастерами в конструкцию духовых инструментов, существенно влияли на трансформацию исполнительской практики духовиков и творчество композиторов. Так, внедрение в конструкцию медных инструментов вентильного механизма навсегда изменило практику игры на них, существенно расширило и обогатило репертуар этих инструментов как в оркестрово-ансамблевой практике, так и в сольной. Современное производство духовых музыкальных инструментов направлено на удовлетворение двух подсистем духового исполнительства:

- профессионального исполнителя, для которого производятся высококачественные и дорогостоящие инструменты и аксессуары к ним, отвечающие самым высоким стандартам качества;

- обучающегося искусству игры на духовых инструментах, для которого создаются отдельные линейки так называемых студенческих моделей, которые значительно дешевле профессиональных моделей.

Таким образом, можно выявить устойчивую и постоянную связь между производителем духовых инструментов и:

- исполнителем, которого он (производитель) обеспечивает качественным инструментом для целей его профессиональной деятельности;

- музыкальным педагогом, профессиональная деятельность которого невозможна без соответствующих духовых инструментов, отвечающих задачам образовательного процесса;

- композитором, пишущим для духовых, на творчество которого опосредованно влияют модернизации духовых инструментов, расширяющие спектр их технических и выразительных возможностей.

Существует и обратная связь между этими структурными элементами системы: профессиональный исполнитель ставит задачи производителям по поиску новых технологических решений, а педагогическая подсистема обнаруживает своё влияние на музыкального мастера уже тем, что подавляющее большинство этих мастеров являются квалифицированными исполнителями.

По отношению к внешней среде системы могут быть открытые и изолированные. Открытой называется система, которая непрерывно взаимодействует со средой. Взаимодействие может принимать форму информации, энергии или материальных преобразований на границе с системой. Открытая система противопоставляется изолированной, которая не обменивается энергией, веществом или информацией с окружающей средой. Духовое искусство является открытой системой, имеет ярко выраженную антропогенную природу и не может развиваться зам-

кнута, изолированно. Для её нормального существования необходимы разнообразные внешние связи: межнациональные контакты, взаимные влияния различных, порой противоположных школ, течений, направлений. Как и любой другой вид музыкального искусства, духовое исполнительство существует и развивается в общей культурно-музыкальной среде, поэтому должно рассматриваться как открытая система, зависящая от окружающей среды и, в свою очередь, влияющая на неё. Для функционирования системы обязательным её компонентом является слушатель – потребитель эмерджентного продукта системы. Для формирования этого элемента системы в разных странах используются различные стратегии, направленные на популяризацию и поддержку духового исполнительства. В СССР было широко распространено любительское оркестровое исполнительство, существовавшее при крупных промышленных предприятиях, детских домах, в пионерских лагерях и т.д. Из этих оркестров вышли многие выдающиеся музыканты. Но не менее важным можно считать и тот факт, что приобщение к духовому исполнительству через участие в таких самодеятельных коллективах формирует слушательскую подсистему духового искусства. В США духовые оркестры в качестве факультативной дисциплины существуют в общеобразовательных школах и имеют огромную популярность. Одним из основателей движения школьных духовых оркестров – School Band – был выдающийся американский композитор, вошедший в историю как «король маршей», – Д. Ф. Суза. Практика любительского школьного оркестрового исполнительства развивается в США уже более 200 лет и оказала настолько мощное влияние на развитие духовой музыки в США, что о нём говорят как об уникальном культурном явлении. Бесспорно, что огромной популярностью духовой музыки США обязаны именно своей системе приобщения большого количества граждан к этому виду искусства через школьные факультативы, фестивали и конкурсы школьных духовых оркестров.

Слушатель является столь же значимым элементом духового исполнительства, как исполнитель, композитор или музыкальный мастер. Открытость системы духового исполнительства, её связь со средой происходит через него. В отсутствии слушателя вся система духового исполнительства теряет смысл своего существования и перестаёт получать от внешней среды необходимую энергию для своего существования и развития.

Исполнитель-профессионал, композитор, пишущий для духовых инструментов, музыкальный мастер, производящий и ремонтирующий эти инструменты, подготовленный слушатель – все они являются продуктом функционирования педагогической составляющей изучаемой нами системы. Ни один из перечисленных нами структурных элементов не обеспечит достаточный уровень своей функциональности внутри системы,

если не будет сформирован и подготовлен для этого целенаправленной образовательной деятельностью музыкального педагога.

Если рассматривать духовое исполнительство с позиций её педагогической составляющей (в нашей модели это элемент «деятельность педагога»), то эмерджентным продуктом её функционирования являются субъекты музыкальной деятельности: исполнители на духовых инструментах, дирижёры духовых оркестров, изготовители духовых инструментов, духовики-преподаватели, аранжировщики и инструментовщики для духовых оркестров и ансамблей, любители духовой музыки и т.д. Сюда же можно отнести и композиторов, пишущих для духовых инструментов. Невзирая на то, что обучение композиторскому искусству осуществляется в рамках иной системы музыкального образования (профессиональное обучение композиторскому творчеству), композитор бесспорно и значимо интегрирован в изучаемую нами систему. Кроме этого, большинство композиторов, писавших сольные произведения для духовых (Ф. Штраус, В. Агапкин, А. Уманец, Ю. Должиков, И. Оленчик, А. Гилёв и многие другие), обучались игре на этих инструментах и, следовательно, тоже могут рассматриваться как некий результат функционирования системы.

Педагогическая деятельность преподавателя-духовика, обеспечивающего музыкальное образование, невозможна без опоры на всю систему искусства игры на духовых инструментах: творчество композитора, мастерство исполнителя, полноценный музыкальный инструмент, слушатель как потребитель музыкального искусства. «Музыкальное искусство и музыкальное образование – взаимосвязанные, а точнее, неразрывные явления, не только воздействующие на общественное сознание результатами своего творчества, но и испытывающие на себе влияние различных объективных факторов – социокультурных, экономических, идеологических, политических, а также целого ряда иных факторов субъективного или случайного характера» [7, с. 4]. Тесная взаимосвязь музыкального искусства с музыкальным образованием проявляется в явной и активной интегрированности всех компонентов системы музыкального искусства в процесс, содержание и цели образовательной деятельности.

Композиторское творчество в музыкальном образовании представлено в нескольких видах:

– сочинение профессиональными композиторами пьес и инструктивного материала специально для целей образовательного процесса. Этот пласт музыкального материала представлен в виде сборников этюдов, хрестоматий, упражнений, сборников сольных, ансамблевых и оркестровых пьес, переложениями разнообразного музыкального материала для целей обучения на конкретных музыкальных инструментах;

– использование в образовательном процессе полноценных самостоятельных музыкальных произведений, написанных композитором не для

целей образования. В этом случае уместно говорить об использовании профессионального концертного репертуара в качестве учебно-методического пособия, используемого в образовательном процессе с целью развития исполнительских и интерпретаторских умений обучающегося;

– обучение инструментровке, аранжировке и основам композиции в образовательных программах музыкальных учебных заведений, осуществляющих профессиональную подготовку духовиков.

Таким образом, задача педагогической подсистемы духового музыкально-инструментального искусства состоит в том, чтобы «обеспечить полноценную профессиональную подготовку композитора (создателя музыкальных произведений), исполнителя как соавтора, интерпретирующего авторский текст, компетентного слушателя, воспринимающего и оценивающего творческие замыслы того и другого, и, наконец, педагога, ответственного за обучение всех обозначенных выше субъектов музыкальной деятельности. Она играет ключевую роль в реализации социально-культурного потенциала музыкального искусства» [7, с. 5].

Проведённый нами анализ духового музыкально-инструментального искусства позволяет сделать ряд выводов.

1. Духовое исполнительство может рассматриваться как система, представленная в виде следующих структурных элементов, взаимосвязанных между собой: **исполнитель-духовик** в целях удовлетворения эстетических потребностей **слушателя** исполняет на духовом музыкальном **инструменте** произведение, созданное **композитором**. При этом все четверо являются продуктом **педагогической** подсистемы, и вне её возникнуть не могут.

2. Целенаправленное развитие духового исполнительства, переживающего сегодня в России состояние кризиса, возможно только на основе понимания его системного строения, взаимосвязи и взаимозависимости между его структурными элементами. Отдельное, точечное воздействие на отдельные структурные элементы системы не приведёт к её восстановлению и изменению её функциональности.

3. В целях формирования эффективной и сбалансированной технологии профессиональной подготовки духовиков все элементы системы духового исполнительства должны быть подвергнуты детальному изучению в рамках системного анализа.

Список литературы

1. Аракелова А. О. Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития : диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Аракелова Александра Олеговна. Магнитогорск, 2012. 589 с.
2. Афанасьев В. Г. Системность и общество. Москва : Политиздат, 1980. 368 с.

3. Березин В. В. Некоторые особенности работы с ансамблем духовых инструментов // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 4. С. 160–175.
4. Гилёв А. Духовая музыка России начала XXI века: состояние и перспективы // Оркестр. 2010. № 1-2 (18-19). С. 25–26.
5. Каган М. С. О системном подходе к системному подходу // Проблемы методологии гуманитарного познания. Избранные труды. Москва : Юрайт, 2018. 321 с.
6. Каган М. С. Системный подход и гуманитарные знания : Избранные статьи. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1999. 383 с.
7. Маслов Р. К истории московской духовой исполнительской школы. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2001. 122 с.
8. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Советский композитор, 1983. 262 с.
9. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1975. 195 с.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. 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. Объём статьи не должен превышать 15–16 тыс. печатных знаков, включая пробелы, но не более 20 тыс. 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.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (один абзац 100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;

б) сведения об авторе: ФИО полностью, на русском и английском языках (на английском языке ФИО авторов представляются в одной из принятых международных систем транслитерации, желательно использовать систему транслитерации по стандарту BSI (British Standards Institution), место учебы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), электронный адрес;

в) рецензия научного руководителя и рекомендация кафедры, где выполняется работа, на бланке учреждения, с заверенной подписью (к статье на соискание докторской степени необходимо представить 2 рецензии специалистов в данной области).

5. Статьи принимаются в двух экземплярах – печатном и электронном. Распечатанный на бумаге текст должен быть идентичен тексту электронного варианта.

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может находиться в редакционном портфеле до года. Отклонённые статьи не возвращаются и не рецензируются.

DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been previously published. The article should have a scientific novelty, should reflect the main results of the author's research, should correspond with the general direction of the magazine and should be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article can include (if necessary) a minimum amount of tables, formulas, and plots. The article should include a conclusion. All abbreviations and scientific terms should be disclosed. You should not abuse the Internet sources. If their use is necessary you should give references in accordance with the rules of registration of bibliographic apparatus of scientific articles.

Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word, font – Times New Roman, size 14, spacing – 1,5.

2. The scope of article should not exceed 15–16 thousand printed characters, including spaces, but no more than 20 thousand characters, including spaces.

3. References should be located at the end of the article in the alphabetical order, bibliographic descriptions in the list should be drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article should be given in brackets.

4. You should add to the article:

a) the abstract (one paragraph of 100–250 words) in English and Russian, as well as keywords to an article in the Russian and English languages;

b) information about the author: full name, in the Russian and English languages (English name of the authors should be represented in accordance with one of the accepted international system of transliteration, it is desirable to use either the International Standard BSI (British Standards Institution), place of study and work, position, telephone number (preferably a mobile), e-mail;

c) review and recommendations of the supervisor of the Department where the work is performed in a form of the institution with certified signature; 2 reviews from the specialists in the certain filed should be added to the article for a reward of Doctorate.

5. Articles are accepted in two copies – printed and electronic. The printed text on the paper must be identical to the text of the electronic version.

The Editorial Board reserves for itself the right to select the materials. The article, after its approval by the editorial board of the journal, may be in an editorial portfolio up to one year. Rejected articles will not be returned and will not be reviewed.

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 24.00.01 – Theory and history of culture (Cultural Studies),
- 24.00.01 – Theory and history of culture (Philosophical Sciences),
- 10.01.01 – Russian literature (Philological Sciences),
- 10.01.08 – Theory of literature. Textology (Philological Sciences),
- 13.00.01 – General pedagogy, history of pedagogy and education (Pedagogical Sciences),
- 13.00.05 – Theory, methods and organization of social and cultural activity (Pedagogical Sciences),
- 13.00.08 – Theory and methods of professional education (Pedagogical Sciences)

It is published since 2008. It is issued four times a year

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education
«**MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE**»

CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL

UZHANKOV Aleksandr Nikolaevich,

Full Doctor of Philology, Professor, Vice Rector for Research of the Moscow State Institute of Culture,
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

EDITORIAL COUNCIL

DEPUTY EDITOR

I. A. Esaulov, Full Doctor of Philology, Professor

DEPUTY EDITOR

N. N. Yarosnenko, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

EXECUTIVE EDITOR

L. N. Voevodina, Full Doctor of Philosophy, Professor

EDITORIAL BOARD

A. O. Arakelova, Full Doctor of Arts Criticism, Professor,
Honored Worker of the Culture of the Russian Federation

O. N. Astafieva, Full Doctor of Philosophy, Professor,
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

N. P. Vidmarovich, Full Doctor of Philology, Professor (Croatia)

E. E. Drobysheva, Full Doctor of Philosophy, Professor (St. Petersburg)

V. A. Esakov, Full Doctor of Cultural Studies, Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Honored worker of the General Education of the Russian Federation

L. S. Zorilova, Full Doctor of Cultural Studies, Professor,
Honored Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

I. I. Irkhen, Full Doctor of Cultural Studies, Professor (St. Petersburg)

V. V. Lepakhin, Full Doctor of Philology, Professor (Hungary)

R. A. Litvak, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation (Chelyabinsk)

L. S. Maykovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Worker of the Higher Professional Education of the Russian Federation

V. V. Milkov, Full Doctor of Philosophy

V. V. Motorin, Full Doctor of Philology, Professor (Novgorod)

N. I. Nezhnets, Full Doctor of Philosophy, Professor

E. Yu. Streltsova, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

L. A. Sugay, Full Doctor of Philology, Professor (Slovakia)

E. A. Fedorova, Full Doctor of Philology, Professor (Yaroslavl)

D. V. Shamsutdinova, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored worker of science of the Republic of Tatarstan (Kazan)

N. V. Sharkovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor