

март – апрель  
2 (100) 2021 год  
Научный журнал

# *Вестник*

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ

## Содержание

- ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ**
- 6** **МАРКОВ А. В.**  
ОНТОЛОГИЯ СЛОВА КАК КРИТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП  
ЛОГИКИ КУЛЬТУРЫ
- 14** **ГУБМАН Б. Л., АНУФРИЕВА К. В.**  
СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ М. ХАЙДЕГГЕРА:  
ДИАЛОГ С В. ДИЛЬТЕЕМ И ГРАФОМ П. ЙОРКОМ  
ФОН ВАРТЕНБУРГОМ
- 23** **ПУГАЧЕВА Л. Г.**  
КОНТИНУУМ «МЫШЛЕНИЯ-СУЩЕСТВОВАНИЯ»  
ЛИЧНОСТИ И ПЕРЕЖИВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО
- 33** **ЛИМОНЧЕНКО В. В.**  
ГЕГЕЛЕВСКАЯ ДИАЛЕКТИКА ВЕРХА И НИЗА  
И РЕСЕНТИМЕНТ КАК ПРИНЦИП МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ
- 46** **РЕМИЗОВ В. А.**  
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ВОЙНЫ СОВРЕМЕННОГО МИРА
- 54** **ГОНЧАРОВА А. В.**  
СИМБИОЗ КУЛЬТУР КАК ФИЛОСОФСКО-  
ПРАВОВАЯ ИДЕЯ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА
- 63** **ВАХИТОВ Р. Р.**  
АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЧЕСКОЕ НАЧАЛА  
В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ФИЛОСОФИИ
- ДИАЛОГИ  
О КУЛЬТУРЕ**
- 74** **ДРОБЫШЕВА Е. Э., ЦИСКАРИДЗЕ Н. М.**  
«ЖИВАЯ АКСИОЛОГИЯ»: РАЗГОВОР ФИЛОСОФА  
С ХУДОЖНИКОМ О ЦЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ



- ЭСТЕТИКА** **88** **ТИКУНОВА С. В.**  
ИДЕНТИЧНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА И ГОРОДСКОГО  
АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТРАНСТВА:  
ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И РАЗРЫВА
- 96** **ШОЛОХОВА Я. П.**  
ЭКФРАСИС В ЭГОДОКУМЕНТАЛЬНОМ «ТЕКСТЕ ХУДОЖНИКА»:  
А. БЕНУА И В. КАНДИНСКИЙ
- 103** **ПЕРЕЛЬМАН И. В.**  
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОТРАЖЕНИЯ ГЕНДЕРНО-  
СЕНСИТИВНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ЖАНРОВОМ  
ТВОРЧЕСТВЕ П. А. ФЕДОТОВА
- 110** **ЕЖОВА Е. С.**  
ВАРИАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ЦЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ИСКУССТВА: «МОНА ЛИЗА» НА ОДЕЖДЕ И АКСЕССУАРАХ
- 119** **РЫВКИНА А. С.**  
СТАНОВЛЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ  
ОПЕРНЫХ ШКОЛ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА
- 128** **ВЕДЕРНИКОВА М. А.**  
МЕМУАРЫ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ  
ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА
- КУЛЬТУРНЫЕ** **136** **БЕЛКИНА С. В.**  
**ЯВЛЕНИЯ** АЛГОРИТМ ОЦЕНКИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ  
**И ПРАКТИКИ** В КОНТЕКСТЕ ЭКОНОМИКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ
- В СОВРЕМЕННОМ** **147** **ШЕВЛЯКОВА Д. Д., ФЕСЕНКО А. В.**  
**ГУМАНИТАРНОМ** **147** **ШЕВЛЯКОВА Д. Д., ФЕСЕНКО А. В.**  
**ДИСКУРСЕ** **147** **ШЕВЛЯКОВА Д. Д., ФЕСЕНКО А. В.**  
СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ИСКУССТВЕ ПЕРФОМАНСА
- 154** **ЖУКОВ А. Д.**  
МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ МЕДИАНАВЫКОВ  
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

March – April  
2 (100) 2021  
Scientific  
Academic Journal

# *The Bulletin*

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

## Content

- THEORY AND HISTORY OF CULTURES**
- 6 MARKOV ALEXANDER V.**  
ONTOLOGY OF THE WORD AS A CRITICAL PRINCIPLE OF THE LOGIC OF CULTURE
- 14 GUBMAN BORIS L., ANUFRIEVA KARINA V.**  
THE FORMATION OF M. HEIDEGGER'S HERMENEUTICS: DIALOGUE WITH W. DILTHEY AND P. YORCK VON WARTENBURG
- 23 PUGACHEVA LYUDMILA G.**  
THE CONTINUUM OF "THINKING-EXISTENCE" OF THE PERSONALITY AND EXPERIENCE OF BEAUTIFUL
- 33 LIMONCHENKO VERA V.**  
ABOUT THE DIALECTICS OF TOP AND BOTTOM: RESENTMENT AS A PRINCIPLE OF MASS CULTURE
- 46 REMIZOV VIACHESLAV A.**  
SOCIOCULTURAL WARS OF MODERN WORLD
- 54 GONCHAROVA ANASTASIA V.**  
SYMBIOSIS OF CULTURES AS A PHILOSOPHICAL AND LEGAL IDEA, AND CULTURAL POLICY
- 63 VAKHITOV RUSTEM R.**  
APOLLONIC AND DIONYSIAN PRINCIPLES IN SOVIET CULTURE AND PHILOSOPHY
- DIALOGUES ON CULTURE**
- 74 DROBYSHEVA ELENA E., TSISKARIDZE NIKOLAY M.**  
"LIVING AXIOLOGY": A PHILOSOPHER SPEAKS WITH AN ARTIST ABOUT THE VALUES OF MODERN CULTURE



**AESTHETICS 88 TIKUNOVA SVETLANA V.**

THE IDENTITY OF A PERSON  
AND THE URBAN ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE SPACE:  
POINTS OF INTERSECTION AND DISCONTINUITY

**96 SHOLOKHOVA YANA P.**

EKFRASIS IN THE EGODOKUMENTAL "ARTIST'S TEXT":  
A. BENOIS AND W. KANDINSKY

**103 PERELMAN IRINA V.**

AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE REFLECTION  
OF GENDER-SENSITIVE ISSUES IN GENRE CREATIVITY  
P. A. FEDOTOV

**110 EZHOVA EKATERINA S.**

CULTURAL VALUE VARIABILITY OF A WORK OF ART:  
THE MONA LISA ON CLOTHES AND ACCESSORIES

**119 RYVKINA ARIADNA S.**

EUROPEAN AESTHETIC CULTURE OF THE 18TH CENTURY:  
THE FORMATION AND INTERACTION  
OF NATIONAL SCHOOLS IN THE ART OF OPERA

**128 VEDERNIKOVA MARGARITA A.**

MEMOIRS AS A SOURCE OF STUDYING  
THE HISTORY OF THE RUSSIAN BALLET THEATER

**CULTURAL PHENOMENA  
AND PRACTICE  
IN MODERN  
HUMANITARIAN  
DISCOURSE**

**136 BELKINA SVETLANA V.**

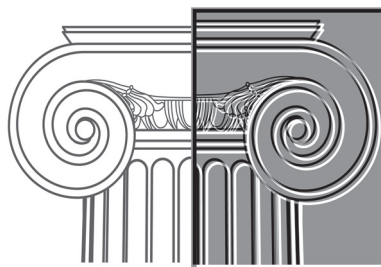
ALGORITHM FOR ASSESSING CULTURAL HERITAGE  
IN THE CONTEXT OF THE ECONOMY OF IMPRESSIONS

**147 SHEVLYAKOVA DARIA D., FESENKO ANDREI V.**

CONTEMPORARY DANCE IN THE ART OF PERFORMANCE

**154 ZHUKOV ANDREY D.**

METHODOLOGY FOR THE FORMATION OF MEDIA SKILLS  
IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION



ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ



## О НТОЛОГИЯ СЛОВА

### КАК КРИТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ЛОГИКИ КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-6-13>

**А. В. Марков**

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация,  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073, e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

*Аннотация:* Применение метода истории понятий (Begriffsgeschichte) продуктивно для выражений, имеющих автора, но значение которых определяется переменами в философии культуры. Термин «онтология слова», введённый Густавом Шпетом, был обоснован радикальной реформой гносеологии, которую произвёл этот философ. Эта реформа была критически исследована В. В. Бибикиным, что позволило уточнить проект Шпета как острабяющий онтологию и гносеологию одновременно ради создания работающей логики культуры. Также онтология слова получила развитие в кругу «чинарей», где она оказалась вписанной в общий проект негативной онтологии уже как самостоятельная логика культуры. Но современная философия культуры может уточнить и этот проект, уже не на уровне самой онтологии и гносеологии, но их репрезентаций. Современные проекты онтологии слова стали убедительными благодаря сложно проделанной интеллектуальной работе, в которой разрывов больше, чем связей, но благодаря одинаково устроенным уточнениям онтология слова состоялась как критический принцип логики культуры.

*Ключевые слова:* история понятий, философия языка, Густав Шпет, В. В. Бибихин, новые онтологии, абсурдизм, негативная онтология, философия культуры, теория культуры.

*Для цитирования:* Марков А. В. Онтология слова как критический принцип логики культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 6–13. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-6-13>

### ONTOLOGY OF THE WORD AS A CRITICAL PRINCIPLE OF THE LOGIC OF CULTURE

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation,  
ORCID ID: 0000-0001-6874-1073, e-mail: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com)

*Abstract:* The application of the method of the history of concepts (Begriffsgeschichte) is productive for expressions with authorships, but the meaning of which is determined by changes in the philosophy of culture. The term *ontology of the word*, introduced by Gustav Shpet, was justified by a radical reform of epistemology, which this philosopher produced. This reform was critically examined by Bibikhin,

---

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета  
MARKOV ALEXANDER VIKTOROVICH – D. Sc. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art, the Russian State University for the Humanities

© Марков А. В., 2021



which made it possible to clarify Shpet's project as defusing ontology and epistemology both for the sake of creating a working logic of culture. Also, the ontology of the word was developed in the circle of *Chinari*, where it was included in the general project of negative ontology as an independent logic of culture. But modern philosophy of culture can also clarify this project, no longer at the level of ontology and epistemology itself, but at their representations. New projects of the ontology of the word have become convincing through the complex intellectual work in which there are more breaks than connections, but thanks to the equally arranged refinements, the ontology of the word now exists as a critical principle of the logic of culture.

*Keywords:* history of concepts, philosophy of language, Shpet, Bibikhin, new ontologies, absurdism, negative ontology, philosophy of culture, theory of culture.

*For citation:* Markov A. V. Ontology of the word as a critical principle of the logic of culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 6–13. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-6-13>

Сочетание «онтология слова» подразумевает наличие у слова параметров, соотносящих его не просто с реальностью, но реальностью как предметом философской работы. Исходя из этого, понятно, что в качестве термина это сочетание не могло появиться раньше XX века: оно бы просто означало способность слова указывать на вещь. Появляется оно впервые у Густава Шпета, который, с целью преодолеть влияние А. А. Потебни и его учения о «внутренней форме» как семантическом ядре, дающем слову привилегированный доступ как к физической, так и нашей психической реальности, стал говорить о «внутренней форме» в другом смысле, как о новом способе соотносить онтологические и гносеологические проблемы. Причём соотносить в ситуации, когда любое употребление слова является «культурным», обусловлено инерцией уже имеющихся привычек, способных помешать постановке философского вопроса в его чистоте. Этому посвящены по большей части труды Шпета «Эстетические фрагменты» [7] и «Внутренняя форма слова: этюды и вариации на темы Гумбольдта» [8].

Онтологические замечания о слове и сам оборот «онтология слова» у Шпета выступает не как способ построения онто-

логии на новых основаниях, но прежде всего как переменная, не имеющая собственного смысла, но необходимая для взвешенных суждений о языковых явлениях. Как заявлял сам Шпет, при определении «предмета языкового сознания» невозможно ограничиваться категориями «отвлеченно-формальной онтологии» [8, с. 38] – иначе говоря, простым исчислением условий и сил, которые позволяют создать инженерную, работающую модель происходящего. В отношении языка, как замечает Шпет, такая модель будет всегда статической, запечатлевающей «принципиальную неполноту момента», иначе говоря, недостаточность вычлѐнных сил и факторов для образования изучаемого явления. Поэтому и должна быть с необходимостью создана «онтология динамического предмета, где течѐт не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут» [8, с. 38]. Имеется в виду то, что смысл осуществляет форму, которая оказывается самостоятельной, не до конца подвластной смыслу, – но её дальнейшая жизнь считывается не просто как жизнь, а осуществление, сотворение. Тем самым мы переносим на форму и её сокровенную жизнь тот импульс, который связывали с осуществив-



шим форму смыслом, при этом признавая её самостоятельность.

Такое эмоционально заинтересованное признание самостоятельности предмета представляет собой не культурную привычку, но прямо следует из собственного смысла онтологии. Онтологию Шпет определяет как «формальное учение о всяком предмете» [7, с. 68], имея в виду то, что, пытаясь просто схватить предмет, мы ещё не мыслим его онтологично, а лишь запускаем механизмы идеализации. Только последовав за предметом в многообразии его осуществлений, в том числе соотносимых с культурой впечатлений, мы сможем создать ту непротиворечивую модель, которая и станет онтологией этого предмета: показывая его осуществимость и осуществлённость независимо от тех параметров, по которым мы начинаем считать те или иные его осуществлённости, по инерции рискуя их идеализировать.

Такое остранение онтологии от параметров приводит к тому, что онтология слова существует независимо от тех методов, которые требуют применить к предмету устойчивые нормы словесного выражения. Как поясняет в другом месте Шпет, в ходе предложенной им философской работы мы выясняем, «какие свойства онтологически существенны» [8, с. 189] для предмета как в целях формального онтологического определения, так и в целях феноменологического описания, и в целях смыслового интерпретирующего анализа. Но именно эти поставленные через запятую процедуры выяснения того, как мы можем прийти к предмету, и определяют нас как *субъект*, а не безличное «единство сознания». Ведь постигая предмет, мы устанавливаем как данность, не зависящую от способов полагания данности в различных фило-

софских школах, наше сознание, познающее предмет. Сознание тогда и выступает не как замещение субъекта, но как существенный признак субъекта, наравне, например, с интуицией или способностью к творческой реконструкции.

Исходя из такой независимости сознания, способного реконструировать в том числе собственное содержание в ходе практических взаимодействий с вещами и мыслью, Шпет вводит «онтологику» [8, с. 176] как определённый способ изучения содержательных отношений в действительном бытии, наравне с логикой как изучением формальных отношений: раз сознание уже не полагает параметры онтологии, но существует внутри них. *Онтологика*, как искусство работы с фактами сознания, наподобие логики как искусства работы с понятиями, оказывается, нужна не для того, чтоб изучать действительный мир, где мы уже применяем некоторые познавательные инструменты, хотим мы этого или нет, но чтобы изучить содержание фантазий, искусства и тем самым понять, каково смысловое отношение предложенного фантазией способа производства к тому способу изготовления знаний или вещей, который уже имеется в нашем распоряжении.

Например, онтологика, согласно Шпету, позволяет выяснить, насколько характер литературного героя выстроен так, как характер нашего знакомого, с которым мы можем встретиться в материальном мире. «Если ты – *будто бы* паровоз или Чацкий, то в первом случае ты должен деловито пыхтеть, свистеть и тархтеть, а во втором – резонировать и бездельничать. Через это онтологика материального содержания продуктов фантазии сохраняет отношение к действительности и понятна, со стороны смысла, только, когда понятно соответ-



ствующее отношение» [8, с. 176]. В таком случае онтология слова – это понимание того, как материальное содержание фантазии определяет внутреннюю форму слова, которая оказывается тем самым не привилегированной, а созданной текущим порядком символического производства.

Онтологический порядок тогда – это изучение синтаксиса, о чём Шпет говорит гораздо раньше [8, с. 72], потому что синтаксис позволяет расположить вещи таким образом, что они видны с точки зрения их предмета и содержания. Это поясняется в его «Эстетических фрагментах» в виде чеканной формулы: «В таком своём качестве синтаксис есть не что иное, как онтология слова – часть семиотики, онтологического учения о знаках вообще. Если какой-либо представитель синтаксической науки выразит изумление перед тем, что он оказывается в объятиях онтологии, то придётся поставить ему на вид, что он сам этого хотел, высвободившись из плена логики» [7, с. 61]. Таким образом, синтаксис оказывается способом выявить специфику слова как семиотического объекта, сохраняя ориентацию на некоторое число порядков мира вещей, а не на те ограниченные порядки суждений, которые были изобретены логикой.

Онтологическая особенность слова, по Шпету, способность такой репрезентации, которая определяет и сам порядок репрезентации [8, с. 163], а не только отдельно взятое содержание, которое и могло бы стать привилегированным. Например, «микрокосм» в отношении человека говорит не просто о способности человека быть в космосе, иметь организацию и соотноситься с большим космосом, но и то, что существование космоса как некоторого специфического порядка, не срывающегося только в специфичность, возможно благодаря

полаганию человека как микрокосма, которое и позволяет дальше рассуждать, не следуя только готовой инерции рассуждений. Тем самым работа с внутренней формой слова оказывается специальной философской работой. В. В. Биbihин увидел в этом попытку чистой пассивности воспринимающего, считая, что выведение логической работы из онтологической заменяет философское дело почти журналистским схватыванием проблемы [2, с. 366], превращает человека исключительно в прибор фиксации [2, с. 367]. Биbihин усматривает в этом почти революционный активизм [2, с. 368] и несколько раз обличает Шпета как русского антикантианца, активиста культуры, противопоставившего приоритету созерцания некоторые механизмы действия, в том числе речевого, которые уже выводят на онтологическую проблематику. При этом само дело Шпета для Биbihина – часть философской ставки, в которой стали возможны сами эти вопросы, способность увидеть в вещи целое, даже если «ощущения от вещи размазаны по фону» [2, с. 124]. Тем самым для Биbihина Шпет, несомненно, философ, а радикальное несогласие с его проектом позволило понять, как именно Шпет обошёлся с внутренней формой и остранил онтологию и гносеологию. Это и сделало проект Шпета проектом логики культуры, а не использования логики и других разделов философии для утверждения привилегированных гносеологических позиций или позиций действия, за что он и критиковал Потебню.

Поэтому Шпет и говорит о признании как доказательстве, по сути, логики культуры, стоящей за онтологией слова. Так, Шпет упоминает «глубокий смысл выделения в онтологическом порядке субъектов, как *sui generis* объектов, из общего состава объ-



ектов действительного бытия» [8, с. 188], имея в виду, что кроме запуска некоторых мировых процессов, формализуемых как физические или химические, подводимых под *логос* как формулу, уже запущены процессы признания, которые имеют в виду особое отношение, которое если мы не постулируем как онтологическое, мы просто не признаем в нём отношения, а лишь отдельные эпизоды такого признания, между которыми мы потом невольно, по инерции установим культурное неравенство.

Репрезентацию Шпет относит к числу «квази-онтологических» [8, с. 174] отношений, как и всякого рода идеализирующие формы высказываний – к квази-логическим. Иначе говоря, подчинение целому заведомо разрушает все прежние полагания, но при этом сохраняет тот остаток, который позволяет соотнести целое с самим бытием отдельными вещей, как мы и можем соотнести любое упрощающее, схематизирующее суждение с вещью как таковой. Так у Шпета решается вопрос о соотношении истины и призрака, и здесь можно увидеть и радикально кантовский ход, применение учения Канта о «схематизмах» к формам высказываний в культуре. Но именно радикальное использование кантовства в целях утверждения онтологии слова как вообще онтологии всего существующего нашло продолжение в проекте Я. С. Друскина, участника группы ОБЭРИУ и философского собеседования в ней под названием «Чинари».

Друскин, опираясь на концепцию «самовитого слова» В. Хлебникова, говорил о собственном органическом росте слова, но таком, которое имеет свою изнанку, – «доля разума, названная словом», согласно Друскину, «стоит в тени, или же идёт на службу разуму» [3, с. 139]. Таким обра-

зом, разум оказывается некоторым целым, которое всячески и создается фантазиями, порождающими те или иные изобретения и продукты, только если в схеме Шпета такой разум учреждается, то в схеме Друскина он созерцается. Друскин прямо употребляет выражение «чистый разум», имея в виду, что он послушен «чистому звуку» и одновременно повелевает им [3, с. 139]. Иначе говоря, остаток материального в слове или в обозначенной словом вещи, раз привилегии уже отменены, а кантовская схема действительности и схематизмов разума принята, может быть и сведён к нулю, возможно деление без остатка, которое и превращает онтологию слова в единственную логику культуры. Эта логика культуры и объясняет, как именно самовитое слово действует именно в качестве самовитого, а не отсылающего к вещам.

По точному замечанию одной из лучших исследовательниц наследия Друскина И. А. Протопоповой, этот мыслитель-авангардист для построения своей онтологии слова различал «два вида несуществующего» [5, с. 79]. Она отождествляет первый вид, несуществующее как источник несуществования, с кантовской «вещью в себе», «небытием» Парменида и «единым» Платона и платонизма, то есть представляет как то, о чём невозможны суждения, что выполняет критическую проверку суждений, или, говоря по-нашему, создаёт онтологию культуры. Тогда как второй вид, несуществующее как граница существования, это источник не отсутствия суждения, а отсутствия понимания, доопытное видение мира как одного из возможных миров, как мира, который сложился вдруг именно так, а не иначе (что, заметим, сразу напоминает проблематику философии первой половины XX века, от Э. Гуссерля до Л. Витгенштейна).



Этот второй вид несуществующего, граница существования, которая уже не есть существование чего-либо, и есть та область непривилегированного названия, которая и соответствует онтологии слова, по Шпету, синтаксис мировых явлений, уже схваченных самовитым словом и потому изъятых из «сетки» (термин Друскина) инерционного понимания. Так, второй вид несуществующего приоткрывает уже не онтологию культуры, а онтологию слова, уточняя позицию Шпета как относящуюся не только к ядру слова, но и к слову вообще, с его и внешней, и внутренней формой.

Полным соответствием критики Шпета со стороны Биbihина является критика Друскина со стороны Г. И. Чернавина [6, с. 80], который обратил внимание на то, что «радикальная феноменологическая редукция» Друскина может быть понята и как прикладное использование феноменологии в целях авангардного эксперимента над сознанием, и как слишком буквальное понимание редукции как временного предвосхищения «того, что ещё только предстоит помыслить», и как даже буквализм, окончательно скатившийся в пародию. Пункт за пунктом, как Биbihин подозревает Шпета в активизме в духе его эпохи, так и Чернавин подозревает Друскина в пассивизме (раз он занимается негативными определениями, а не позитивными, то это не активизм, а пассивизм), но тоже как последовательном капризном действии, которое деформирует философию. Но как Биbihин всегда признаёт Шпета настоящим философом и только сомневается в том, не слишком ли он поспешно повторил кантианские ходы, и тем самым превращает его активизм только в некоторый колорит мысли Шпета – так и Чернавин думает, не слишком ли Друскин поспешно отказался от полага-

ния. «То есть он предлагает практиковать феноменологическую редукцию, не полагая её существование» [6, с. 80]. Тем самым Чернавин признаёт в Друскине философа, для которого эта пародийность редукции оказывается лишь колоритом мысли, направленной на исследование модальностей практики, в том числе практики слова.

Итак, в проекте Друскина онтология слова окончательно становится логикой культуры со всеми её практиками, модальностями и отказом от привилегии позиции, что открывает новые возможности для понимания памяти и учредительной воли.

Такое приложение логики культуры для решения философской задачи показал Биbihин, употребив оборот «онтология слова» при истолковании позиции Софокла, для которого великие слова вовсе не следуют из величия мыслей, но, напротив, из умения обратиться с великим словом и следует возможность мыслить – смело сказать речь и значит постепенно начать мыслить [1, с. 163]. Это рассуждение Биbihина, генетически связанное с *философией поступка* М. М. Бахтина, которую Биbihин обсуждал в своё время подробно и критически, очень напоминает «паррессию», как её многократно толковал М. Фуко, но с тем отличием, что Биbihин а) исходит из того, что такое политическое действие может заведомо не применять насилие, и б) рассуждает о самом обращении к другим не как о части коммуникации, но как о таком подборе слова, выборе единственно верного, притом что непонятно, из чего выбираешь, как основы учёбы, как основы правильного определения того, какие задания и зачем выполняются. Биbihин замечает: «В опубликованных русских переводах софокловская онтология слова понятным образом переделана в поучительную моралистику»



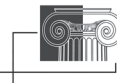
[1, с. 163]. Тем самым онтология слова оказывается логикой поступка как явления культуры, который и позволяет переопределить культуру, показав, что точно есть в культуре: отказ от насилия, непредрежённость, целесообразность и другие свойства, которые Бибахин назвал, характеризуя *паррессию*.

Точно так же устроены и другие лучшие работы по онтологии слова. Так, книга С. А. Макурenkовой, имеющая этот оборот в своём названии [4], утверждает реалистическое существование тех предпосылок, которые мы привыкли по инерции считать идеализированными моделями, создающими порядок мыслей. С опорой на Фуко и Барта, Макурenkова говорит, например, что идеализм Платона стал возможен благодаря тому, что за его реконструкцией Атлантиды как первой в истории человечества завершённой общественной организации, которая не сводилась к учредительному действию жрецов, поддерживающему непрерывность людских действий и идей, стояла реальность крито-минойской цивилизации, которая вполне осуществилась как сакральная, но не жреческая. Согласно автору, такое устройство критской жизни второго тысячелетия обязано специфически развитому культу смерти, как первому культу полного цикла, не регулируемому переживание смерти как чрезвычайного события, но соединяющего жертвоприношение с картинным видением смерти и посмертное существование в единое поле чувственности, в котором и срабатывает эффект реальности.

Далее, по мнению Макурenkовой, уже реализм типа Платона действовал в шекспировскую эпоху, и тем самым очередная онтология слова, надстраиваемая над предыдущей, создавала непротиворечивую

логику культуры. Таким образом, в книге Макурenkовой возвращается определённая иерархичность полагания, при этом не вводящая привилегированности тех или иных семантических или действенных решений, что разрешает последнее возможное противоречие онтологии слова – как наличие точки полагания совместимо с кантовскими схематизмами, которые везде в сознании. Оказывается, можно понять схематизмы как просто уже находящиеся в осуществлении, что не будет противоречить ни проекту Бахтина, ни проекту Бибахина, ни другим освещённым в данной статье проектам.

Таким образом, онтология слова уже состоялась в проекте Шпета как вполне обоснованное понятие, но чтобы оно стало понятием не только философии, упорядочивающей различные дисциплины философского знания (онтологию и гносеологию), но и науки о культуре, потребовалась поэтапная критика этого проекта. Эта критика, будучи направлена на некоторое эмоциональное ядро, двигавшее философскими реформами (активизм или пассивизм), на самом деле только и утверждала проект онтологии слова как философский, а не субдисциплинарный, превращая всё эмоциональное сопровождение, скорее, в стиль изложения проекта, чтобы он не был частью внутреннего устройства проекта. Тем самым проект оказался практическим применением кантианства при той новой постановке вопросов, которые отличают философию XX века. После многоэтапной и почти разрушительной критики и стала возможна онтология слова как логика культуры, достаточно обосновывающая конститутивные свойства культуры как сложные: сложное устройство памяти, социального действия, обозначения разнородных феноменов, целесообразного учреждения форм и т.д., – всё то, что



отличает культуру от природы, что иначе будет вписано в инерцию или сетку наших готовых предрассудков. Тем самым онтология слова позволяет говорить об осново-

полагающих свойствах культуры как о неподвластных инерции нашей мысли, но требующих нового уровня настоящего культурологического мышления.

### Список литературы

1. Бибихин В. В. Витгенштейн : смена аспекта. Москва : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 576 с.
2. Бибихин В. В. Внутренняя форма слова. Санкт-Петербург : Наука, 2008. 420 с.
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда : [перевод с французского]. Санкт-Петербург : Академический проект, 1995. 470,[1] с. : ил.
4. Макурenkова С. А. Онтология слова : апология поэта. Обретение Атлантиды. Москва : Логос-Гнозис, 2004. 320 с.
5. Протопопова И. А. Чинари и философия (часть 1-я) // Русская антропологическая школа : РАШ : Труды. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, Институт «Русская антропологическая школа», 2004-. Том 4 (2). 2007. С. 46–99.
6. Чернавин Г. И. «Редукция, если она есть» : феноменологическая фантастика Якова Друскина // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Том 21. № 1. С. 73–82. DOI: 10.25991/VRHGA.2020.19.1.029
7. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. Петроград : Колос, 1922–1923. 90 с.
8. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова : этюды и вариации на темы Гумбольдта. Москва : ГАХН, 1927. 216 с.

### References

1. Bibikhin V. V. *Wittgenstein : change of aspect*. Moscow, Publishing House of the Institute of St. Thomas, 2005. 576 p. (In Russ.)
2. Bibikhin V. V. *The internal form of the word*. St. Petersburg, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2008. 420 p. (in Russ.)
3. Jacquard J.-F. *Daniil Kharms and the end of the Russian avant-garde*. St. Petersburg, Publishing House “Academic Project”, 1995. 470 p. (In Russ.)
4. Makurenkova S. A. *Ontology of the word: apology of the poet. Finding Atlantis*. Moscow, Publishing House “Logos-Gnosis”, 2004. 320 p. (In Russ.)
5. Protopopova I. A. Chinari and philosophy (part 1). In: *Russian anthropological school: RAS: Proceedings. Volume 4 (2)*. Moscow, Published by the Russian State University for the Humanities, the Institute “Russian Anthropological School”, 2007. Pp. 46–99.
6. Chernavin G. I. “If there is such a thing as reduction”: Jakob Druskin’s phenomenology-fiction. *Review of the Russian Christian academy for the humanities*. 2020, vol. 21, no. 1, pp. 73–82. (In Russ.). DOI: 10.25991/VRHGA.2020.19.1.029
7. Shpet G. G. *Aesthetic fragments*. Petrograd, 1923. 90 p. (In Russ.)
8. Shpet G. G. *The inner form of the word: etudes and variations on themes by Humboldt*. Moscow, 1927. 216 p. (In Russ.)

\*



# СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ М. ХАЙДЕГГЕРА: ДИАЛОГ С В. ДИЛЬТЕЕМ И ГРАФОМ П. ЙОРКОМ ФОН ВАРТЕНБУРГОМ

УДК 1(091)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-14-22>

**Б. Л. Губман<sup>1</sup>, К. В. Ануфриева<sup>2</sup>**

Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация,  
e-mail: [gubman@mail.ru](mailto:gubman@mail.ru)<sup>1</sup>, e-mail: [carina-oops@mail.ru](mailto:carina-oops@mail.ru)<sup>2</sup>

*Аннотация:* Статья сфокусирована на роли диалога Мартина Хайдеггера с Вильгельмом Дильтеем и графом Полем Йорком фон Вартенбургом в процессе формирования его варианта экзистенциальной герменевтики. Прочитав Дильтея в свете его диалога с Йорком, Хайдеггер предпринял онтологическую интерпретацию его учения об историческом опыте, воплотив её в системе экзистенциальных характеристик такового. Переосмысление идей Дильтея привело его к центральному выводу метафизики конечности о том, что аналитика исторического опыта необходимо ведёт к заключению об историчности «бытия-в», делающей возможным и постоянно воспроизводимым знание о минувшем, культурные традиции.

*Ключевые слова:* исторический опыт, метафизика конечности, историчность, культура, критика исторического разума, теория исторического опыта Вильгельма Дильтея и графа Поля Йорка фон Вартенбурга.

*Благодарности:* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ «Постклассическая западная философия истории: исторический опыт и постижение прошлого», № 20-011-00406-А.

*Для цитирования:* Губман Б. Л., Ануфриева К. В. Становление герменевтики М. Хайдеггера: диалог с В. Дильтеем и графом П. Йорком фон Вартенбургом // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 14–22. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-14-22>

## THE FORMATION OF M. HEIDEGGER'S HERMENEUTICS: DIALOGUE WITH W. DILTHEY AND P. YORCK VON WARTENBURG

**Boris L. Gubman<sup>1</sup>, Karina V. Anufrieva<sup>2</sup>**

Tver State University, Tver, Russian Federation, e-mail: [gubman@mail.ru](mailto:gubman@mail.ru)<sup>1</sup>, e-mail: [carina-oops@mail.ru](mailto:carina-oops@mail.ru)<sup>2</sup>

*Abstract:* The paper is focused on the formation of Martin Heidegger's hermeneutics in a dialogue with Wilhelm Dilthey and Paul Yorck von Wartenburg. Having read Dilthey in the light of his dialogue with

---

ГУБМАН БОРИС ЛЬВОВИЧ – доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии и теории культуры Тверского государственного университета

GUBMAN BORIS LVOVICH – DPhil, Professor, Head of the Department of Philosophy and Theory of Culture, the Tver State University

АНУФРИЕВА КАРИНА ВИКТОРОВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и теории культуры Тверского государственного университета

ANUFRIEVA KARINA VICTOROVNA – PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy and Theory of Culture, the Tver State University

© Губман Б. Л., Ануфриева К. В., 2021



Paul Yorck, Heidegger undertook an ontological interpretation of his teaching on historical experience, embodying it in a system of its existential characteristics. The reinterpretation of Dilthey's ideas led him to the central conclusion of the metaphysics of finiteness that the analysis of historical experience necessarily entails the conclusion that historicity is Dasein's property making possible and constantly reproducible knowledge of the past and cultural traditions.

*Keywords:* historical experience, metaphysics of finiteness, historicity, "critique of historical reason", culture, Wilhelm Dilthey's and Paul Yorck von Wartenburg's theory of historical experience.

*Acknowledgements:* The publication was supported of Russian Foundation for Basic Research 20-011-00406-A "Postclassical Western Philosophy of History: Historical Experience and Comprehension of the Past".

*For citation:* Gubman B. L., Anufrieva K. V. The formation of M. Heidegger's hermeneutics: dialogue with W. Dilthey and P. Yorck von Wartenburg. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 14–22. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-14-22>

Создавая на базе феноменологии собственный вариант метафизики конечности, Мартин Хайдеггер опирается на учение об историческом опыте, видение которого складывается у него под влиянием наследия Вильгельма Дильтея и графа Поля Йорка фон Вартенбурга. При этом, принимая многие тезисы истолкования задач критики исторического разума Дильтея, рождаемую им перспективу постижения минувшего, Хайдеггер намеренно отказывается от обсуждения принципиальной для этого автора антиметафизической установки, онтологизируя те представления об историческом характере опыта, которые составляют основу его герменевтики. Программа критики исторического разума Дильтея служила делу разрушения любых конструкций субстанциального типа, призванных эксплицитировать развитие человеческого сообщества в динамике времени. Однако создавая собственную герменевтическую установку, Дильтей настойчиво не желал замечать, что над руинами отживших свой век и повергнутых философской критикой метафизических схем истории устойчиво возвышалась неразрушимая цитадель бытийного постоянства пребывания человека в потоке

времени. Продолжая дело критики исторического разума, начало которому положил Дильтей, Хайдеггер полагает, что герменевтическая программа его предшественника неминуемо ведёт к необходимости признания онтологического характера опыта «заброшенности» человека в поток истории<sup>1</sup>. Именно это положение метафизики конечности стало в его варианте герменевтического учения отправным пунктом критики исторического разума, направленным против любых типов догматического создания схем истории.

Размышляя о значении понимания Дильтеем специфики постижения истории как стимулированной внутренним опытом переживания времени, Хайдеггер писал в «Бытии и времени», что разработанный им вариант герменевтики отмечен печатью психологизма. «Всё центрируется в "психо-

<sup>1</sup> Как полагает британский исследователь Р. К. Шарф, присутствие сильного влияния идей Дильтея отчётливо проявляется приблизительно с 1919 года и прогрессивно нарастает в 1920-е годы, преобладая даже над воздействием учения Гуссерля. «Описания интеллектуального развития Хайдеггера, разумеется, – пишет он, – тяготеют к акценту влияния Гуссерля. Тем не менее ранний курс лекций (1919–25) чётко указывает на большее влияние Дильтея» [10, р. 133].



логии”, которая призвана понять “жизнь” в её исторической взаимосвязи развития и воздействия как способ, каким человек есть, как возможный предмет наук о духе и тут же как корень этих наук. Герменевтика есть самопроявление этого понимания и лишь в производной форме методология историографии» [5, с. 398]. Хайдеггер рисует теоретические искания Дильтея как фиксирующие специфику исторического опыта, но одновременно не выходящие за уровень онтической констатации его характеристик, тогда как сама специфика изучаемых им реалий взывала к переходу в глубинно-онтологическую плоскость его аналитики. Обсуждая значимость такого переосмысления трактовки Дильтеем проблемы исторического опыта как базы герменевтики, Хайдеггер подметил, что именно граф Йорк побуждал Дильтея рассмотреть феномен историчности как глубинный и по сути превышающий любые событийные, онтические проявления таковой. В приводимой Хайдеггером в «Бытии и времени» ссылке на письмо графа Йорка Дильтею от 21 октября 1895 года акцентируется значимость разграничения историчности и её онтических проявлений [9, р. 191]. В более раннем труде «Понятие времени» (1924) он ссылается также на письмо графа Йорка Дильтею от 4 июня 1895 года, где говорится об их «общем интересе – понять историчность» [9, р. 185]. В контексте этого труда, во многом инициированного, как поясняет сам Хайдеггер, публикацией переписки двух немецких мыслителей, а также доклада «Понятие времени» (1924), прочитанного им в Марбургском университете, становится более определённым тот путь, который привёл к созданию концепции исторического опыта, запечатлённой в финальном варианте

в метафизике конечности, представленной в «Бытии и времени».

Поясняя в работе «Понятие времени» тот вклад, который внесли в обсуждение проблемы исторического опыта и его онтологического содержания Дильтея и граф Йорк, Хайдеггер писал: «У Дильтея мы находим законченные, обширные исследования. Всякая дальнейшая работа в первую очередь должна соотноситься с ним. Что касается Йорка, то от него остались лишь отдельные, почти всегда принципиальные соображения и тезисы, которые у него появляются в рассеянном виде в ходе совместной с товарищем работы. Они говорят о том, что в занимаемой ими общей боевой позиции он оказывается как бы впереди. Он видит гораздо острее и мыслит радикальнее» [8, с. 10–11]. Одновременно, подчёркивая различия двух участников мыслительного диалога, Хайдеггер предостерегает своих читателей от абсолютизации роли одного из них, говорит об их совместном движении к постижению онтологического измерения исторического опыта как взаимодополнительном, сочетающем разные перспективы его видения в финальном едином синтезе. Поэтому он призывает «читать дух графа Йорка» и последовательно «служить делу Дильтея»<sup>1</sup>. Конечно же, для него в итоге важен именно вклад Дильтея и графа Йорка в стремление к тому предполагаемому пункту, который задан установкой его собственной метафизики конечности.

Сильной стороной философской мысли Дильтея Хайдеггер считает чётко рефлексированную им опору собственных герменевтических построений на «внутренний опыт»,

<sup>1</sup> Анализ диалога Дильтея и Йорка, его влияние на мысль Хайдеггера представлен в монографии И. А. Михайлова [см.: 3, с. 15–23].



факты сознания. Действительно, выдвижение на авансцену мысли Дильтея проблемы историчности опыта стало продуктом его глубокого рефлексивного самоанализа, в свете которого он вступил в полемику с кантовской интерпретацией этого феномена [см.: 1]. Кант, как известно, определяет опыт как своеобразный финал синтеза чувственно данного на базе чистых априорных форм созерцания – пространства и времени, а также деятельности рассудка. Не обращаясь в данном контексте к вопросу о природе продуктивного воображения, который станет центральным в книге «Кант и проблема метафизики», Хайдеггер в работе «Понятие времени», а также в одноимённом марбургском докладе, по сути, солидаризируется с дильтеевской критикой того видения опыта, который был предложен Кантом. Дильтей, как известно, говорит о том, что в основе истолкования опыта Кантом лежит представление о времени, которое применимо лишь к природно-вещным образованиям, но ни в коей мере не приложимо к переживанию стремительного изменения потока жизни, отождествляемого им с историей. В своём понимании изначальной историчности, временного характера опыта он прямо солидаризировался с Августином.

В ряде фрагментов поздних работ Дильтея просматривается даже стремление увидеть в историчности опыта бытийное изменение вопреки его стойкой антиметафизической установке. Однако этого финального шага Дильтей не совершает, давая основание Йорку для критики его подхода как сопряжённого с всецело онтической интерпретацией исторического, которым пропитан человеческий опыт.

Аналитика историчности опыта, вырисовывающаяся в поздних работах Дильтея на базе разработанного им трансцен-

дентального способа рефлексивного осмысления психической реальности, представляется Хайдеггеру весьма близкой его собственному способу работы с потоком опытом данного в перспективе феноменологической стратегии Э. Гуссерля. Обращаясь к обоснованию возможности применения феноменологической методологии к дескрипции предметности исторического опыта, Хайдеггер говорит, что «феноменология до такой степени не “техника”, что она как раз требует, чтобы род предпринимаемого изыскания каждый раз вытекал из самих вещей» [8, с. 24]. Этому её пониманию, по его собственному замечанию, он обязан самому создателю этой методологической платформы – Гуссерлю. Одновременно не сложно заметить, что не только трансцендентально-феноменологический способ работы с реалиями сознания, но и проработка Гуссерлем предметности опыта пребывания человека во времени стали предпосылкой подхода Хайдеггера к постановке задач построения метафизики конечности.

Рассматривая задачу собственного феноменологического учения о природе времени как имманентного измерения сознания, Гуссерль писал: «Мы стремимся привести к ясности *Arjōtē* времени, исследуя сознание времени, выявляя его сущностное конституирование и выделяя специфически присущие времени содержания схватывания и свойства актов, к которым сущностно принадлежат априорные законы времени» [2, с. 12]. Для гуссерлианского подхода к этой проблеме было свойственно рассмотрение сознания как неотрывного от его временного измерения. Гуссерль обратился к изучению феномена сознания времени частично уже в «Логических исследованиях», а затем прицельно в своих лекциях 1905-го и 1910-го годов и не оставлял этого сюже-



та вплоть до написания книг «Картезианские размышления» и «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология». В его интерпретации феномена времени, как подчёркивает И. В. Молчанов, кроме воздействия идей Канта и Ф. Брентано, заметно и определённое влияние философии жизни [4, с. XII]. В то же время известно его критическое отношение к трактовке Хайдеггером задач метафизики конечности, онтологизирующей опыт присутствия человека во времени истории.

Исторический опыт, по Хайдеггеру, позволяет выстроить метафизику конечности, раскрывающую, что бытие немислимо вне перспективы времени, носителем которого является человек. «Сущность человека, – говорит он, – следует постигать и обосновывать сообразно скрытому в начале указанию внутри вопроса о бытии как то место, в котором бытие нуждается для самораскрытия» [6, с. 276]. «Бытие-тут» человека оказывается тем пунктом, в котором открывается бытие через горизонт опыта его пребывания во времени. Основной вопрос философии о постижении бытия сквозь призму опыта пребывания во времени возможен в своей постановке именно и исключительно в таком ракурсе. «Спрашивая о природе времени, мы должны спрашивать о природе человека. Основной вопрос, то есть вопрос о бытии и времени, влечёт нас к вопросу о человеке. Говоря более обобщённо, вопрос о сущем, если мы действительно развёртываем его до основного вопроса, приводит нас к вопросу о человеке» [7, с. 153]. Дильтеевская аналитика исторического опыта, таким образом, ведёт к пониманию такового как скрывающегося в себе историчности как основополагающую характеристику Dasein. И только после осознания этого обстоятельства Хайдеггеру

представляется возможным подойти к теме обоснования возможности исторического познания, продолжая уже в ракурсе метафизики конечности начатую Дильтеем критику исторического разума.

Онтологическое прочтение содержания исторического опыта, как представляется Хайдеггеру, должно быть последовательно феноменологически проработано, с целью фиксации исходной историчности Dasein.

Таковая расшифровывается через сеть предлагаемых им экзистенциалов, очерчивающих характер «заброшенности» «вот-бытия» в поток времени. Прежде всего он обращается к размышлениям об изначальной конституируемости мира человека через «заботу» как единство временных модулей его существования.

Опыт историчности, по Хайдеггеру, для «вот-бытия» означает, прежде всего, феноменологически запечатлеваемое присутствие в мире. Он полагает, что заброшенное в мир «вот-бытие» рефлексивным усилием запечатлеывает наличие мира, чтобы затем зафиксировать сущее, которое есть в нём, и проследовать к постижению акта «бытия-в» как такового. «Вот-бытие означает бытие в мире. “В-мире-бытие” имеет характер озабоченности (Besorgen)» [8, с. 28]. Таким образом, феномен мирности «вот-бытия» наделяет его характеристиками, с одной стороны, пребывания в чём-то, что есть и обладает значимостью, а с другой, кроме этой наличности, в определённой диспозиции к тому, что открывается как многообразие сущего, вдобавок ещё и как «озабоченность», предполагающая постоянное скольжение вперёд по временной игле. Сам по себе опыт историчности, если препарировать его в хайдеггеровском ключе, феноменологически онтологизируя подмеченные ещё Дильтеем состояния фикса-



ции жизненного потока, означает обнаружение конечным существом тотальности существующего через значимый горизонт мира как данности, которая одновременно обладает временной составляющей. В этом и состоит непреодолеваемый при феноменологической аналитике метафизический компонент конечного состояния человеческого бытия, которому через «мирность» открывается неизречимая тотальность бытия.

Если следовать дальше по канве рассуждений Хайдеггера, ищущего в дильтеевской трактовке исторического опыта свою «онтологическую правду», то тема присутствия в мире неминуемо приходит к моменту обнаружения в нём, кроме предметно-вещного компонента, ещё и наделённых жизнью, одушевлённых существ, других людей. «Вот-бытие (Dasein) как “бытие-в-мире”, – замечает Хайдеггер, – одновременно есть “бытие-друг-с-другом” (Miteinandersein)» [8, с. 34]. Он замечает, что присутствие другого составляет ту черту «вот-бытия», которая столь же исходна при его характеристике, как и «бытие-в-мире». Это «бытие-друг-с-другом» представляется ему столь исходной характеристикой пребывания в мире, что даже при прямом отсутствии партнёра рядом с собой человек живёт как бы при потенциальном присутствии визави. Это действительно происходит не только при конструировании образа себя, требующего соизмерения с позицией другого или же других, но и при обращении к осмыслению того, что противостоит субъекту как фрагменту природы или же «второй природы», созданной при участии человека. Общество также конструируемо как итог взаимодействия субъектов. Само «бытие-друг-с-другом» предполагает процесс говорения, коммуникации, которая осуществляется через язык [8, с. 40]. Номи-

нация реалий мира через язык, коммуникативный поиск смыслов, означенных феноменов мира, их постоянное переосмысление запечатлеваются в опыте существования человека во времени.

Экзистенциал «заботы» предназначен для означения феномена постоянного присутствия человека в потоке времени с его основными измерениями настоящего, прошлого и будущего. Подобно Дильтею, Хайдеггер не скрывает, что его собственное понимание времени и его измерений вдохновлено философией Августина, ссылаясь на известные фрагменты 11 книги «Исповеди» [8, с. 26]. Время как «озабоченность» раскрывается, по мысли Хайдеггера, прежде всего в постоянном самопревосхождении «вот-бытия» по направлению в будущее. Озабоченность тем, что есть сейчас, в настоящем, оказывается побуждающим к этой устремлённости в грядущее. «Устремлённость-на» как бытие-в-будущем вовлекает нас в настоящее то, что является предметом заботы» [8, с. 87]. Поэтому Хайдеггер в полемике с Августином, для которого настоящее есть основная ипостась времени, объединяющая прошлое и будущее, провозглашает будущее центральным измерением времени. Прошлое, сопряжённое со случившимся в мире, оказывается, таким образом, сопряжённым не только с настоящим, но и с задаваемым будущим. Забег в будущее всегда рисуется Хайдеггером заканчивающимся трагичным финалом для каждого человеческого существа, но нахождение в пути жизни процессуально предстаёт как открытое по своему смысловому наполнению.

Время, имеющее глубинно-онтологическое наполнение, как справедливо подчёркивает Хайдеггер, всегда предстаёт в формате событийной онтики исторического опыта как обладающее измерением «времени



мира». Корень этого обнаруживается в совпадении «вот-бытия» и «бытия-друг-с-другом», то есть в неотрывности существования от интересубъективных связей. Поэтому Хайдеггер и говорит, что измерение времени, выявляющееся прежде всего в создании часов, есть знак актуализации мира. «Использовать часы значит: актуализируя быть в мире» [8, с. 99]. Действительно, хронометрия, хронология и хронография, равно как и концепции, рисующие целостность природной или человеческой истории, соотносимы с конвенционально истолковываемой «временностью мира». Такая инструментализация времени оказывается значимой и для практики историописания.

Следуя курсом феноменологической проработки содержания исторического опыта, намеченного в концепции Дильтея, Хайдеггер подходит к пониманию обусловленности им самого характера герменевтической процедуры. Ведь «бытие-в», являясь носителем опыта пребывания во времени, открытым грядущему, неминуемо становится истолковывающим мир. «Бытие-в толкующе (*ist auslegend*). Оно имеет бытийный способ падения в мир» [8, с. 90].

В «Бытии и времени» подробно рассматривается та проблематика круговой структуры понимания, её связи с интерпретацией и смыслопорождением, которая поднималась Дильтеем, в свою очередь опиравшегося на постановку её в трудах Ф. Шлейермахера. Вслед за онтологической интерпретацией исторического опыта тематика понимания и его структуры также трактуется Хайдеггером в этой перспективе.

За историческим опытом, который Хайдеггер феноменологически рассмотрел, учтя уроки учения Дильтея, было выявлено онтологическое основание построения метафизики конечности – историчность: «бытие-в»,

«бытие-друг-с-другом», «говорение», «падение», «открытость», «могущее бытие». Однако, если они рассматриваются вместе со временем, только их взаимосвязь выявляет полный смысл бытия, определимого как забота. Все эти характеристики вместе приводят к структуре фактичности и позволяют понять, что историчность – это состояние бытия. Бытие, открывающееся в горизонте времени, выступает в измерении историчности. За опытом пребывания во времени истории, открытым Дильтеем, скрывалась именно историчность как бытийная характеристика. «Историчность, понятая как бытийная черта вот-бытия, – резюмирует Хайдеггер, – прежде всего не означает некий способ наличия вот-бытия в контексте мировых событий, в течение которых она однажды вступает, чтобы потом оттуда исчезнуть ... Напротив: бытие-в, а именно *qua*, сама открытость как временность исторично. Вот-бытие есть история» [8, с. 116]. Таким образом, опыт пребывания в истории, вопреки кажущейся первичности событийной текучести мира, оказывается производным от глубинной онтологической историчности «вот-бытия». «Проанатомировав» исторический опыт через совокупность феноменологически обнаруживаемых экзистенциальных характеристик, Хайдеггер пришёл к историчности как основному определению «вот-бытия». Вслед за этим он предложил на базе метафизики конечности собственный вариант критики исторического разума. Этим онтологическим обоснованием критики всех прежних субстанциалистских схем истории классического образца и разработкой экзистенциально окрашенной эпистемологии истории завершается его ревизия идей Дильтея, возникших в диалоге с графом Йорком.

Если Кант рассматривается Хайдеггером как мыслитель, мотивировавший его



в построении идеи метафизики конечности, то яростный оппонент метафизических конструкций Дильтей привлекает его своей концепцией исторического опыта. Дильтей развивает свои представления об этом феномене в границах платформы критики исторического разума. Хайдеггер отлично осознавал специфичность и лимиты психологизма Дильтея в его попытке обосновать место и роль истории в науках о духе, особенности конструирования картины минувшего в динамике освоения опыта существования во времени. Внимательно отнёсся он и к герменевтической стратегии Дильтея, возникшей как вариант специфического трансценденталистского осмысления психологического переживания опыта пребывания в потоке исто-

рии. Хайдеггер прочитал Дильтея в свете его диалога с графом Йорком и предпринял онтологическую интерпретацию его учения об историческом опыте, воплотив её в системе экзистенциальных характеристик такового. Этот мыслительный ход и привёл его в итоге к центральному выводу метафизики конечности о том, что аналитика исторического опыта необходимо ведёт к заключению об историчности «бытия-в», делающей возможным и постоянно воспроизводимым знание о минувшем, культурные традиции. Критика исторического разума предстала в свете метафизики конечности как производный продукт утверждения, что бытие человека несёт в себе неискоренимую историчность как предпосылку мировидения.

### Список литературы

1. Ануфриева К. В. И. Кант и В. Дильтей : опыт и его временное измерение // Вестник Тверского государственного университета. Серия : Философия. 2020. № 1 (51). С. 284–298.
2. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени // Собрание сочинений / перевод с немецкого В. И. Молчанова ; под общ. ред. В. И. Молчанова. Москва : РИГ «Логос» : Гнозис, 1994-. Том 1 : Феноменология внутреннего сознания времени. 1994. С. 6–107.
3. Михайлов И. А. Ранний Хайдеггер : между феноменологией и философией жизни. Москва : Прогресс-Традиция ; Дом интеллектуальной книги, 1999. 284 с.
4. Молчанов В. И. Введение // Гуссерль Э. Собрание сочинений / перевод с немецкого В. И. Молчанова ; под общ. ред. В. И. Молчанова. Москва : РИГ «Логос» : Гнозис, 1994-. Том 1 : Феноменология внутреннего сознания времени. 1994. С. VII–XIV.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / перевод [с немецкого] В. В. Бибихина. Москва : Ad Marginem, 1997. XI, 451 с.
6. Хайдеггер М. Введение в метафизику. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 1997. 301 с.
7. Хайдеггер М. О существе человеческой свободы. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2018. 415 с.
8. Хайдеггер М. Понятие времени. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2021. 199 с.
9. Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck v. Wartenburg (1877–1897). Bd. 1. Halle: Verlag Mar Niemeyer, 1923. 280 s.
10. Scharff R. C. Becoming a philosopher: What Heidegger learned from Dilthey, 1919–25. *British Journal for the History of Philosophy*. 2013. 21:1. Pp. 122–142.

### References

1. Anufrieva K. V. I. Kant and W. Dilthey: experince and its time dimension. *Herald of Tver state university. Series: Philosophy*. 2020, no. 1 (51), pp. 284–298. (In Russ.)
2. Husserl E. Phenomenology of the inner consciousness of time. In: Husserl E. *Collected works. Volume 1. Phenomenology of the inner consciousness of time*. V. Molchanov (ed.). Moscow, Publishing House “Gnosis”, 1994. Pp. 6–107. (In Russ.)



3. Mikhailov I. A. *Early Heidegger: between phenomenology and philosophy of life*. Moscow, Publishing House “Progress-Tradition”, Intellectual Book House, 1999. 284 p. (In Russ.)
4. Molchanov V. I. Introduction. In: Husserl E. *Collected works. Volume 1. Phenomenology of the inner consciousness of time*. V. Molchanov (ed.). Moscow, Publishing House “Gnosis”, 1994. Pp. VII–XIV. (In Russ.)
5. Heidegger M. *Being and Time*. Moscow, Ad Marginem Press, 1997. 451 p. (In Russ.)
6. Heidegger M. *Introduction to metaphysics*. St. Petersburg, Published by the Higher religious and philosophical school, 1997. 301 p. (In Russ.)
7. Heidegger M. *On the essence of human freedom*. St. Petersburg, Vladimir Dahl Publishing House, 2018. 415 p. (In Russ.)
8. Heidegger M. *The concept of time*. St. Petersburg, Vladimir Dahl Publishing House, 2021. 199 p. (In Russ.)
9. *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck v. Wartenburg (1877–1897). Bd. 1*. Halle: Verlag Mar Niemeyer, 1923. 280 s.
10. Scharff R. C. Becoming a philosopher: What Heidegger learned from Dilthey, 1919–25. *British Journal for the History of Philosophy*. 2013. 21:1. Pp. 122–142.

\*



# КОНТИНУУМ «МЫШЛЕНИЯ-СУЩЕСТВОВАНИЯ» ЛИЧНОСТИ И ПЕРЕЖИВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО

УДК 141.32

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-23-32>

**Л. Г. Пугачева**

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

*Аннотация:* Статья посвящена исследованию темы непрерывности «мышления-существования» и переживания прекрасного как критерия истинности экзистенциального опыта личности. Автор показывает, что современная философская традиция, опирающаяся на текстовый способ аккумуляции и трансляции знания в культуре, в XX и XXI веках подходит к пониманию континуума «мышления-существования» в качестве экзистенциального переживания личности, где прекрасное как характер самого переживания служит гарантом его бытийной истинности. Особое внимание автор уделяет концепции М. К. Мамардашвили, который рассматривал событие «мысли» как подлинную реализацию человеческой природы, случающуюся исключительно во внутреннем измерении сознания личности, но впоследствии становящуюся культурной опорой. В статье обосновывается то, что связь красоты и истины в глубоком, бытийном смысле во многом интуитивна. Потому эстетика мышления при всей своей концептуальной сложности может быть понятной в культурной практике любому человеку, ведь в её основе лежит переживание прекрасного как такового, которое принципиально доступно каждому, кто мыслит и, следовательно, существует.

*Ключевые слова:* мышление, существование, прекрасное, эстетика мышления, бытие, сознание, экзистирование, личность, истина бытия, культура.

*Для цитирования:* Пугачева Л. Г. Континуум «мышления-существования» личности и переживание прекрасного // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 23–32. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-23-32>

## THE CONTINUUM OF “THINKING-EXISTENCE” OF THE PERSONALITY AND EXPERIENCE OF BEAUTIFUL

**Lyudmila G. Pugacheva**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [lgpugacheva@yandex.ru](mailto:lgpugacheva@yandex.ru)

*Abstract:* The article is devoted to the study of the theme of the continuity of “thinking-existence” and the experience of the beautiful as a criterion of the truth of the existential experience of a person. The author shows that the modern philosophical tradition, based on the textual method of accumulating

ПУГАЧЕВА ЛЮДМИЛА ГЕННАДИЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры психологии, педагогики и философии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры

PUGACHEVA LYUDMILA GENNADIEVNA – DPhil, Professor at the Department of Pedagogy, Psychology and Philosophy, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture

© Пугачева Л. Г., 2021

and transmitting knowledge in culture, in the twentieth and twenty-first centuries approaches the understanding of the “thinking-existence” continuum as an existential experience of a person, where the beautiful as the nature of the experience itself serves as a guarantor of its being truth. The author pays special attention to the concept of Merab Mamardashvili, who considered the event of “thought” as a true realization of human nature. It’s occurring exclusively in the inner dimension of the consciousness of a person, but later becoming a cultural support. The article develops the idea that the relationship between beauty and truth in the deep, existential sense of the word is largely intuitive. Therefore, the aesthetics of thinking can be understood in cultural practice by any person for all its conceptual complexity. Because it is based on the experience of beauty as such, which is fundamentally available to everyone who thinks and, therefore, exists.

*Keywords:* thinking, existence, beautiful, aesthetics of thinking, being, consciousness, personality, truth of being, culture.

*For citation:* Pugacheva L. G. The continuum of “thinking-existence” of the personality and experience of beautiful. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 23–32. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-23-32>

В XXI веке глобальная информационная открытость и взаимное проникновение идей разных культур и эпох позволяют увидеть привычные темы под новым углом зрения. В частности, в современных исследованиях взаимоотношений сознания (мышления) и реальности принимают участие, с одной стороны, специалисты по искусственному интеллекту, психологи, лингвисты и философы, а с другой – знатоки религиозно-философских текстов и монахи – практики медитации. Живое доказательство этого взаимодействия – сообщение РИА Новости от 15 марта 2021 года о том, что в обсуждении идей Далай-ламы, помимо представителей всех российских буддистских регионов, приняли участие «известные представители научного сообщества, не первый год ведущие диалог с Далай-ламой о природе сознания. В их числе Татьяна Черниговская (СПбГУ), академик Константин Анохин (МГУ), Александр Каплан (МГУ), Рубен Апресян (Институт философии РАН), Мария Фаликман (НИУ ВШЭ)» [4].

Актуальность темы обусловлена ситуацией парадигмального переустройства взгляда XX – начала XXI века на внутренний опыт человека. «Континуум бытия-

сознания» М. К. Мамардашвили, «онтология первого лица» Дж. Серля, область личностного «не-алиби в бытии» М. М. Бахтина, «экзистирование» К. Ясперса – таков далеко не полный перечень различных культурно-исторически, но интенционально близких концептуальных подходов к описанию этого невыразимого до конца и всё-таки фундаментального опыта единства мышления и существования человека.

Но истоки такого взгляда на мышление и существование индивида как своеобразное смысловое единство можно найти ещё в философских и религиозно-философских системах древности: «брахман» и «атман», «сатчитананда» древнеиндийской философии, «ригпа» буддизма, «адвайта» адвайты-веданты, «дао» и «дэ» даосизма. Не чужда эта идея соответствующим парадигмальным поправкам и средневековой христианской философии (например, Августин Блаженный: «ты знаешь, что существуешь; знаешь, что живёшь; знаешь, что познаёшь» [1, с. 347]), и философии западноевропейского Нового времени (Р. Декарт: *Cogito ergo sum*), а также Новейшего времени (феноменологическая установка Э. Гуссерля, а также позиция М. Хайдеггера:



«человек – пастух бытия», который как экзистенцирующий «призван хранить истину бытия» [11, с. 202], и в целом экзистенциализм XX века).

\*\*\*

Итак, идея связи мысли и существования как области рефлексии субъекта, понимаемого от абстрактной субъектной позиции до экзистенциально-личностного измерения или личностного бытийного акта, может быть найдена в истории философии практически в любую культурно-историческую эпоху. Это объясняется, как уже было сказано, универсальным характером самой проблемы, с одной стороны, и принципиально уникальным – «атомарным» характером реализации человеческой природы, с другой. Человеческое бытие по определению личностное, индивидуальное, сопряжённое с долгом, выбором, ответственностью и ценностью самореализации. Там, где человек определён конкретными социальными обстоятельствами, он находится в пространстве личного выбора. Даже если что-то выглядит как социокультурно заданное, интерсубъективно-неизбежное, мы остаёмся в измерении личной ответственности. И тому можно обнаружить множество примеров.

Сделаем историческое отступление, обратившись к недавнему прошлому нашей страны, которое определяли с помощью устоявшегося выражения – «такое время». Сама семантика выражения «такое время» намекает на предопределённость и зависимость человеческих поступков от силы высшего порядка – государственного уровня. Но даже в «такое время» ценность индивидуальных решений как области человеческого достоинства и человеческой свободы играла решающую роль – для поддержания

силы духа, самосознания культуры и воспитания молодого поколения. Наряду с теми, кто существовал по законам «такого времени», были люди независимые и свободные внутренне. Можно вспомнить опозитизированную временем апокрифическую мартирологию ареста и гибели Николая Гумилёва<sup>1</sup> [8], расстрелянного по решению ВЧК, а также документально подтверждённую реакцию на арест Гумилёва группы литераторов. Последнее явилось актом огромного гражданского и личного мужества: «Несмотря на всю рискованность такой акции, группа литераторов обратилась к Советскому правительству с письмом в защиту Николая Гумилёва. Письмо подписали А. Волынский, М. Лозинский, Б. Харитон, А. Маширов (Самобытник), М. Горький, И. Ладыхников» [2]. Все они рисковали жизнью в «такое время» – и проявили себя по-человечески – лично, индивидуально, и именно поэтому абсолютно свободно продемонстрировали мужество и красоту духа.

Красота или прекрасное – здесь не случайные определения; прекрасное в данном случае выступает не просто как изолированно-эстетическая категория, но приобретает или, точнее, восстанавливает в контексте конкретного исторического события свою изначальную связь с «бытийным» и «мыслимым по истине» – связь, присущую изначальню древнегреческой философии и отчасти философии Древнего Востока. Прекрасное здесь – субъективно-экзистенциальный фокус восприятия индивида, в котором истина-бытие-сознание не существуют в качестве отдельных смысловых позиций, а сливаются в единое целостное переживание жизни, которое не требует

<sup>1</sup> Более подробно см.: Зобнин Ю. В. Н. Гумилёв поэт православия. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2000. 384 с.



рациональной рефлексии, поскольку непосредственно свидетельствует сознанию само за себя.

Прекрасное как качество переживания истории Гумилёва – тот момент, который придаёт силы и поднимает поникший человеческий дух на экзистенциально необходимую ему высоту. Потому история Гумилёва столь популярна в современной культуре [6] – история мужества Поэта, его внутренней свободы перед лицом смерти. Этот смысл выступает на первый план и свидетельствует об истинности в высоком бытийном смысле, даже о долженствовании происходящего – независимо от уровня фактичности, остающейся «за кадром».

Если смотреть на проблему с этой точки зрения, то личный, внутренний аспект становится тем единственным пространством, в котором обретает смысл решение. Даже если такое решение далее «социализируется» и опредмечивается в поступках и текстах, не важно – мифологических, исторических или научных, источник и сама локализация остаются «внутри» личного сознания как непосредственный феномен. Возникающий текст и его философский смысл будут носить вспомогательный, вторичный характер. Это понимали в религиозно-философских учениях древности, что выражалось в институте личностной передачи знания от учителя к ученику, который существует и сегодня в китайской философско-духовной традиции цигун, даосизме и буддизме.

Однако современная западная философская традиция, исконно опиравшаяся на текстовый способ аккумуляции и трансляции знания в культуре, только в XX и XXI веках стала вплотную подходить к пониманию мышления-существования в качестве экзистенциального переживания личности,

где прекрасное как уровень самого переживания служит гарантом его бытийной истинности и одновременно маркером такой истинности, актуальным только для индивидуального сознания, переживающего это.

Очевидно, что философия и культура Запада подошла к некоторому порогу, за которым философские прозрения древнего и современного Востока могут послужить источником её дальнейшего развития. Потому в данном исследовании мы более подробно рассмотрим философские идеи М. К. Мамардашвили, наряду с идеями, высказанными в тот же период Нисаргадаттой Махараджем, духовным лидером идейно близкой буддизму адвайты-веданты, пришедшей в современный мир из глубины древнеиндийской цивилизации. Континууму «мышления-существования» на уровне экзистенции личности и переживания прекрасного как критерия истинности выхода индивидуального сознания на этот фундаментальный уровень во многом посвящена «Эстетика мышления» Мамардашвили. О том же свидетельствует Нисаргадатта Махарадж в книге «Я есть То». На наш взгляд, универсальный, выходящий за пределы национальной культуры и конкретной теории характер открытий Мамардашвили и Нисаргадаты Махараджа обусловлен тем, что каждый по-своему – через теоретическое мышление и медитативную практику – отражённую в книгах последователей духовного лидера адвайты, показывает выход на уровень мышления, где критерием истинности происходящего является переживание прекрасного в платоновском и платиновском смысле.

\*\*\*

Анализ методологически неподдающейся объективации континуальности индиви-



дуального мышления-существования Мамардашвили предложил в прочитанном им в 1987 году в университете Тбилиси курсе лекций по эстетике мышления. В предисловии книги по курсу Мамардашвили Ю. П. Сенокосов так комментирует основную интенцию философа: «мысль как таковая, когда она становится предметом философствования, никому не предназначена, из неё нельзя извлечь никакой пользы. Она не для просвещения, если человек сам не предпринял для этого личных усилий. То есть не отличил хотя бы раз в жизни понятие мысли от самой мысли, в которой, как он выражался, “ты отсутствуешь, но она есть”, и следовательно, твоя задача, когда она озарила тебя, попытаться каким-то образом удержать её, чтобы остаться человеком» [9, с. 5–6]. Таким образом, у Мамардашвили акт мысли – это возможность и долг личности проявиться в качестве человека (в этическом кантианском смысле). Причём подобно восточным мудрецам, Мамардашвили здесь не проводит принципиального различия между мышлением и сознанием, которое пребывает в непосредственном единстве с индивидуальным существованием человека.

Если рассмотреть размышления Мамардашвили в контексте анализа отношений знака и означаемого, и феноменов, и символов (позиции, особенно интересовавшие философа) не отправляют сознание к некоему содержанию во «вне» самого сознания. (И в этом, заметим в скобках, ключевое сходство с пониманием отношений мышления и бытия в буддизме.) И символ, и феномен «создают» сознание как сферу осознанности содержания самого сознания. И символ, и феномен, каждый по-своему, оставляют сознание открытым и подвижным, готовым к принятию любых изменений как

имеющих континуальную природу, в смысле непрерывности «континуума бытия-сознания» (ключевая тема Мамардашвили, в частности исследованная им в известной работе «Как я понимаю философию»).

Заметим, что, в отличие от символа и феномена, простой знак как эпистемологический инструмент классического мышления указывает на объект, который сознание квалифицирует в качестве находящегося за пределами самого себя. Можно сказать, что объект – это кристаллизованный смысл, неподвижное и ригидное образование, отчуждённая форма, потерявшая связь со своей изначальной феноменальной – континуальной, недвойственной природой мышления-бытия. Развивая идею дальше, можно заметить, что в этом контексте объект – нечто утратившее красоту, так как в нём угасает движение живой мысли. Вспомним героя романа «Тошнота» Рокатена. Он созвучным образом переживает «застывшую» материальность мира – как что-то безобразное, «корень каштана», который существует в другом измерении по отношению к его внутреннему личному переживанию жизни, то есть к человеку как мыслящему и трансцендирующему наличное бытие существу. Исследователь В. Ю. Файбышенко, соответственно, замечает, что «своеобразие феноменологических построений Мамардашвили заключается в представлении опыта символа и опыта феномена как двух типов трансцендирования, в которых разрешает себя проблема личного бытия» [10].

Анализируя природу мысли, Мамардашвили пытается совершить невозможное: вторгается на территорию, которая не поддаётся описанию и составляет сферу живого переживания жизни личности – и на уровне феноменов, символов в сфере сознания,



и на глубоком уровне переживания беспредметной природы самого сознания как чистой интенциональности, гуссерлевской направленности на предмет. Но, в отличие от Гуссерля, в случае Мамардашвили это вопрос не абстрактный, а личностный, индивидуальный, адресованный философом прежде всего самому себе, в своей конкретной личностно-событийной ситуации.

Обобщая позицию философа, можно заметить, что именно так – на уровне экзистенции и личностного переживания жизни – должно состояться исследование отношения мышления к бытию. И здесь не последнюю роль играет «эстетика мышления». Исследователь В. А. Кругликов пишет: «Мамардашвили вводит понятие “симулякр”, но понимаемый им не в постмодернистских рамках “образец – копия – след”, а как дистанция между мыслью мысли и “манком” (копией) мысли. Мысль есть нечто случайное, она случается (“нельзя захотеть – и помыслить”). И кроме пластики мыслительного движения эстетика мышления включает в себя необходимость и качество выражения помысленного. Выразительности можно достичь лишь в совпадении приёмов выразительности с помысленным и понимаемым. Чтобы отличить подлинное от мнимого, мы должны быть живыми. Чтобы мы были живы и жизнь как таковая была возможна, должно случиться совпадение множества вещей. Эстетика мышления проявляется, когда ощущение “живой жизни” случается как мысль» [3, с. 226].

Итак, мысль случается – и в этом её онтологическая, независимая от желаний нашего «эго» природа. Одновременно становится понятно: если «эго» как отчуждённый продукт континуума мышления-существования – своеобразный внутренний «объект» самого сознания – не встаёт на пути

у процесса проявления мысли со своими идеологическими фильтрами (готовыми социально обусловленными концепциями происходящего), превращающими мысль в симулякр, то событие подлинного мышления состоялось.

И это очевидно, по крайней мере, дважды. Во-первых, самому мыслящему сознанию, личности, трансцендировавшей к своей подлинной глубине и обнаружившей там бытие. Во-вторых, если у этого события есть свидетели: слушатели лекции, друзья, готовые понять сказанное и невысказанное за рамками речи, вдумчивый читатель, внимающий истории, – то всем им это очевидно настолько, насколько свидетели открыты к диалогу. Если всё происходит так, то они также становятся причастны к этому подлинному бытию. Вот как об этом говорил сам Мамардашвили в своих лекциях, обращённых к слушателям, употребляя местоимение «мы»: «мысль есть нечто, находящееся в области, необходимо существующей и только существующей. Это несколько переименованная мною традиционная философская формула Парменида о тождестве бытия и мышления ... Я утверждаю (вслед за Парменидом, хотя буквально он этого не говорил), что именно рождённое может и должно быть высказано. То, что высказывается, – родившееся, тогда как любые психологические состояния человека (в том числе и мысль, взятая как психологическое состояние) несамодостаточны. Если они существуют родившись, то в них уже **есть нечто другое, являющееся их основанием. Это нечто, “что-то другое”** нами уже **введено – это бытие**. Оно дано нам прежде всего **в чувстве той отрешённой тоски**, которую **все мы** хоть на миг, хоть раз в жизни, но испытали» (выделено нами. – Л. П.) [9]. В данном фрагменте Мамардашвили наи-



более близко подходит к тому самому реальному, а не концептуальному тождеству «мышления-существования», которое не составляет никакого вопроса, но само по себе является ответом на вопрос всей западной теоретической философской традиции – о бытии. И это тождество в данном случае трактуется философом как «чувство отрешённой тоски».

Тут обращают на себя внимание два важных момента. Первый: ответ на вопрос представляет собой некое неконцептуальное переживание, «чувство», не посвящённое никакому объекту, процессу или явлению, поэтому было бы справедливо его назвать абстрактным чувством, наиболее близким к тому, что мы, в нашей традиции, называем пониманием. Второй момент, и он чрезвычайно важен, это абстрактное «чувство» является глубоко экзистенциальным, личностным переживанием и свидетельствует о некоем конечном опыте – предельном для человеческого существа, поскольку это опыт основы сознания – он же (вспоминаем ссылку на Парменида!) – опыт бытия.

В этом случае Мамардашвили вплотную приближается к трактовке сознания в восточной философско-религиозной традиции. Обратимся в качестве примера к адвайте-веданте. Нисаргадатта Махарадж, широко известный учитель адвайты XX века (1897–1981), даёт созвучные объяснения по поводу соотношения бытия, сознания и личностного переживания за пределами концептуализации: «В действительности всё сущее, всякая форма – моя, и находится внутри моего сознания. Я не могу сказать, *что́* я, потому что слова могут описать только то, чем я не являюсь. Я есть, и поскольку я есть, всё есть. Но я за пределами сознания, поэтому в сознании я не могу сказать,

что я такое. Однако я есть. Вопрос “Кто я?” не имеет ответа ... Вы сказали: **“Я есть здесь и сейчас”**. **Остановитесь на этом, это реально. Не превращайте факт в вопрос. Ваша ошибка в этом.** Вы не являетесь ни знанием, ни незнанием, ни умом, ни материей, не пытайтесь описать себя в терминах ума и материи» (выделено нами. – Л. П.) [7, с. 184–185].

Специальные рассуждения он посвящает чувству бытия как чистому, незапятнанному никакой конкретной предметностью. Именно оно у Нисаргадатты Махараджа является основой сознания – практически тождественному или очень приближенному к парменидовскому пониманию бытия, пропущенному через трактовку Мамардашвили: «“Я есть” всегда присутствует изначально ... На самом деле, прежде чем вы сможете испытать что-либо, должно присутствовать **чувство бытия**. Сейчас ваше бытие смешано с переживанием. Вам просто нужно распутать бытие из клубка переживаний. Когда вы познаете **чистое бытие, перестанете быть тем или этим, вы различите его среди переживаний и больше не запутаетесь в именах и формах** ... Вы не можете стать тем, что вы уже есть. Просто перестаньте воображать себя чем-то конкретным. **Что приходит и уходит, не обладает бытием. Оно обязано самим своим видом реальности**» (выделено нами. – Л. П.) [7, с. 270–271].

Место прекрасного в этом процессе осознания практически парменидовского бытия-по-истине Нисаргадатта Махарадж определяет в знакомых западному мышлению с древнегреческих времён смысловых рамках: **«Исправлять вещи – это сама моя природа, которая есть сатьям, шивам, сундарам (истина, добро, красота)»**, – естественным образом постигший истину иска-



тель реализует добро и красоту (выделено нами. – Л. П.) [7, с. 185].

В заключение хочется ещё раз заметить, что в философии Мамардашвили субъект и объект существуют как два полюса непрерывности живого акта мышления-существования. Объект возникает «там», а субъект остаётся «здесь» только в случае, если эта живая связь потеряна. И тогда мысль прекращается в симулякр и теряет красоту, а личность – понимание своей истинной природы.

Другими словами, быть человеком – это мыслить в подлинном смысле. Прекрасное, естественная эстетика мышления, таким образом, является маркером подлинного мышления и реализации человеком своего предназначения – в философии Мамардашвили.

Специфику, особенность взгляда Мамардашвили очень точно обобщает Сеносков, обращаясь для этого к философии Лосева: «А. Ф. Лосев был прав: философия, конечно, немислима без анализа эстетических, выразительных форм действительности, которые мы воспринимаем обычно как объективную ценность. Из чего он, собственно, и исходил, когда писал свою “Историю” ... Для него (Мамардашвили. – Л. П.), в отличие от А. Ф. Лосева, “эстетическая форма” – будь то безличный античный космос, которому поклонялись древние греки, или духовный личностный абсолют Средних веков и более позднего времени – не существовала вне мысли ... Мораль, как и мысль, – автономна (своезаконна) ... Для их существования в мире нет никаких причин. Моральный поступок, как и мысль, утверждает он, или есть, или их нет. Это метафизическое ощущение жизни пронизывало всё творчество М. К. Мамардашвили» [9, с. 6].

Концепция Мамардашвили хорошо объясняет массовый интерес к ситуациям проявления высоты человеческого духа: вспомним историю смерти Гумилёва. Народное сознание – современное, пропущенное через Интернет и другие современные массмедиа – сохраняет архетипическую тягу к истине. А красота служит для сознания, стремящегося к истине, верным знаком, естественным указателем правильности выбранного направления. Поэтому апокрифический рассказ о Поэте кочует по страницам современных сайтов.

Связь красоты и истины в глубоком, бытийном смысле слова во многом интуитивна, поэтому эстетика мышления при всей сложности концептуального аппарата философа, может быть понята в культурной практике даже теоретически неподготовленным человеком, ведь в основе её лежит переживание прекрасного, которое принципиально доступно каждому. Это делает подлинное мышление могучим механизмом саморазвития и самозащиты культуры от распада в любые, самые тяжёлые времена. Но, хочется заметить, что реализуется этот механизм только на уровне отдельных личностей, зачастую никак не связанных с философией как с определённой теоретической традицией, но имеющих свою глубокую философскую позицию на уровне «проживания» жизни, совершения личностных выборов и поступков, что сближает их с древними философами и представителями восточного мирозерцания сегодня. Например, таких, как известный современный осетинский художник А. М. Хадзаратов, который так определяет экзистенциальную и личностную сущность эстетического: «Для меня красота – это определённый угол зрения. Красивое же не во внешнем! Пока я не увижу, что Джоконда красивая, она для



меня не может быть таковой ... Если человек делает что-то искренне, то это красиво. Есть законы гармонии, но не факт, что если сделать что-то по этим законам, получится красиво. Фальшивое всегда бывает видно, и я легко отличу это даже в своих работах ...» [12].

\*\*\*

Выводы автора можно свести к четырём пунктам:

1. Вопрос о том, что такое сознание и бытие, мышление и существование, а также неразрывно связанный с этим вопрос – что такое человек? – в XXI необходимо рассматривать в диалоге исследовательских традиций Запада и Востока в первую очередь потому, что западная мысль в своём объективном научном развитии подошла к осознанию необходимости преодоления исключительно дуального подхода к теме мышления и существования. А преодоление дуализма, как ясно показывает «Эстетика мышления» Мамардашвили, лежит в глубинном опыте свидетельства личности акта мысли как истинного уровня реальности за пределами субъективных – индивидуальных психологических искажений.

2. Эстетика мышления как проявленность события мысли с точки зрения критерия её истинности на фундаментальном уровне уникального свидетеля мышления выступает в качестве переживания

прекрасного. Прекрасное в данном случае не является характеристикой предмета мышления, но относится к самому акту экзистенциального события мысли, которое свидетельствует личность в своём внутреннем опыте.

3. Прекрасное (понимаемое в рамках развития платоно-плотиновской традиции) выступает как внутренний, доступный индивидуальности критерий истинности события мышления-существования. Таким образом, существовать, мыслить, быть личностью – это выражение свободы и одновременно долга (в кантовском смысле) человека (по Мамардашвили).

4. Вопросы существования и мышления – самые близкие, обыденные для любого человека, в силу его человеческой природы. И в силу этой близости – наиболее трудные вопросы. Поэтому культура в целом, особенно современная, где выражением мысли в информационно-сетевом пространстве становится естественным способом проявления каждого человека, отвечает на них не только и не столько философскими трактатами, а историческими ситуациями, поворотами судеб известных личностей настоящего и прошлого. Примером может служить история жизни и смерти Николая Гумилёва, длящаяся в культурной памяти наших современников, переживающих красоту духа Поэта как уникальное событие своего мышления.

## Список литературы

1. *Блаженный Августин*. Творения / сост. и подгот. текста к печати С. И. Еремеева. Санкт-Петербург : Алетейя ; Киев : УЦИММ-пресс, 1998-. Том 1 : Об истинной религии. 1998. 740, [2] с. : ил.
2. *Гумилёв Н. С.* Электронное собрание сочинений [Электронный ресурс]. URL: <https://gumilev.ru/biography/20/>
3. *Кругликов В. А.* Эстетика мышления // Новая философская энциклопедия : в 4 томах / Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд ; науч.-ред. совет. : В. С. Степин [и др.]. Москва : Мысль, 2000–2001. Том 4 : Т–Я. 2001. С. 226.
4. *Липич О.* Далай-лама надеется исследовать «тонкое сознание» с российскими учёными [Электронный ресурс] // РИА новости : [веб-сайт]. 05.11.2020. URL: <https://ria.ru/20201105/soznanie-1583252175.html>



5. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
6. Мирошкин А. Смерть Н. С. Гумилёва как литературный факт [Электронный ресурс]. URL: <https://gumilev.ru/biography/22/>
7. Нисаргадатта Махарадж. Я есть То / перевод с английского Н. Гориной. Москва : Изд-во Джняна, 2008. 700 с.
8. Последние слова Н. Гумилёва [Электронный ресурс]. URL: <http://izbrannoe.com/news/lyudi/poslednie-slova-nikolaya-gumilyeva/>
9. Сенокосов Ю. П. Предисловие // Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. С. 5–6.
10. Файбышенко В. Ю. Встреча с феноменом : воплощение и развоплощение. О некоторых чертах феноменологического проекта М. К. Мамардашвили // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 3 (12). С. 35–40.
11. Хадзарогов Аркадий : Творчество – это одно из самых главных доказательств существования Творца. Интервью взяла Альбина Джиоева [Электронный ресурс] // Портал гражданской журналистики “Gradus.Pro” : [веб-сайт]. 12.12.2014. URL: <http://gradus.pro/arkadij-hadzaragov-tvorchestvo-e-to-odno-iz-samy-h-glavny-h-dokazatel-stv-sushhestvovaniya-tvortsa/>
12. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие : Статьи и выступления / составление, перевод, вступительная статья, комментарии и указатели В. В. Библихина. Москва : Республика, 1993. С. 202.

## References

1. Blessed Augustine. On True Religion In: *Creations, volume 1* / comp. and prepare. text for printing by S. I. Eremeev. St. Petersburg, Kiev, Aletheia Publishing House, 1998. 740 p. (In Russ.)
2. Gumilyev N. S. *Electronic Collected Works*. Available at: <https://gumilev.ru/biography/20/> (In Russ.)
3. Kruglikov V. A. Aesthetics of thinking. In: Stepin V. S., ed. *New philosophical encyclopedia. In 4 volumes, volume 4*. Moscow, Mysl Publishers, 2001. P. 226. (In Russ.)
4. Lipich O. *Dalai Lama hopes to explore “subtle consciousness” with Russian scientists*. Available at: <https://ria.ru/20201105/soznanie-1583252175.html> (In Russ.)
5. Mamardashvili M. K. *Aesthetics of thinking*. Moscow, Published by Moscow School of Political Studies, 2000. 416 p. (In Russ.)
6. Miroshkin A. *Death of N. S. Gumilyev as a literary fact*. Available at: <https://gumilev.ru/biography/22/> (In Russ.)
7. Nisargadatta Maharaj. *I am That*. Moscow, Jnyana Publishing House, 2008. 700 p. (In Russ.)
8. *N. Gumilyev’s last words*. Available at: <http://izbrannoe.com/news/lyudi/poslednie-slova-nikolaya-gumilyeva/> (In Russ.)
9. Senokosov Yu. P. Foreword. In: Mamardashvili M. K. *Aesthetics of thinking*. Moscow, Published by Moscow School of Political Studies, 2000. Pp. 5–6. (In Russ.)
10. Faybyshenko V. Yu. Encounterinwith Phenomenon: Realization and De-realization: On Merab Mamardashvili’s phenomenology. *International Journal of Cultural Research*. 2013. № 3 (12). С. 35–40. (In Russ.)
11. *Khadzaragov Arkady: Creativity is one of the most important proofs of the existence of the Creator. Interviewed by Albina Dzhioeva*. Available at: <http://gradus.pro/arkadij-hadzaragov-tvorchestvo-e-to-odno-iz-samy-h-glavny-h-dokazatel-stv-sushhestvovaniya-tvortsa/> (In Russ.)
12. Heidegger M. Letter on Humanism. In: Heidegger M. *Time and Being : Articles and Speeches*. Moscow, Publishing House “Republik”, 1993. P. 202. (In Russ.)

\*



# ГЕГЕЛЕВСКАЯ ДИАЛЕКТИКА ВЕРХА И НИЗА И РЕСЕНТИМЕНТ КАК ПРИНЦИП МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 141.7:316.7

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-33-45>

**В. В. Лимонченко**

Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко, Дрогобыч, Украина,  
e-mail: [volim\\_s@ukr.net](mailto:volim_s@ukr.net)

*Аннотация:* Предмет рассмотрения – феномен массовой культуры, понятийное осмысление которой выявляет характеристики оксюморона. Если культура свидетельствует о человеке производителем, творящем, а значит, свободном, то массовая культура, с её акцентом на потреблении, может прочитываться как сочетание несочетаемого, возникающее в результате доминирования массового человека. Утверждается массовая культура в результате побед демократии, но это очень своеобразная «победа». Классический вариант диалектики господина и раба обосновывает превосходство раба как производящего, но раб, претерпевший смену своего состояния в обществе в результате массовых движений, не обретает изменённого сознания автоматически, что и приводит к возникновению ressentiment – бессильной завистливой злобы. Обретенная массовым человеком власть в пространстве культуры реализуется как разрушение классической иерархии сущностных сил человека.

*Ключевые слова:* массовая культура, творчество, потребление, ressentiment, диалектика раба и господина.

*Для цитирования:* Лимонченко В. В. Гегелевская диалектика верха и низа и ressentiment как принцип массовой культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С.33–45. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-33-45>

## ABOUT THE DIALECTICS OF TOP AND BOTTOM: RESSENTIMENT AS A PRINCIPLE OF MASS CULTURE

**Vera V. Limonchenko**

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Lvov Region, Ukraine, e-mail: [volim\\_s@ukr.net](mailto:volim_s@ukr.net)

*Abstract:* The subject of consideration is the phenomenon of mass culture, the conceptual comprehension of which reveals the characteristics of an oxymoron. If culture testifies about a person who produces, creates, and therefore is free, then mass culture, with its emphasis on consumption, can be read as a combination of the incongruous, resulting from the dominance of the mass person. Mass culture is being established as a result of the victories of democracy, but this is a very peculiar “victory”. The classical version of the master-slave dialectic substantiates the superiority of the slave as a producer,

ЛИМОНЧЕНКО ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА – доктор философских наук, профессор кафедры философии имени профессора Валерия Григорьевича Скотного Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко (Украина)

LIMONCHENKO VERA VLADIMIROVNA – DPhil, Full Professor at the Department of Philosophy named after Valeriy Skotnyi, the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine)

© Лимонченко В. В., 2021



but a slave who has undergone a change in his state in society in the order of mass movements does not automatically acquire an altered consciousness, which leads to the emergence of resentment – powerless envious anger. The power acquired by a mass person in the space of culture is realized as the destruction of the classical hierarchy of the essential forces of a person.

*Keywords:* mass culture, creativity, consumption, resentment, the dialectic of the slave and the master.

*For citation:* Limonchenko V. V. About the dialectics of top and bottom: resentment as a principle of mass culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 33–45. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-33-45>

В соответствии с заявленной темой центральный предмет – это феномен массовой культуры, и потому нам не избежать упоминания как феноменальных параметров, восстанавливающих достаточно знакомый и даже навязчиво повсеместный облик, так и смысловых измерений, выявляющих не всегда очевидную логику, но по своему предназначению имеющих содержание существенное и всеобщее.

#### **«Массовая культура» как оксюморон**

Эта формулировка может вызывать недоумение, поскольку словосочетание «массовая культура» звучит вполне привычно. Тем не менее при понятийном осмыслении словосочетание выявляет характеристики оксюморона.

При наличии бесконечного множества определений культуры, о чём так любят вспоминать исследователи и систематизаторы, понятийная существенность в любом случае относится к *специфике человеческого присутствия в мире*. Акцент может делаться на многообразном мире сотворённых человеком предметов, включающих как вещественные свидетельства, так и технологические и поведенческие модели, характер которых связан не с биологически наследуемой информацией, но с деятельностью самого человека. Порой смысловое пространство понятия суживается, что происходит посредством введения ценностей, и тогда

в целостном феномене проявлений человека выделяется отличимая от иных способов существования человека особо значимая сфера, позволяющая судить о достигнутом уровне. В любом случае речь идёт о таких основаниях человеческого бытия, которые указывают на обязательное энергично-волевое усилие – показательна многозначность слова «воля»: оно относится и к сфере желаний человека, причём одно из значений фиксирует наличие способности осуществления их, но это и синоним слова «свобода». В таком случае понимание культуры как творческой природы человека указывает на свободу как регулятив деятельности человека – возникающая связка «культура – свобода» вполне обоснована и привычна.

Показательно, что речь о массовой культуре возникает в XX веке, причём чаще всего этот феномен рассматривается с негативными коннотациями. В противовес идеологическому ханжеству советского времени В. Руднев в постсоветскую эпоху «реабилитирует» массовую культуру: «Для чего нужна массовая культура? Для того же, для чего нужны два полушария в человеческом мозгу ... Для того, чтобы осуществлять принцип дополнительности, когда нехватка информации в одном канале связи заменяется избытком её в другом. Именно таким образом массовая культура противопоставляется фундаментальной культуре. Именно поэтому массовая культура была так нуж-



на Достоевскому – прообразу культурного деятеля XX века. Ибо массовая культура – это семиотический образ реальности, а фундаментальная культура – это образ глубоко вторичный, “вторичная моделирующая система”, нуждающаяся для своего осуществления в языке первого порядка» [18, с. 155]. Далее он называет необходимым свойством продукции массовой культуры занимательность: «чтобы она имела коммерческий успех, чтобы её покупали и деньги, затраченные на неё, давали прибыль» [18, с. 156]. И это выявляет пространство, в котором массовая культура возникает с необходимостью – рыночный способ производства, и то измерение человеческого бытия, которое обслуживает рынок – потребление: «Всеобщность массовой культуры придаёт её характеристикам абсолютную доминантность, вытесняя и подавляя элитарно-культурный идеал творческой личности и замещающая его идеалами “человек потребляющий” (homo-consumens) и “человек играющий” (homo ludens) одновременно» [6].

Уместно напомнить, что возникновение термина «массовая культура» связано с теоретической работой Франкфуртской школы, то есть с аналитикой мыслительных оснований буржуазного общества, когда материалистический производственный подход был применён к «тем областям, которые ранее считались никак не связанными с “производством” и, скорее, относились к области “свободного творчества духа”» [13, с. 82]. Вполне достоверно утверждение, что «наиболее ярким произведением середины XX века “Диалектику Просвещения” сделала концепция *культур-индустрии*» [13, с. 82]. Описание особенностей культурной и общественной организации подчинено указанному в названии главы книги тезису о культуриндустрии как *обмане масс*,

то есть явно просматривается вывод, что массовая культура отнимает у человека его человеческие основания, его свободу, на что и обращает внимание И. Михайлов, эксплицируя детально пункт за пунктом свидетельства такого антропологического эффекта массовой культуры [13, с. 86–88].

Итак, если культура как способ человеческого бытия выявляет в качестве обязательного основания свободу (хоть с коннотациями на познание у Спинозы, хоть с акцентом Канта на зачинание нового причинного ряда), то термин «массовая культура» возникает в контексте рассмотрения ситуации, когда решительно блокируются те аспекты бытия человека, которые делают возможным состояние свободы. Унифицирующее действие массовой культуры ведёт к захирению способности воображения и спонтанной реакции у потребителей культуры, её действие приспособительно-манипулятивно: «Здесь всё ещё может сделать карьеру тот, кто не только полностью погружён в интересы дела, но и выказывает некую отзывчивость. Всё то, что способно оказывать сопротивление, имеет шанс выжить только приспособившись» [20, с. 164]. Массовая культура становится характеристикой человека, не столько творящего, сколько потребляющего: внутреннее содержательное пространство слова «культура» связано со смыслами возделывания, обработки, почитания, образования и воспитания – всеми теми семантическими значениями, присутствующими в действии культивирования. Если культура свидетельствует о человеке производящем, творящем, то массовая культура с её акцентом на потреблении и может прочитываться как «круглый квадрат» или «немаляное масло», то есть как оксюморон, подчёркивающий возникновение такого нового значения,



которое связано с метаморфозами подлежащего (субъекта, предмета высказывания).

Очень кратко стоит обратиться к описанию массового человека, способом действия которого и становится массовая культура. В апологетической статье Руднева вполне обоснованно подчёркивается, что массовая культура «возникла в XX веке не только благодаря развитию техники, приведшему к такому огромному количеству источников информации, но и благодаря развитию и укреплению политических демократий» [18, с. 156]. Если Рудневым этот факт рассматривается как незыблемый аргумент реабилитации, то Х. Ортега-и-Гассет говорит о массовом человеке демократии совсем в иной интонации. Показательно, что первое, с чего он начинает, – это рассмотрение демократического принципа равноправия, при этом подчёркнут его псевдоморфоз: «у равноправия был один смысл – вырвать человеческие души из внутреннего рабства, внедрить в них собственное достоинство и независимость. Разве не к тому стремились, чтобы средний человек почувствовал себя господином, хозяином своей жизни? И вот это исполнилось. Почему же сейчас жалуются все те, кто тридцать лет назад был либералом, демократом, прогрессистом? Разве, подобно детям, они хотели чего-то, не считаясь с последствиями? Если вы хотите, чтобы средний, заурядный человек превратился в господина, нечего удивляться, что он распоясался, что он требует развлечений, что он решительно заявляет свою волю, что он отказывается кому-либо помогать или служить, никого не хочет слушаться, что он полон забот о себе самом, своих развлечениях, своей одежде – ведь это всё присуще психологии господина. Теперь мы видим всё это в заурядном человеке, в массе» [15, с. 20]. Этот тезис и термино-

логически, и по содержанию отсылает к знаменитому сюжету Гегеля о рабе и господине, к чему и стоит обратиться.

### Диалектика раба и господина: общий эскиз

Джон Остин вводит термин «перформативный», оговаривая, что хотя он не очень то благозвучный, зато хорошо описывает ситуацию: «он указывает на то, что произнесение высказывания означает совершение действия, и в данном случае неверно думать, что имеет место простое произнесение слов» [16, с. 19]. Он приводит пример слов согласия во время обряда бракосочетания – и хотя известно, что обещания быть рядом в горе и радости могут быть и нарушены, но перформативный характер такого высказывания в том, что его нельзя отнести к разряду истинных/ложных, так как оно не описывает какую-либо ситуацию, не выносит оценку суждениям, но содержит в себе некое действие, а именно – *действии основоположения* некоего нового причинно-следственного ряда. Существует саркастически-ироническая традиция пренебрежительного отношения к вербальному уровню философских размышлений – пятилетняя девочка, услышав о защите диссертации, удивилась: «А что на неё кто-то войной идёт?», и, прослушав объяснение по поводу процедуры защиты диссертации, подытожила: «Разве так защищают, это только разговоры». И тем не менее в разговорах на философские темы налична перформативность, то есть некое установление основоположения действия, что аналогично библейскому «Да будет!».

Известный сюжет из «Феноменологии духа» о рабе и господине *подпадает под характеристику перформативности* и становится основополагающим для влиятельных



движений XIX–XX веков, связанных с преобразованием истории, взятой как борьба за освобождение трудящегося от превратных форм власти. Вполне убедительно звучит утверждение, что: «С одной стороны, К. Маркс, с другой стороны, А. Кожев (а вслед за ними и многие другие авторы) считали раздел о господстве и рабстве “краеугольным камнем” “Феноменологии”» [17, с. 764].

Классический вариант диалектики господина и раба обосновывает превосходство раба, а не господина, поскольку именно ему принадлежит существенное, то есть преобразующее отношение к предмету, которое становится основанием для самосознания, ведущего к коренному переустройству мира. Хорошо известны звучащие как азбука слова о лестнице формообразований сознания, приходящих благодаря труду к самому себе: на долю сознания досталась сторона несущественного соотношения с вещью, так как вещь сохраняет (*behält*) в этом свою самостоятельность, то есть ему недостаёт предметной стороны или устойчивого существования. «Труд, напротив того, есть заторможенное вожделение, задержанное (*aufgehaltenes*) исчезновение, другими словами, он образует. Негативное отношение к предмету становится формой его и чем-то постоянным, потому что именно для работающего предмет обладает самостоятельностью. Этот негативный средний термин, или формирующее действие, есть в то же время единичность или чистое для-себя-бытие сознания, которое теперь в труде, направленном вовне, вступает в стихию постоянства; «работающее сознание приходит, следовательно, этим путём к созерцанию самостоятельного бытия как себя самого» [5, с. 103]. Первое, что в контексте рассматриваемой темы бросается в гла-

за, – это акцент на производительно-творческом измерении, которое, по логике Гегеля, принадлежит рабу, что в русском языке счастливо подчеркнуто смысловой логикой: раб – это в первую очередь работающий, доминанта его как деятеля вынуждает бороться за признание доминантой и его сознания, чем и обосновывается разумность борьбы за изменение структуры власти, акцентированная в дальнейшем (уже не Гегелем). Движение признавания, как любое движение, начинается и реализуется вследствие того, что в сознании «оно бесконечно или непосредственно противоположно той определённости, в которой оно установлено» [5, с. 103], то есть обосновывается неизбежность приведения в соответствие производительно-творящего состояния раба как действительно образующего человека (у Гегеля – самосознание) и его осознания себя как зависимого от господина. Таким образом, в дальнейшем произошла переакцентуация – перемещение акцента – с утверждения человекообразующей роли труда (творческой негативности труда) на такое практическое измерение, как политика.

Наиболее выразительно и эксплицировано такая транскрипция диалектики раба и господина реализована Кожевным, который поставил в центр стремление человека освободиться от недолжного состояния мира, основанного на праве собственности Господина, обосновывая тезис, что только Раб может преобразовать наличный мир, образовавший его и обрекший на рабство. Раб создаёт новый Мир, в котором он будет свободным: «Целостным человеком, абсолютно свободным, окончательно и полностью удовлетворенным тем, что он есть, человеком, совершенным и завершённым в своём удовлетворении и благодаря ему, будет “снявший” своё рабство Раб. Если



праздное Господство – это тупик, то работающее Рабство, напротив, есть источник всякого человеческого, общественного и исторического прогресса. История – это история трудящегося Раба» [9, с. 29]. Доминанта практического изменения мира после Гегеля и Маркса настолько убедительно принята Кожевным, что он переформирует свою жизнь именно в этом направлении. В его случае трагических, то есть убийственных для него, следствий не произошло, что имело место в других случаях, наиболее выразительный пример – это ситуация В. Маяковского. Однако утверждение, что «человек никогда не появляется на свет просто человеком. Он всегда – неминуемо и по сути – либо Господин, либо Раб. Если человеческая реальность образуется только как реальность общественная, то общество будет человеческим обществом, во всяком случае, в своих истоках, только при том условии, что в нём будут Господа и Рабы, существования “самостоятельные” и “зависимые”» [9, с. 17], может прочитываться не только в социально-экономическом контексте, конечно неизбежно присутствующем, но предполагающем сосредоточение взгляда на вариациях антропологических характеристик раба, изменившего структуру власти.

#### **Рабство как социально-экономическое и ментальное состояние**

Перформативность сюжета о рабе и господине относится к историческому ряду человеческого бытия и, следовательно, не имеет характера однозначного причинно-следственного ряда: хотя образующая роль труда логически безупречна, но сама логика не преобразует действительность. Уже и у Гегеля можно заметить смысловое смещение: ведь «освободившийся раб, вос-

питанный самой историей, – это, конечно же, не античный раб, а буржуа Нового времени, требующий для себя полноты гражданских прав» [10, с. 120]. Действующий реальный персонаж преобразования исторической действительности – это всё же эмпирический индивид, пусть и содержащий в себе измерения Трансцендентального субъекта, творческого Я Фихте, раба, снимающего в своём сознании односторонность господина и раба, пролетария, которому нечего терять, кроме своих цепей, но разыгрывается эта смысловая драма в пространстве жизненных реалий конкретного человека.

В. Белинский горько замечает: «Не в парламент пошёл бы освобождённый русский народ, а в кабак побежал бы он пить вино, бить стекла и вешать дворян» [3]. Историки напомнят, что письмо Д. П. Иванову написано в 1837 году, и этот период у Белинского принято именовать «примирением с действительностью», принципы которого в дальнейшем были отвергнуты. Но дело не в характеристиках русского человека – исторические следствия диалектики раба и господина известны не только по К. Марксу, но и по Ф. Ницше. Ранее они были высказаны А. Герценом, идеи которого, как известно, были приняты Ницше, а широкой публике они известны через Ф. Достоевского – сочувственное принятие стороны униженных и оскорблённых бедных людей не устраняет их оборотничества. Оборотничество диалектики раба и господина выражено в логике революционных событий – не в их смысловой трансцендентальности, но в событийной эмпирии, которую можно увидеть по известному эпизоду встречи Маяковского и Блока: «Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигу-



ры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: “Нравится?” – “Хорошо”, – сказал Блок, а потом прибавил: “У меня в деревне библиотеку сожгли” [12, с. 21]. И хорошо бы, если бы всё ограничилось лишь библиотекой. Дальнейшее действие раскрыто Б. Пастернаком в образе Стрельникова («Доктор Живаго»), первоначально смешливого и наблюдательного Патули Антипова. По логике служения делу своей жизни из воплощения чистоты, как говорит о нём его жена Лара, он становится Расстрельниковым – как говорит о нём народная молва.

Как ни заманчиво через Пастернака рассмотреть катастрофические извращения любых революций, данная тема имеет иной поворот, к которому подойдём через Аристотеля. По логике привычных суждений об основаниях его социальной философии Аристотель предстаёт апологетом рабовладельческого общества. Такое утверждение обосновывается ссылкой на его слова: раб – это тот, «кто, будучи человеком, по природе своей принадлежит не себе, а другому» [2, с. 386], при этом центральное внимание обращено на неприемлемое для современного слуха утверждение о рабстве «по природе». Но дальнейшее объяснение Аристотеля вносит новый аспект: раб постольку раб, поскольку способен трудиться, но не способен мыслить и принимать решения сам за себя, ориентируясь на благо и справедливость, в то время как господин – это тот, «кто может мыслить и предусматривать» и кто нуждается в орудиях для реализации своих замыслов. Именно в таком контексте идёт речь о рабе как об одушевлённом орудии господина. Следует обратить внимание на исторический контекст аристотелевского рассуждения о состоя-

нии рабства и господства: «фактически он занят поиском аргументов против имперского проекта своего знаменитого ученика» и смысл его аргументов в том, что «не стоит эллинизировать варваров, поскольку это ведёт к утрате принципиальных различий, то есть не только освобождает тех, кто к этому не готов, но и превращает свободных граждан, привыкших принимать политические решения, в подданных» [10, с. 118]. Если в такой трактовке ещё явственны очертания социальной истории, то уже у стоиков проговорены иные основания античной трактовки раба и господина: собственно античный мотив – это быть господином самому себе, то есть рабство явлено как состояние сознания человека.

Раб, претерпевший смену своего состояния в обществе в порядке массовых движений, не обретает автоматически изменённого сознания, вернее, сознание, конечно, изменено, но устранение противоположностей не происходит само по себе, скорее, происходит чудовищное совмещение их. Антропологический эффект реализовавшейся в европейском мире диалектики раба и господина раскрыт именно в творчестве Ницше, выявившего совсем не гегелевскую перспективу.

По Гегелю, диалектика раба и господина приводит к установлению человека свободного, что и подчёркнуто Н. Бердяевым, который рассматривает господина и раба не в социальном плане, а как проблему структуры сознания, подчёркивая обязательность третьего состояния свободы: если господин и раб коррелятивны, то свободный имеет в себе своё качество без коррелятивности с противоположным ему. «Если сознание господина есть сознание существования другого для себя, то сознание раба есть существование себя для дру-



гого. Сознание же свободного есть сознание существования каждого для себя, но при свободном выходе из себя к другому и ко всем» [4, с. 51].

Ницше отмечает замкнутый круг: раб становится господином, не переставая быть рабом: «раб как концептуальный персонаж у Ницше – он лукав и подл, он жив только потому, что говорит “нет” смерти, его труд тягостен, его бунт злопамятен, его совесть нечиста, и он обладает безобразным талантом прививать нечистую совесть другому. Так откуда в освобождении раба может взяться собственно позитивная свобода?» [10, с. 122]. Ситуация освобождённого раба чревата метаморфозами. По Марксу: «Нет ничего более ужасного, более унижительного, чем быть рабом раба» [11, с. 163], или по Бердяеву: «Страшнее всего раб, ставший господином» [4, с. 53], то есть «хуже раба может быть только бывший раб». Итак, речь идёт о господстве и рабстве как метафорах самостоятельности и несамостоятельности самосознания. По Г. Державину: «Я царь – я раб – я червь – я бог!», хотя чаще мы знаем эти слова по А. Пушкину.

### Ресентимент

#### как антропологический эффект

Негегелевская трактовка диалектики раба и господина у Ницше реализуется посредством выявления нового принципа сознания, который предстаёт одной из форм самосознания раба, добившегося признания. Он «не ограничивает анализ “господ” и “рабов” лишь социальными рамками, для него эти определения характеризуют и то, что он называет “духовной” природой, где эти противоположные ценности противостоят внутри единичной жизни» [цит. по: 1, с. 28]. Категориально-терминологически Ницше делает это, выдвигая в центр вни-

мания «ресентимент», обозначая непереводаемым словом французского языка неоднозначные перверсии морали раба. Слово обрело долгую судьбу констатирующе объяснительного теоретического принципа, обозначая сложный комплекс чувств: «Мы пользуемся словом “ресентимент” не из особого предпочтения к французскому языку, а потому что нам не удаётся перевести его на немецкий» [22, с. 10]; «... в первую очередь имеются в виду такие душевные движения и аффекты, как жажда и импульс мести, ненависть, злоба, зависть, враждебность, коварство» [22, с. 14]. Хотя «запускается» понятие в контексте моральных проблем, но оно продуктивно работает и в политологии, социологии, культурологии, антропологии, будучи нагружено существенным онтологическим содержанием – это то состояние сознания, которое изменяет структуру человеческого бытия.

Ницше подчёркивает активный момент ресентимента, и первый акт действия его – «восстание рабов в морали»: «Восстание рабов в морали начинается с того, что ressentiment сам становится творческим и порождает ценности» [14, с. 424]. Хотя Ницше называет действие ресентимента творческим, это очень специфическое творчество: поскольку ресентимент как хроническое чувство оскорбления связано с мстительными желаниями, которые не могут быть легко осуществлены [23, р. 251], то его творческий заряд реализуется как разрушение. Этот момент становится доминирующим, на что обращают внимание исследователи при рассмотрении общественных проблем, имеющих критико-негативистский резонанс – феномен оппозиционных движений в политике [8] и искусстве, позиционирующий себя как акционизм, принимающий оскорбительный характер [7]. Следует



заметить, что и либеральный оппозиционизм в политике, и акционизм в искусстве удерживаются на волне общественного внимания постольку, поскольку подпитывают аффект мщения, не принимая на себя созидательно-творческую роль.

Существенный момент такого «восстания» в том, что оно реализуется как бунт, который «никогда не первичен, не самостоятелен, а только реагирует на оригинальное и творческое конструктивное действие, поэтому он деструктивен» [7, с. 112]. «Носителями ресентимента сам Ницше представлял “рабов”, не способных простить своего бессилия сильным мира сего и вынашивающих идею о грядущем возмездии “господам”. Заветная мечта становится доминантой всей душевной жизни, организующим началом её, в том числе и важнейшим фактором формирования мировоззрения. В картине мира “раба” все реальные величины меняются местами, “верх” и “низ” переворачиваются: великое в моральном отношении рисуется как мелкое, слабое как исполненное достоинств, честь как гордыня, трусость и бесчестье как святость и т.д.» [8, с. 79]. Подобное разрушительное переворачивание и переименование легко наблюдается в сфере массовой культуры. Как помним, для массовой культуры существен развлекательный характер – что с давних времён практикуется в форме карнавального оборачивания, разрушения сложившейся иерархии, такой принцип облегчения бремени повседневной упорядоченности перенимает и массовая культура. Развлечение путём нарушения порядка – это та общественная функция, которую реализует массовая культура, «гармонизируя» социальную несправедливость путём отвлечения взгляда: непереносимость страдания от социального зла смягчается тем, что взгляд

более не обращается на собственные основания, но блуждает вовне, в мире многообразной предметности, находя новые объекты мстительной злобы.

Стоит ещё раз вспомнить, что утверждается массовая культура в результате побед демократии, но это очень своеобразная «победа», по сути маскирующая бессилие, то есть поражение. Победа, несущая в себе параметры «победности», устраняет «беду», а значит и ущербность человека. Массовая культура, о которой ранее шла речь как об оксюмороне, устраняет ущербность по принципу гильотины – ликвидируя *осознание* ущербности и *действие* преодоления её. Это утишает нестерпимое страдание, но человек становится одномерным – осязаемая полезность становится единственным мерилom такого человека.

#### **Диалектика верха и низа как принцип культуры**

Рассмотрение человеческого индивида в форме личностной индивидуализации всеобщего логически безупречно и реализуется в действительном становлении человека, но тогда вполне корректно видеть в самом человеке инстанции, оформившиеся по принципу общественных институций. Обычная постановка вопроса о диалектике раба и господина помещает их отношения в пространство общественных связей, но данное общественное отношение может рассматриваться в структуре сущностных сил человека, которые обычно транскрибируются как разум, чувства, воля. Можно обозначить сущностные силы человека посредством метафор *головы, сердца и живота*, выступающих метонимиями для измерений человеческой жизни. При этом стоит отметить, что это метафоры потребностей, в то время как рука – метафора универ-



сального орудия для их реализации, культура же предстаёт как предметным, так и деятельным пространством специфически особенного существования обретенных человеком возможностей быть самим собой, отношение к которому избирательно и многолико.

Акцент на потребностях приводит к тому, что даже «лёгкий, чистый воздух мира идей» обретает характер вождения – желания страстно-низменного. Подчеркнём, что, вне желания унижить и очернить и лишь соотнося параметры доминирующей сегодня культуры как массовой, приходится заметить, что массовая культура относится к такой структурной составляющей человека, как живот: сосредоточенные в нём пищевые и сексуальные процессы узурпируют и голову-мысль, и сердце-чувство, подчиняя их себе, делая их средством-орудием для собственного полагания. Конечно же, живот и жизнь изначально синонимичны, но вопрос «Я ем, чтобы жить, или живу, чтобы есть?», по сути, вопросом не является, и подчинённость низкой сферы человека (речь не об оценках, она просто внизу – а голова вверх) не приходится отстаивать – но для массовой культуры определяющим стал иной порядок: место целевой доминанты заняли сферы сексуального, подменившие собой иные формы эроса, рискнём отметить, что и для политической сферы исключения не делаются. Так, в беседе с Николаем Солодниковым Евгения Альбац аргументирует политический приоритет Навального, фантазируя на тему того, что думает Путин, глядя на его молодую жену.

Уместно вспомнить рассказ Михаила Казиника о цикле П. Чайковского «Времена года», который он называет музыкально-революционным фортепианным циклом, сопоставляя с распространённой тогда му-

зыкальной попой, которая есть во все времена и принимается легко. Лёгкость принятия Казиник обосновывает генетически-исторически: верхняя часть всегда развита хуже нижней, телесный низ старше верха – органы размножения совершенны уже у лягушек, верхние сферы человека – мозг, разум – это ещё эмбрион, подлежащий развитию, но в массовой культуре восхождение вверх дискредитировано, человеку предложено располагаться в имеющихся сегодня низовых структурах, действующих с силой инстинкта, в то время как верхние уровни человеческого устройства требуют особенной культивации. Откликаясь на смерть Джесси Норман, преклоняющийся перед ней Вадим Журавлев аргументирует: кто-то скажет, что она пела как ангел, нет – это голос земли. Джесси Норман – совсем не явление массовой культуры, показателен тезис, подчёркивающий её уникальность: в классическом оперном пении «ангельский голос» – метафора высшего совершенства, в ситуации доминирования массовой культуры метафорой совершенства становится «земля». Такая опора на земные институции не придаёт массовой культуре победной устойчивости: наступательная активность в данном случае – «всего лишь попытка заглушить отчаянный вопль пропадающего втуне дара, вопль подавленной личности, обречённой на бесплодие» [19].

И совсем краткое обращение к Максиму Шелеру, в творчестве которого resentment как единство переживания и действия, работающий в системе отрицательных ценностей и придающий человеческому поведению определённую упорядоченность, трансформируется в космический принцип, в соответствии с которым высшие ступени бытия слабее, чем низшие: «Каждая более высокая форма бытия бессильна отно-



сительно более низшей, и осуществляется не собственными силами, а силами низшей формы. Жизненный процесс есть оформленный в себе временной процесс, имеющий собственную структуру, но осуществляется он исключительно материалом

и силами неорганического мира. И в совершенно аналогичном отношении к жизни находится дух» [21, с. 71–72]. В массовой культуре, оформившейся в движении к облегчению и упрощению, доминирует установка на энергию низовых сфер.

### Список литературы

1. *Апресян Р. Г.* Ресентимент и историческая динамика морали // Этическая мысль. Выпуск 2. Москва : ИФ РАН, 2002. С. 27–40.
2. *Аристотель.* Политика // Сочинения : в 4 томах. Москва : Мысль, 1983. Том 4. С. 375–644.
3. *Белинский В. Г.* Д. П. Иванову. Пятигорск. 1837. 7 августа // Полное собрание сочинений. Том XI. Письма 1829–1840. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1956.
4. *Бердяев Н. А.* О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической метафизики. Париж : YMCA-Press, 1939. 224 с.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / перевод с немецкого Г. Г. Шпета. Москва : Наука, 2000. 495 с.
6. *Глазычев В. Л.* Проблема массовой культуры [Электронный ресурс] // Вопросы философии. 1970. № 12. URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/120>
7. *Гомес К.-Д., Круглова Т. А.* Концепт «ресентимент» как перспективный теоретический ресурс анализа протестов против оскорбительного искусства // Koinon. 2020. Том 1. № 1–2. С. 104–124. DOI: 10.15826/koinon.2020.01.1–2.005
8. *Диденко П. И.* Ресентимент либеральной интеллигенции // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7 : Философия. 2012. № 3 (18). С. 79–85.
9. *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля : лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / подборка и публ. Реймонд Кено ; перевод с французского А. Г. Погоняйло. Издание 2-е, стереотипное. Санкт-Петербург : Наука, 2013. 792 с.
10. *Корецкая М. А.* Признание и негативность : полемика вокруг диалектики господина и раба // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Том 17. Выпуск 3. С. 115–126.
11. *Маркс К.* Буржуазный документ (4 января 1849 г.) // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Москва : Издательство политической литературы, 1969. Том 6. С. 161–165.
12. *Маяковский В. В.* Умер Александр Блок // Полное собрание сочинений : в 13 томах / Академия наук СССР. Институт мировой литературы имени А. М. Горького. Москва : Гослитиздат, 1955–1961. Том 12 : Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930 / подготовка текста и примеч. А. М. Ушакова и др. 1959. С. 21–22.
13. *Михайлов И. А.* Макс Хоркхаймер. Становление Франкфуртской школы социальных исследований. Часть 2 : 1940–1973 гг. Москва : ИФ РАН, 2010. 294 с.
14. *Ницше Ф.* К генеалогии морали // Сочинения : в 2 томах. Москва : Мысль, 1990. Том 2. С. 407–524.
15. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. Москва : АСТ, 2016. 256 с.
16. *Остин Дж.* Как совершать действия при помощи слов? // Избранное / перевод с английского Л. Б. Макеевой., В. П. Руднева. Москва : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135.
17. *Погоняйло А. Г.* В дополнение к переводу // Кожев А. Введение в чтение Гегеля : лекции по Феноменологии духа, читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / подборка и публ. Реймонд Кено ; перевод с французского А. Г. Погоняйло. Издание 2-е, стереотипное. Санкт-Петербург : Наука, 2013. С. 760–791.
18. *Руднев В. П.* Массовая культура // Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / сост. В. П. Руднев. Москва : Аграф, 1999. С. 155–159.
19. *Хааг Э.* И нет меры счастью и отчаянию нашему [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1966. № 1. С. 240–242. URL: [http://scepsis.net/library/id\\_963.html](http://scepsis.net/library/id_963.html)



20. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / перевод с немецкого М. Кузнецова. Москва, Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
21. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии : сборник переводов с английского, немецкого, французского / сост. и послесл. П. С. Гуревича ; общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва : Прогресс, 1988. С. 31–95.
22. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей = Das ressentiment im aufbau der moralen / перевод с немецкого А. Н. Малинкина. Санкт-Петербург : Наука : Университетская книга, 1999. 230 с.
23. Meltzer B., Musolf G. Resentment and Ressentiment. *Sociological Inquiry*. 2002, vol. 72, no. 2, pp. 240–255.

## References

1. Apresyan R. G. Ressentiment and historical dynamics of morality. In: *Ethical thought. Issue 2*. Moscow, Publishing house of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2002. Pp. 27–40. (In Russ.)
2. Aristotel. Works. In 4 volumes, volume 4. Moscow, Mysl Publishers, 1983. Pp. 375–644. (In Russ.)
3. Belinsky V. G. *Complete works. Volume XI. Letters 1829–1840*. Moscow, USSR Academy of Sciences Publishing House, 1956. (In Russ.)
4. Berdyaev N. A. *About slavery and human freedom. The experience of personalistic metaphysics*. Paris, YMCA-Press, 1939. 224 p. (In Russ.)
5. Hegel G. V. F. *Phenomenology of spirit*. Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2000. 495 p. (In Russ.)
6. Glazychev V. L. The problem of mass culture. *Problems of philosophy*. 1970, no. 12. Available at: <https://gtmarket.ru/library/articles/120> (In Russ.)
7. Gomes K.-D., Kruglova T. A. The concept of ‘ressentiment’ as a promising theoretical resource for the analysis of protests against offensive art. *Koinon*. 2020, vol. 1, no. 1–2, pp. 104–124. (In Russ.). DOI: 10.15826/koinon.2020.01.1–2.005 (In Russ.)
8. Didenko P. I. Ressentiment of liberal intellectuals. *Science Journal of Volgograd State University. Philosophy*. 2012, no. 3 (18), pp. 79–85. (In Russ.)
9. Kozhev A. *Introduction to the reading of Hegel: lectures on the Phenomenology of Spirit, read from 1933 to 1939 at the Higher Practical School*. 2nd edition. St. Petersburg, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2013. 792 p. (In Russ.)
10. Koretskaya M. A. Recognition and negativity: the controversy surrounding the master-slave dialectic. *Review of the Russian Christian academy for the humanities*. 2016, vol. 17, issue 3, pp. 115–126. (In Russ.)
11. Marx K. Bourgeois Document (January 4, 1849). In: Marx K., Engels F. *Works*. Second edition. Moscow, Publishing house of political literature, 1969. Volume 6. Pp. 161–165. (In Russ.)
12. Mayakovskiy V. V. Alexander Blok died. In: Mayakovskiy V. V. *Complete works. In 13 volumes. Volume 12: Articles, notes and speeches. November 1917–1930*. Moscow, Publishing house of political literature, 1959. Pp. 21–22. (In Russ.)
13. Mikhailov I. A. *Max Horkheimer. Formation of the Frankfurt School for Social Research. Part 2: 1940–1973*. Moscow, Russian Academy of Sciences Publishing House, 2010. 294 p. (In Russ.)
14. Nietzsche F. On the genealogy of morality. In: Nietzsche F. *Works. In 2 volumes, volume 2*. Moscow, Mysl Publishers, 1990. Pp. 407–524. (In Russ.)
15. Ortega y Gasset H. *Revolt of the masses*. Moscow, Publishing House “Ast”, 2016. 256 p. (In Russ.)
16. Austin J. How do you act with words? In: Austin J. *Selected works*. Moscow, Publishing House “Idea-Press”, Publishing House of Intellectual Books, 1999. Pp. 13–135. (In Russ.)
17. Pogonyailo A. G. In addition to translation. In: Kozhev A. *Introduction to the reading of Hegel: lectures on the Phenomenology of Spirit, read from 1933 to 1939 at the Higher Practical School*. 2nd edition. St. Petersburg, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2013. Pp. 760–791. (In Russ.)
18. Rudnev V. P. Mass culture. In: *Dictionary of culture of the XX century: Key concepts and texts*. Moscow, Publishing House “Agraf”, 1999. Pp. 155–159. (In Russ.)
19. Haag E. And there is no measure of our happiness and despair. *Foreign literature*. 1966, no. 1, pp. 240–242. Available at: [http://scepsis.net/library/id\\_963.html](http://scepsis.net/library/id_963.html) (In Russ.)



20. Horkheimer M., Adorno T. V. *Dialectics of education. Philosophical fragments*. Moscow, St. Petersburg, Publishing House "Medium", Publishing House "Uwenta", 1997. 312 p. (In Russ.)
21. Scheler M. The position of man in space. In: Gurevich P. S., comp. *The problem of man in Western philosophy: a collection of translations from English, German, French*. Moscow, Progress Publishers, 1988. Pp. 31–95. (In Russ.)
22. Scheler M. *Ressentiment in the structure of morals*. St. Petersburg, Akademizdatcenter "Nauka" RAS, University Book Publishing House, 1999. 230 p. (In Russ.)
23. Meltzer B., Musolf G. Resentment and Ressentiment. *Sociological Inquiry*. 2002, vol. 72, no. 2, pp. 240–255.

\*



## СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ВОЙНЫ СОВРЕМЕННОГО МИРА

УДК 008:316.7

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-46-53>

**В. А. Ремизов**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [remizov1941@mail.ru](mailto:remizov1941@mail.ru)

*Аннотация:* В статье рассматривается сущность социокультурных войн как комплексное явление. Специфика этих войн связана с нарастающей ролью СМИ, цифровизацией общественной жизни, политизацией искусства, насаждением Западом идеологии «репрессивной толерантности», чреватой «гражданскими казнями». Процессуальная характеристика социокультурных войн связывается с феноменом «культурной агрессии», с концепцией «критической теории». Автор подчёркивает, что особой целью социокультурной войны является интеллигенция; ведущие сети СМИ; собрания, объединения людей, а также толпа с её манифестациями в формате акций, шоу и социокультурного перформанса. Отмечаются такие приёмы социокультурных войн, как диверсии против лидера; дискредитация символов, идеалов, смыслов; проведение «гуманитарных спецопераций»; насаждение ложных клише; навязывание «правильного» позиционирования в социокультурной среде и другие.

*Ключевые слова:* социокультурная война, репрессивная толерантность, культурная агрессия, адепты социокультурной войны.

*Для цитирования:* Ремизов В. А. Социокультурные войны современного мира // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 46–53.  
<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-46-53>

## SOCIOCULTURAL WARS OF MODERN WORLD

**Viacheslav A. Remizov**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [remizov1941@mail.ru](mailto:remizov1941@mail.ru)

*Abstract:* The essence of sociocultural wars is viewed as a complex phenomenon. The specificity of these wars is associated with the growing role of the media, with the digitalization of public life, with the politicization of art, with the imposition of an ideology of “repressive tolerance” from the West, fraught with “civil executions”. The procedural characteristics of sociocultural wars are associated with the phenomenon of “cultural aggression”, with the concept of “critical theory”. It is emphasized that the intelligentsia is a special goal of the sociocultural war; leading media networks; gatherings, uniting

---

РЕМИЗОВ ВЯЧЕСЛАВ АЛЕКСАНДРОВИЧ – доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, Эксперт управления научной работой Московского государственного института культуры Московского государственного института культуры

REMIZOV VYACHESLAV ALEKSANDROVICH – D.Sc. in Cultural Studies, PhD in Philosophy, Honored Worker of Higher School of the Russian Federation, Expert in scientific management at the Moscow State Institute of Culture

© Ремизов В. А., 2021



people, as well as the crowd with its manifestations in the form of actions, shows and sociocultural performances. Such methods of sociocultural wars as sabotage against the leader are noted; discrediting symbols, ideals, meanings; conducting “humanitarian special operations”; planting false cliches; imposition of “correct” positioning in the sociocultural environment, etc.

*Keywords:* sociocultural war, repressive tolerance, cultural aggression, adherents of sociocultural war.

*For citation:* Remizov V. A. Sociocultural wars of modern world. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 46–53. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-46-53>

Современные мировые процессы, видимо, окончательно отодвигают в сторону проблему социоэкономической глобализации и актуализируют вопросы цифровой глобалистики [11, с. 50]. Сегодня СМИ, а вместе с ними и ведущие политологи, философы, культурологи заявляют о начале не только «холодной гражданской войны», но и о наступлении со стороны Запада идеологии «репрессивной толерантности», предполагающей «жестокый режим», который действует так же, как и против «Аль-Каиды»<sup>1</sup> (это уже обсуждается в США в рамках закона о «внутреннем терроризме»). Данный «режим» чреват «гражданскими казнями» над идеологическими врагами или просто над невольными символами «старого морального порядка» (что уже продемонстрировали Украина и США) [10, с. 3].

Всё это всеобъемлюще связано с миром культуры, включающим ценностные ориентиры, нормы жизнедеятельности, «страницы исторической памяти» (мемы), символы, идеалы, знаки, смыслы, уклад бытия. Данное обстоятельство позволяет сделать вывод о формировании в общественной жизни феномена социокультурных войн.

Опираясь на многочисленные исследования, прежде всего военных учёных, начиная с К. Клаузевица, можно говорить о полисущностной природе войны как таковой. Во-первых, отметим, что война есть

<sup>1</sup> Запрещённая в Российской Федерации организация.

«вооружённая борьба» [5, с. 17]. Во-вторых, что она есть продолжение политики. В-третьих, что она есть «продолжение» именно «внутренней политики». В-четвёртых, что сама эта политика имеет социально-экономическое содержание [6, с. 27]. Однако всё это – только одна сторона сущности войны как общественного явления, как стороны политико-экономической жизни общества.

Другая сторона связана с духовной сферой жизни общества. Здесь «политика» касается в первую очередь мировоззренческих и ментальных установок оппонентов. Задачей этой стороны военных действий является или дискредитация, или изменение, или уничтожение существующих перечисленных ранее культурных феноменов и насаждение иных духовных ориентиров. Во всех аспектах эта война настолько бескомпромиссна, что она доводит свои цели до реального уничтожения носителей оппонировавших взглядов, убеждений: морального, мировоззренческого, самоидентификационного и т.п. Исторический опыт показывает, что данная (духовная) сторона войны может в определённых условиях обретать превентивный характер. Не случайно сегодня оперируют такими понятиями, как «холодная война», «гибридная война». Очевидно, в данном ряду занимает особое место феномен социокультурной войны.

Рассмотрение этого феномена позволяет раскрыть ряд его содержательных ком-



понентов. Во-первых, оружием такой войны становятся информационно-цифровые системы. Во-вторых, в её реестр включены СМИ, искусство, Интернет, коммуникативные сети. В-третьих, исходя из этого, при характеристике данной войны следует отметить её тоталитарность. Её адепты предписывают в системе «Я – Другой» не просто нетерпимость, а единомыслие в форме гештальта, образа мышления и образа жизнедействия. То есть под тотальной угрозой оказывается не просто партия или какое-то движение, а автономия духовной жизни личности [2, с. 324], составляющая совокупно свободу цельного общества.

В данном аспекте естественно возникает и актуализируется тема социокультурной агрессии, которая в своё время разрабатывалась ещё в рамках философии Франкфуртской школы такими её представителями, как Г. Маркузе, М. Хоркхаймер, Т. Адорно, а также деятелями так называемого западного марксизма – А. Грамши и Д. Лукачем [1, с. 445]. По мысли Грамши, тотальная власть без захвата «культурной власти» в принципе невозможна. В анализ сути захвата «культурной власти» он вводит такие понятия, как «культурный диктат над населением», насаждение «культуры сверху» через средства массовой информации, образования и культурно-досугового обеспечения [3, с. 327]. Далее он подчёркивал, что целью культурной агрессии является террор по отношению к действующим ценностям, разрушение духовного национального сознания и утверждение в сознании людей ценностных ориентаций по меркам оппонировавшей стороны. Для этого признаётся необходимой насильственная агрессия в отношении политических и культурных институтов с целью внедрения своих адептов в их струк-

туры, а параллельно происходит создание принципиально иных институтов данной сферы.

Отметим аналогию социокультурных идеологем у сегодняшних англо-саксонских (западных) теоретиков и практиков с представителями тоталитарного крыла марксистов прошлого. Это проявляется, кстати, и в том, что главная задача культурной агрессии – террор по отношению к неудобным, или, как утверждают в Госдепе США, «неправильным» ценностям, что предполагает распад национального духовного сознания и его переформатирование по меркам агрессора.

Известно и то, что всё это соединяется с агрессивным поведением в отношении основ общественного устройства, разрушением выработанного (традиционного) уклада жизни и форм взаимосвязи людей, вплоть до модификации религиозной жизни населения, как это осуществляется сегодня, например, на Украине. В данном ракурсе весьма показательна разработанная философами Франкфуртской школы так называемая критическая теория, культурологическая в своём контенте. Она связана с идеей лишения оппонента «... всякого духовного престижа ... путём постоянной разъедающей критики ... сеющей сомнения, скептицизм ... уничтожающей верования ...» [1, с. 284]. Как подчёркивают авторы «критической теории», всё это приводит к гражданской депрессии и «культурному пессимизму», переживанию отчаяния и осознанию чувства социального угнетения и отторжения от государства, доведённого до чуждости ему. Характерно, что всё это связывалось с предварительными условиями необходимости социального переустройства. Схожесть данных теоретических построений с современными за-



падными идеологиями «цветных революций» очевидна. Сегодняшние идеологи социокультурных войн генерируют позицию «неуважения к чужой картине мира», «переосмысления исторического прошлого», «скрытого управления, манипулирования и правового игнорирования» [14, с. 800].

В связи с этим избираются приёмы социокультурных войн: дискредитация символов; святынь, национально-героического; переименование гуманистических смыслов; насаждение ложных оценок; (нравственное) искажение личности лидеров [7, с. 832], а также навязывание «правильных», с их точки зрения, ориентиров людей в историческом социокультурном пространстве [15, с. 301]. То есть, по сути, речь идёт о сломе идентификационного сознания населения, что порождает и хаос, и так называемый эффект социальной анонимии, а в конечном счёте всё оборачивается состоянием «духовного пленения».

Особым объектом внимания авторов социокультурных войн была и остаётся интеллигенция. Для наших реалий таковой в большей мере выступает праволиберальное звено современных западников в сообществе интеллигенции, а также часть представителей бизнеса, сращённая с западными финансовыми и деловыми кругами и часто уже утратившая связь с национальными корнями. Есть основание полагать близость этой части интеллигенции к коллаборационизму с организаторами социокультурных войн. Это вытекает и из имеющего место быть сегодня убеждения некоторой части интеллигенции в том, что Родина «... это там, где больше платят», что надо быть не патриотом, а «человеком мира», вплоть до того, что «мне это можно, а другим нельзя», а другие – это «ватники», «чернь», «куклы» и пр. Всё это зримо про-

демонстрировал на подмостках февральского судебного процесса 2021 года пресловутый «берлинский пациент» по имени Алексей.

Другое направление внимания адептов социокультурных войн – молодёжные сообщества, различные собрания людей, а также пресловутая ТОЛПА. Интересно в данном случае то, что один из ярких исследователей психологии толпы Марк Эрлс назвал своё исследование: «Стадо. Как изменить массовое поведение, используя энергию подлинной человеческой природы» (Москва, 2008). Заметим: толпа, манифестанты для английского автора – это стадо. Подобное отношение автор выражает в отношении к акциям, шоу-арт-действиям, социальному перформансу и street-арту, наряду с граффити, и даже к тату. Разработчики социокультурных войн особое внимание уделяют режиссуре данных «операций», «боевых действий», напоминающих «социо-экшн» и «социо-шоу». Эрлс отмечает, что в шоу-действии народ становится более покорным, податливым к внушению. Люди невольно подчиняются «единообразию поведения», действуют, исходя из «инстинкта слепого подражания» [16, с. 64–65].

Организаторы социокультурных войн также стремятся отыскать в толпе, в любом объединении наиболее агрессивных личностей в качестве своеобразных «поджигателей» ситуаций, как «естественных лидеров». В исследовательской литературе выделяется пять моделей подобных лиц: некрофилы; психопаты-фанатики; фрустрированные лица; человек-функция; человек из ущербного бытия. С этой схемой сопрягается «теория социального научения», в соответствии с которой на степень агрессивности поведения влияют возна-



граждения, следующие за агрессивной акцией [1, с. 233].

Сегодня к особой агрессивности западные «режиссёры» призывают акционеров, затрагивающих темы свободы, сущности человека, социальной справедливости, коррупции, семьи, гендерных отношений. Причём для поднятия градуса агрессии адепты социокультурных войн не гнушаются подделками фактов, вбрасыванием фейков, обещаниями финансовой поддержки и правового сопровождения. Как показали январские события 2021 года, они даже пошли на провокационные шаги втягивания в шоу-акции детей-подростков, школьников и даже детей в колясках. К сожалению, к данной «режиссуре» косвенно примкнули и некоторые отечественные СМИ. Это относится, например, к радиостанции «Эхо Москвы», телеканалу «Дождь». По сути, они стали участниками коллаборационистского дрейфа в сторону тоталитарного Запада.

Здесь же следует подчеркнуть и роль некоторых отечественных идеологов, так или иначе «подстёгивающих» такой коллаборационизм. Это касается, прежде всего, ползучей идеологемы «жить, как на Западе», исключающей наличие множества противоречий самого западного социального бытия.

Последнее время в среде так называемого состоятельного населения страны проявляется тенденция к «излишнему доверию» к Западу, а также скепсис по отношению к собственной стране, её истории. Не случайно в данном ракурсе возникновение в сленге молодых обеспеченных людей («мажоров») таких оборотов, как «Рашка», «совки», «бандерлоги» и т.п. Вместе с этим исследователи отмечают «эгоизацию» молодёжи в нашей стране, её отрыв от коренных «социальных групп» [4, с. 153]. И здесь

опять встаёт проблема патриотизма и патриотического воспитания. Данная тема сама по себе весьма деликатна, но в сегодняшней ситуации к ней вновь обращается общественность, властные и образовательные структуры.

В современной полемической ситуации явно обозначилось стремление утверждать, что патриотизм якобы не воспитывается, а обеспечивается свободами, материальным достатком, справедливостью и т.д. И тем не менее заметим, что абсолютизация таких жизненных целей может привести к выводу: «Где сытней, там и Родина». Но патриотизм – это духовное чувство, несовместимое с потребительством. Сегодня сытно, завтра может быть голодно, а «счастье» не там, где только «сытно» и «комфортно». Потому при воспитании патриотизма так актуальна эстетизация нашей природной среды и совершенствование исторического сознания в стенах школы, в структурах среднего и высшего образования. Патриотизм – это мой язык, мои мелодии, мои литературные строки и образы, мои пространства, мой образ жизни, моя семья, мои пращурь и т.д. Патриотизм предполагает формирование этнонационального контекста в продукции разного рода СМИ, что несовместимо с утратой гордости за свои идеалы, за национальных героев, которая может быть доведена до возвышающего мифа. Как совершенно справедливо сказал один безвестный поэт: «... прости идея, что была ты выше!».

И ещё об одном объективном обстоятельстве, которое исследователи называют «псевдоморфозность» восприятия. Она выражается в заимствовании на психологическом уровне западных идей и концептов в виде «импульсов извне» и «на свой лад» (О. Шпенглер). Политолог Б. В. Межуев



связывает это явление с блокировкой «чуждого влияния» и делает ставку на государственное и церковное сопротивление, а всё остальное-де организуется «по западным лекалам» [8]. Но данная картина вызывает вопрос: сможем ли мы обеспечить в развязанной социокультурной войне свою автономию? Ответ очевиден – мы обязаны это сделать. Здесь необходимо ускорение формирования национальных технологических платформ. Необходимо создавать национально ориентированный контент через коллективы театров, телекоммуникационных коллективов и редакторских групп газет, журналов. Процесс этот уже запущен, но всё ещё нуждается в активизации.

Январские дни 2021 года показали, что в школах, средних и высших учебных заведениях необходима разъяснительная работа в сложной социокультурной ситуации, функционирующей по законам войны. Актуальна идея усиления социокультурного контрастования, использующего атрибуты «мягкой силы». Это связано также с деятельностью на духовное и организационное опережение в отношении акций и манифестаций, сфабрикованных прозападной оппозицией. Вероятно, есть смысл пристальнее взглянуть на положение дел с собственностью в сфере средств массовой информации, где сложилась ситуация, когда региональные СМИ принадлежат иностранным бенефициарам.

Отметим и ситуацию в сфере экологического, художественного, психологического образования, которое в последние годы стало вотчиной зарубежных «специалистов», создавших для молодёжи всевозможные базы, клубы, коучинги, где отнюдь не всегда идёт речь о корректирующих практиках. С подобными «агентами» общается преимущественно «сетевая» мо-

лодёжь и так называемые прекарии, отряд которых вырос и в России в условиях пандемии. Как известно, прекарии не имеют постоянной занятости и не защищены социально. Прекаризация – главный «ковидный» процесс в сфере трудовых отношений, и его последствия опасны. Одним из проявлений этого являются новые протестные движения. В конце 1990-х годов было популярно левое движение антиглобалистов. Теперь протесты идут справа. Будут и другие движения, расшатывающие государственность. В целом их появление – симптом того, что легитимность капитализма в его неолиберальном издании подорвана, в мире идёт напряжённый поиск новых моделей более справедливого общественного устройства [9, с. 81].

Справедливость состоит прежде всего в более равномерном распределении доходов между богатыми и бедными. Если с середины XIX века до конца XX века этот процесс шёл по восходящей, то затем его сменил неолиберальный регресс [13, с. 124–125]. Но он больше никого не соблазняет и не успокаивает – вместо него люди ищут более разнообразного социального, экологического и справедливого мира. Так характеризует основной мировой тренд в сфере общественных движений генеральный директор Всероссийского центра изучения общественного мнения В. В. Фёдоров [12, с. 4]. Но не является ли это дорогой к «холодной», «гибридной» и даже «горячей» социокультурной войне?

Таким образом, социокультурные войны в современном мире – новая, но развивающаяся тенденция. Их проявление в России ощущается всё явственнее. Анализ сущности, характера и механизма этих войн – задача актуальная, неотложная и практико-повседневная.



## Список литературы

1. Агапов П. В. Социальная агрессия : историко-социологический и методологический анализ : монография. Рязань : Наше время, 2006. 445 с.
2. Абдулатипов Р. Г. Перспективы человека и культуры : монография. Махачкала : Дагестанский писатель, 2014. 384 с.
3. Грамши А. Искусство и политика : [сборник : в 2 томах] / перевод Р. И. Хлодовского. Москва : Искусство, 1991.
4. Ирхен И. И. Региональное образование в сфере культуры и искусства в глобализирующейся России : монография. Москва : МГУКИ, 2012. 240 с.
5. Клаузевиц К. О войне / перевод с немецкого А. К. Рачинского. Москва : Государственное военное издательство, 1934. XVI, 692 с.
6. Ксенофонтов В. Н., Ксенофонтов В. В. Политика : война и мир. Москва : АГЗМЧС России, 2000. 170 с.
7. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 832 с.
8. Межуев Б. В. Есть ли у России свой «цивилизационный» код и в чём он может заключаться? // Вопросы философии. 2018. № 7. С. 35–43.
9. Ремизов В. А. Культурно-цивилизационные процессы : монография. Москва : МГИК, 2020. 132 с.
10. Ремизов М. Сможет ли Россия «отделиться» от Вашингтона? [Электронный ресурс] // Литературная газета : [веб-сайт]. 2021. 20 26 января. № 3 (6768). URL: <https://lgz.ru/article/3-6768-20-01-2021/smozhet-li-rossiya-otdelitsya-ot-vashingtona/>
11. Соммер Д. С. В чём ценность человека? : перевод с испанского. Москва : Кодекс, 2018. 192 с.
12. Фёдоров В. Больше всего мы страшимся революции [Электронный ресурс] // Литературная газета : [веб-сайт]. 2020. 25 ноября – 1 декабря. № 47 (6762). URL: <https://lgz.ru/article/-47-6762-25-11-2020/valeriy-fedorov-bolshe-vsego-my-strashimsya-revolutsii/>
13. Чалдымов Н. А. Антропологическая катастрофа. Москва : Национальный Институт имени Екатерины Великой, 2014. 224 с.
14. Шейнов В. П. Психологическое влияние. Минск : Харвест, 2011. 800 с.
15. Флиер А. Я. Очерки теории исторической динамики культуры : монография. Москва : Согласие, 2015. 528 с.
16. Эрлс М. Стадо : как изменить массовое поведение, используя энергию подлинной человеческой природы / [перевод с английского А. А. Калинина]. Москва : Эксмо, 2008. 428 с. : ил.

## References

1. Agapov P. V. *Social aggression: historical-sociological and methodological analysis*. Ryazan, Publishing House “Nashe Vremya”, 2006. 445 p. (In Russ.)
2. Abdulatipov R. G. *Perspectives of man and culture*. Makhachkala, Publishing House “Dagestanskiy pisatel”. 2014. 384 p. (In Russ.)
3. Gramsci A. *Art and Politics*. Collection, in 2 volumes. Moscow, Art Publishing House, 1991. (In Russ.)
4. Irkhen I. I. *Regional education in the sphere of culture and art in globalizing Russia*. Moscow, Publishing House of the Moscow State University of Culture and Arts, 2012. 240 p. (In Russ.)
5. Clausewitz K. About war / translation from German by A. K. Rachinskiy. Moscow, State military publishing house, 1934. XVI, 692 p. (In Russ.)
6. Ksenofontov V. N., Ksenofontov V. V. *Politics: war and peace*. Moscow, 2000. 170 p. (In Russ.)
7. Kara-Murza S. G. *Manipulation of consciousness*. Moscow, Eksmo-Press, 2002. 832 p. (In Russ.)
8. Mezhuев B. V. Does Russia have its own “civilizational” code and what can it consist of? *Problems of philosophy*. 2018, no. 7, pp. 35–43. (In Russ.)
9. Remizov V. A. *Cultural and civilizational processes*. Moscow, MGIK Publishing House, 2020. 132 p. (In Russ.)
10. Remizov M. *Can Russia “separate” from Washington?* Available at: <https://lgz.ru/article/3-6768-20-01-2021/smozhet-li-rossiya-otdelitsya-ot-vashingtona/> (In Russ.)



11. Sommer D. S. *What is the value of a person?* Moscow, Publishing House “Kodeks”, 2018. 192 p. (In Russ.)
12. Fedorov V. *Most of all we are afraid of revolution.* Available at: <https://lgz.ru/article/-47-6762-25-11-2020/valeriy-fyedorov-bolshe-vsego-my-strashimsya-revoljutsii/> (In Russ.)
13. Chaldymov N. A. *Anthropological catastrophe.* Moscow, Publishing House of the National Institute of Catherine the Great, 2014. 224 p. (In Russ.)
14. Sheynov V. P. *Psychological influence.* Minsk, Harvest Publishing House, 2011. 800 p. (In Russ.)
15. Flier A. Ya. *Essays on the theory of the historical dynamics of culture.* Moscow, Publishing House “Soglasie”, 2015. 528 p. (In Russ.)
16. Earls M. *Herd: How to change mass behavior using the energy of genuine human nature.* Moscow, Publishing House «Eksmo», 2008. 428 p. (In Russ.)

\*



## С ИМБИОЗ КУЛЬТУР КАК ФИЛОСОФСКО-ПРАВОВАЯ ИДЕЯ И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

УДК 316.7

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-54-62>

**А. В. Гончарова**

Белгородский институт искусств и культуры, Белгород, Российская Федерация, e-mail: [Elfi1989@yandex.ru](mailto:Elfi1989@yandex.ru)

*Аннотация:* В статье анализируется усложнение взаимоотношений между культурами внутри региона и страны, вызванное, с одной стороны, их стремительным сближением, а с другой – желанием сохранить свою самобытность в условиях глобализации. Автор доказывает, что наиболее адекватным ответом на вызовы современного глобализирующегося и интегрированного мира является симбиоз культур как философско-правовая теория и политическая стратегия демократических государств. В статье показано, как обсуждалась взаимосвязь общего и особенного в культуре в философии от И. Гердера до О. Шпенглера. Различаются философский и правовой аспект анализа симбиоза культур как одной из форм поликультурности. Выделены особенности российской модели симбиоза культур. На основе данного положения в статье предпринимается исследование региональных культурных процессов, в частности – этнически сложного культурогенеза Астраханской области.

*Ключевые слова:* симбиоз культур, мультикультурализм, поликультурность, этнос, глобализация, интеграция, идентификация.

*Для цитирования:* Гончарова А. В. Симбиоз культур как философско-правовая идея и культурная политика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 54–62. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-54-62>

### SYMBIOSIS OF CULTURES AS A PHILOSOPHICAL AND LEGAL IDEA, AND CULTURAL POLICY

**Anastasia V. Goncharova**

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russian Federation, e-mail: [Elfi1989@yandex.ru](mailto:Elfi1989@yandex.ru)

*Abstract:* The article discusses the increasing complexity of relations between cultures within a region or the country, which is caused, on the one hand, by their rapid convergence, and, on the other hand, by the desire to preserve their identity in the context of globalization. The author proves that the most adequate response to the challenges of modern globalizing and integrated world is the symbiosis of cultures as a philosophical and legal theory and political strategy of democratic states. The article shows how the relationship between the general and the particular in culture has been discussed in philosophy from Herder to Spengler. The philosophical and legal aspects of analysis of the symbiosis of cultures as a

---

ГОНЧАРОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИСЛАВОВНА – аспирантка Белгородского института искусств и культуры, преподаватель Районной детской школы искусств имени М. А. Балакирева г. Ахтубинска Астраханской области

GONCHAROVA ANASTASIA VLADISLAVOVNA – PhD student at the Belgorod State Institute of Arts and Culture, Teacher at the Children’s School of Arts named after M. A. Balakirev, Akhtubinsk, Astrakhan Region

© Гончарова А. В., 2021



form of polyculturality are distinguished. The peculiarities of the Russian model of symbiosis of cultures are highlighted. Based on this position, the article undertakes a study of regional cultural processes, in particular, the study of ethnically complex cultural genesis of the Astrakhan region.

*Keywords:* symbiosis of cultures, multiculturalism, polyculturality, ethnicity, globalization, integration, identification.

*For citation:* Goncharova A. V. Symbiosis of cultures as a philosophical and legal idea, and cultural policy. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 54–62. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-54-62>

Симбиоз культур как философско-правовая идея и направление в политике демократических государств стал необходимым ответом на вызовы современного глобализирующегося мира. Отсюда особая актуальность исследования этой проблемы, изучения её ценностной стороны, что предполагает уточнение методологического аппарата – адекватных подходов и методов, среди которых важную роль играет системный и исторический подходы, компаративистика в её историко-культурном измерении.

В конце XX – начале XXI столетий мы наблюдаем усложнение взаимоотношений между культурами, вызванное, с одной стороны, их стремительным сближением, а с другой – желанием сохранить самобытность и уникальность каждой из них. Развитие культуры никогда не шло лишь по восходящей. Каждый этап порождает новые проблемы, а культура «совершенной от этого не становится, ведь на новом месте развиваются новые способности, а бывшие безвозвратно исчезают» [9, с. 426]. Но как именно выглядят эти взаимодействия при серьёзных различиях в основании культур? Как это происходит, в частности, с народами Европы и Азии?

\*\*\*

Немецкий просветитель И. Гердер считал, что современная культура аккумули-

рует самое ценное из других культур. Теория культуры Гердера стала революционной, совместив историю и природу, которые находились в состоянии конфронтации в теориях Дж. Вико и Ж.-Ж. Руссо. Гердер во многом порывает с европоцентризмом, склоняясь к тому, что существует множество культур, каждая из которых ценна, а разделение на культуры «примитивных» и «европейских» народов является односторонним. Как он отмечает в работе «Идеи к философии истории человечества», то, что мы называем культурой – это «культуры различных этносов, которые вступают друг с другом в сложное взаимодействие, создавая в конечном счёте понятие, которое можно назвать культурой человеческого общества» [9, с. 11]. Европейская культура, которую часто возвышают над другими, на деле вобрала в себя достижения других культур, превращая и совершенствуя их до необходимого уровня. Прибегая к анализу истории культуры, он показывает, что «европейская» культура имела производные из Азии, где впервые возникла письменность, математическое исчисление, начали своё развитие художественное искусство и предсказание событий по звёздам. Кроме того, именно на этом континенте достигло высокого уровня искусство управления государством.

И. Кант, подобно Гердеру, обращал внимание на место человека в мире культуры,



проанализировал проблему прав человека в трактате «К вечному миру». Говоря о гражданской, общечеловеческой терпимости, он отмечает, что «есть всемирное гражданское право каждого чужака на то, чтобы тот, на чью землю он прибыл, не обращался бы с ним, как с врагом. Право посещения принадлежит всем людям в силу права общего владения земной поверхностью, на которой ... люди не могут рассеяться до бесконечности и поэтому должны терпеть соседство других» [11, с. 216]. Таким образом, уже Кант рассматривал взаимодействие культуры через призму идеи всеобщего равенства в её философском и правовом аспектах.

Анализируя культуру в двух направлениях – как культуру умения и культуру воспитания, Кант доказывал, что первое необходимо для того, чтобы человек достигал своих целей, однако указывает, что это возможно только с помощью второго, что освобождает от «деспотизма желаний». Тогда индивид способен избавиться от внешних ограничений и выбрать адекватные способы достижения желаемого. Таким образом, культура, по Канту, охватывает всё, что противостоит природе, притом что человек в этом мире должен быть целью, но на деле оказывается средством.

Важный шаг в исследовании взаимодействия культур сделали представители неокантианства Баденской школы, у которых культура связана с миром ценностей, имеющих универсальный характер. При этом представитель Марбургской школы неокантианства Э. Кассирер развивал философию символических форм. Так, Кассирер утверждал, что человек живёт в символическом универсуме, окружённый языковыми формами, произведениями искусства, религиями и мифами, без посредства

которых он не способен ничего почувствовать или зафиксировать в личном опыте. В то же время «появление культуры связано с ментальным приспособлением человека к окружающей среде, и в дальнейшем может иметь два направления – экстравертный, направленный на символическое восприятие мира, и интровертный, который показывает внутренние процессы развития человеческого духа» [8, с. 61].

Но если мир ценностей у неокантианцев универсален, то культурный мир каждой личности уникален. Таким образом, в неокантианстве решается вопрос о взаимосвязи общего и индивидуального в мире культуры. Тем самым в неокантианстве закладываются основы современной философии культуры, связанные с ценностными ориентирами личности, народа, человечества в целом.

При этом методологические идеи неокантианцев, которые связывали мир культуры с осуществлением человеческой свободы, радикально отличаются от того, что утверждали представители науки, в частности этнографии, а затем культурной антропологии. Основоположник направления эволюционизма в науках о культуре Э. Б. Тайлор писал, что «в культуре существует немало не только специфических черт для отдельных народов, но и общечеловеческого и универсального для разных стадий развития» [15, с. 11]. И если неокантианцы, рассматривая соотношение универсального и уникального, делали акцент на втором, то Тайлор – именно на первом. В учении Тайлора мы, по сути, наблюдаем возвращение к европоцентризму.

Противоположную позицию занимал немецкий философ и культуролог О. Шпенглер, который в работе «Закат Европы» выдвинул идею существования различных



культур и сообществ людей, наделённых уникальной ментальностью. «Вместо монотонной картины всемирной истории, держаться за которую можно только закрывая глаза на подавляющее количество фактов, ей противоречащих, я вижу феномен множества мощных культур, произрастающих из недр страны, которая их породила» [17, с. 55]. В его лице принцип культурного релятивизма спровоцировал пересмотр идеи унифицированной культуры в пользу осознания того, что каждая культура независимо от того, какого уровня развития она достигла, является сложной, ценной и самобытной системой.

\*\*\*

Социуму свойственна разная реакция на многообразие культур, особенно в условиях усложнения социальных взаимодействий. В XX веке, опираясь на идею многообразия культурных единиц, исследователи всё же пытались найти между ними общие точки и центральную линию их развития. В этом контексте рождались разные идеи взаимосвязи культур. Ряд учёных отстаивал идею культурной диффузии, когда взаимодействие происходит путём подражания и заимствования культурных образцов через искусство, урбанизацию, профессиональную специализацию.

Культурная диффузия должна приводить к синтезу разных культур в новом культурном целом, что характерным образом выражено в ведённой американцами идее «плавильного котла». Но неудачи в реализации этой идеи на практике привели к рождению европейских проектов мультикультурализма и поликультуранности.

Поскольку первая часть этих терминов отличается только языком, из которого они были заимствованы – латинский и грече-

ский, можно было бы предположить, что и содержание этих понятий полностью совпадает. Но разница всё-таки существует, и она является существенной.

В данном случае мы согласны с исследователем данной проблемы С. И. Левиковой, которая пишет о том, что мультикультурализм и поликультуранность различаются степенью обособления народов в рамках одной страны, одного культурного единства. Если в случае мультикультурализма акцент делается на автономности каждого из элементов культурного целого, то поликультуранность акцентирует момент взаимовлияния разных культур на основе культуры базового этноса. Так возникает каждый раз новое оригинальное образование, в котором единство предполагает многообразие, и наоборот. Иначе говоря, поликультуранность предполагает момент «врастания» разных культур друг в друга на базе общей идентичности [13].

Конкретизацией идеи поликультуранности в современных условиях, на наш взгляд, является идея симбиоза культур как особого сочетания разных культур в пределах вполне органичного культурного образования. В основе такого сочетания находится та «совместная жизнь», а таков буквальный смысл слова «симбиоз», которая помогает успешному культурному развитию как целого, так и его элементов. В этом плане симбиоз культур оказывается одним из возможных вариантов социокультурного поведения, который является естественной реакцией на феномен культурного многообразия и определяет средства регулирования взаимодействия различных культур в рамках одного региона и одной страны. При этом сохраняется необходимость изучения и уточнения идеи симбиоза культур и её перспективности.



Обратим внимание на выражение идеи симбиоза культур в области этики. В 1970-е годы центральное место занимала дискуссия относительно представлений о социальной или распределительной справедливости. На смену ей уже в 1980-е годы пришла проблема соотношения права и блага, а уже в начале XXI века начались серьёзные исследования и споры относительно связанности симбиоза как правовой теории и концепции межкультурной справедливости [2, с. 119]. Заслуживает внимание позиция Ю. Хабермаса, высказанная в работе «Модерн – незаконченный проект» о социальном консенсусе. Учёный утверждает, что «новой концепцией современного мультикультурного общества должен стать социальный консенсус, который также стоит сделать частью политики правового симбиоза» [5, с. 170]. Как мы видим, понятия «мультикультурализм» и «поликультурность» у Хабермаса ещё не разводятся.

Симбиоз культур в разные периоды был предметом исследования культурологии, социологии и политологии. Вопросу симбиоза культур, подходам к его пониманию, признакам и принципам уделяли внимание такие учёные, как С. Бенхабиб, Ч. Кутаса, У. Кимлика, Н. Глейзер, Дж. Шортино, П. Кивисто, Й. Терборн, Т. Модуд, Р. Баубок и другие. Интересными также представляются исследования А. Маргалита и М. Хальбертала, которые выделили пять типов субъектов правового симбиоза. Впрочем, сведение к «единому знаменателю» состоит только в 1970-х годах, а до этого «человечество приходит к осознанию общей человеческой истории и судьбы» [7], переосмысливая подходы к пониманию новой социальной реальности.

К середине XX века исследователи, осознавая идею симбиоза, надеялись найти

общие, объединяющие точки и способы взаимодействия культур, сдвигая к середине 1970-х годов этот процесс в политико-правовое поле. Именно на рубеже XX–XXI веков начинается период активного исследования правовой стороны идеи симбиоза культур. Процесс глобальной интеграции культур и цивилизаций и стремление наций сохранить свои уникальные черты способствовал исследованию понятия симбиоза, этапов его становления и предлагаемых им вариантов реакции на усложнение социальных, правовых и культурных взаимодействий. Впрочем, исследуя развитие этого понятия, невозможно не принять во внимание генезис политико-правовых институтов, которые реализуют способ взаимодействия культур в одном регионе.

Не менее важным является исследование элементов правового симбиоза, включая проблемы справедливости и гуманизма в движении к диалогу культур и созданию консенсусных решений [13, с. 37]. Симбиоз культур – основа и предпосылка того, что «индивидуальные интересы личности признаются и защищаются при соответствии с типичными интересами многих членов общества» [6, с. 15–17]. Правовой аспект в данном случае органично связан с нравственным. Е. П. Ананьева в связи с этим предлагает обратить внимание на процесс формирования нравственной личности, которая была бы способной гуманно и толерантно выражать своё отношение к Другому в процессе мультикультуралистических тенденций [4, с. 6]. Человекоцентризм в условиях симбиоза культур выступает важной и влиятельной идеей при формировании сложноинтегрированного мировоззрения народа.

В контексте философско-правовой теории симбиоза необходимо осознание пра-



вовай самобытности нации, ведь многообразии культур в условиях глобализации означает сложные модели развития каждой демократической страны. Отсюда актуальность понятия «толерантность», которое принято вести от «Письма о веротерпимости» Дж. Локка, хотя следует напомнить, что первые попытки его определения существовали ещё в Древней Греции, когда Сократ определял толерантность как обуздание страсти через воспитание и знание, а Аристотель трактовал это понятие как стремление к «золотой середине». Общим человеческим долгом называли толерантность Д. Юм, Ж.-Ж. Руссо, И. Кант. Г. Спенсер считал, что толерантность – это идея всеобщего равенства, а для Ж.-П. Сартра толерантность выступала внутренним регулятором «моего отношения к Другому» [10, с. 94].

Итак, становление понятия симбиоза культур и его дальнейшее оформление в философскую и правовую теорию прошло долгий путь. Экономические и иммигрантские кризисы в конце 1970-х годов сформировали необходимость единой политики государства, направленной на признание права на общую идентификацию внутри различных культур и нивелирование культурной и правовой дискриминации. Конец 1990-х годов и кризис идеологии коммунизма вызвали рост интереса к симбиозу культур как государственной политике и – что важно – философской теории, что стимулировало поиск вариантов межэтнического взаимодействия при условии сохранения национальной самобытности.

\*\*\*

Модель российского симбиоза культур является достаточно интересной и своеобразной. В отличие от других поликультурных регионов, образовавшихся в резуль-

тате значительного переселения на их территорию иммигрантов, Российская Федерация стала таковой в силу своего геополитического положения.

В начале XX века Россия занимала 1/6 часть суши. Совпадение интересов народов, населявших значительные территории Европы и Азии, способствовало их преимущественно добровольной консолидации. Очень часто та или иная народность принимала решение присоединиться к России с целью самосохранения. Вместе с тем происходило геополитическое, цивилизационное и социально-экономическое срастание других народов с собственно русскими областями [3, с. 31]. Наиболее сложно интегрировались территории с мусульманским населением, что порождало межконфессиональные противоречия. Тем не менее в итоге Россия всё же стала государством-сообществом разных народов.

Российская модель симбиоза культур была одной из дискуссионных. Среди российских исследователей интерес к феномену симбиоза культур был стимулирован политическими событиями 1990-х годов. Эти события привели к всплеску этнического самосознания, что в тот период поставило под угрозу общероссийскую идентичность. Большинство регионов Российской Федерации являются многонациональными. Но даже если разнообразие повышает культурное богатство общества, оно, к сожалению, может привести к политическому конфликту. Эта проблема стала очевидной на территории Чечни в 1990-е годы.

Поиск конкретных решений симбиоза культур в многонациональных регионах актуален и сегодня, что мы хотим показать на примере Астраханской области. В первую очередь отметим, что много проблем в культурной жизни Астраханской об-



ласти создают особенности культуры восточных народов. Уточним, что восточноазиатские народы (восточноазиатцы) – это спецификатор расовой классификации, используемый для людей, происходящих из Восточной Азии. Общая численность населения всех стран этого региона составляет 1,677 млрд человек, или 21% населения мира в 2020 году [18], однако эти данные не обязательно представляют собой точную цифру численности восточноазиатских народов во всём мире.

В этом контексте культура восточных народностей Астраханской области Российской Федерации – это «общий набор традиций, систем воспитания и поведения, определяется историей, религией, этнической принадлежностью, языком и национальностью, а также другими факторами» [1, с. 16]. Культурные традиции Астраханской области формируют казахи, чеченцы, азербайджанцы, калмыки, армяне, грузины, дагестанцы, а также уроженцы Туркменистана, то есть тюркские, кавказские и монгольские народности. Кроме этих этносов в минимальном количестве в области проживают чуваша и латыши, татары и ногайцы с множеством различных религий, этнических и языковых групп. Все жители Астраханской области тесно связаны друг с другом в аспекте традиций духовной и материальной культуры. Всем им удалось образовать особый культурный кластер.

Астраханская область всегда была перекрёстком для торговцев, путешественников и строителей империй. Множество языков, на которых говорят в Астраханской области, также отражает её этнокультурное разнообразие. В основном эти языки происходят из трёх основных языковых «семей»:

- семитский (включая арабский, иврит и арамейский);

- индоевропейский (курдский, персидский, армянский);
- тюркский (турецкий, азербайджанский).

Эти языковые семьи отражают последовательную миграцию разных народов, в том числе и в регионы Российской Федерации. Причём научный анализ этих языков показывает, какое влияние они оказали друг на друга. Например, персидский язык написан арабским шрифтом, а турецкий включает словарные слова из персидского и арабского языков. На самом арабском языке говорят в местной диалектике, которую не всегда понимают в других регионах. Некоторые этнические и религиозные общины сохранили «родные» языки для религиозного использования.

Таким образом, Астраханская область, как и многие другие территории Российской Федерации, продолжает развиваться, сохраняя свои этнокультурные традиции в глобализирующемся мире. И хотя азиатские культуры на территории Российской Федерации сохраняют стремление к этническому индивидуализму, присутствие множества других культур, общая экономика, исторические связи и грамотная культурная политика создают почву для органичного симбиоза культур в рамках региональной и общероссийской культурной идентичности.

В этом свете правовое оформление особого российского симбиоза культур на уровне региона и государства в целом остаётся важной задачей. Именно сплочение наших народов на уровне общероссийской идентичности при этническом, языковом и прочем разнообразии лежит в основе выработанного в нашей стране симбиоза культур как выражения современной поликультурности.



## Список литературы

1. Алексеев Ф. Г., Сатанова Д. С. Языки Астраханской области // Малые языки. 2017. № 4. С. 10–23.
2. Ананьева Е. П. Мультикультурализм и толерантность как социально-философские концепции социокультурного пространства : специальность 09.00.03 – Социальная философия и философия истории : диссертация на соискание учёной степени доктора философских наук / Ананьева Елена Павловна. Одесса, 2016. 467 с.
3. Астафьева О. Н. Концепция мультикультурализма в контексте современных миграционных процессов // Теория и практика культуры : Альманах / Российская академия государственной службы при Президенте Российской Федерации. Москва : Изд-во РАГС, 2004-. Вып. 6 / под ред. В. К. Егорова. 2008. С. 23–48.
4. Белас Л., Беласова Л. Мультикультурализм в глобализирующемся мире // Вестник Вятского государственного университета. 2014. № 7. С. 6–10.
5. Бенхабиб С. Притязания культуры : равенство и разнообразие в глобальную эру / перевод с английского под ред. В. Л. Иноземцева ; Центр исследований постиндустриального общества. Москва : Логос, 2003. 289 с.
6. Вевьерка М. Формирование различий // СОЦИС : социологические исследования : научный и общественно-политический журнал. 2005. № 8. С. 13–24.
7. Волкова Т. П. Теория мультикультурализма как синтез философских концепций либерализма и коммунитаризма : специальность 09.00.03 – История философии : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук / Волкова Татьяна Павловна. Мурманск, 2006. 21 с.
8. Гафарова Ю. Ю. Мультикультурализм, транскультурность и «новое» понятие культуры // Фундаментальные проблемы культурологии. Том VII. Культурное многообразие : теории и стратегии. Москва : Новый хронограф ; Санкт-Петербург : Эйдос, 2009. С. 29–37.
9. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / перевод и примеч. А. В. Михайлова ; [АН СССР]. Москва : Наука, 1977. 703 с.
10. Золотухин В. М. Толерантность. Кемерово : Кузбасский государственный технический университет, 2001. 145 с.
11. Кант И. К вечному миру // Трактаты о вечном мире : [сборник] / сост. И. С. Андреева, А. В. Гулыга. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. 398 с.
12. Круглова Л. К. Человек как проблема философии, философии культуры и культурологии // Человек. Культура. Образование : научно-образовательный и методический журнал. 2015. № 2. С. 54–62.
13. Левикова С. И. Мультикультурализм как социальная проблема, или Чем отличается «мультикультурализм» от «поликulturности» // Известия ВГПУ. Серия : Социально-экономические науки и искусство. 2014. Том 88. № 3. С. 37–41.
14. Линейцева К. С. К вопросу о понятии «электорально-правовая культура» // Право и государство : теория и практика. 2013. № 5 (101). С. 35–41.
15. Тайлор Э. Первобытная культура : [перевод с английского] / [предисл. и примеч. А. И. Першица]. Москва : Политиздат, 1989. 572 с.
16. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский и др. Москва : Инфра-М, 2009. 576 с.
17. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Том 1. Образ и действительность / перевод Н. Ф. Гарелин. Москва : Попурри, 2019. 656 с.
18. Introducing East Asian Peoples. *International Mission Board*. 2016, September 10.

## References

1. Alekseev F. G., Satanova D. S. Languages of the Astrakhan region. *Small languages*. 2017, no. 4, pp. 10–23. (In Russ.)
2. Ananyeva E. P. *Multiculturalism and tolerance as socio-philosophical concepts of sociocultural space*. *Dr. philos. sci. diss.* Odessa, 2016. 467 p. (In Russ.)



3. Astafyeva O. N. The concept of multiculturalism in the context of modern migration processes. In: Egorov V. K., ed. *Theory and practice of culture: Almanac. Issue 6*. Moscow, Publishing House of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 2008. Pp. 23–48. (In Russ.)
4. Belas L., Belasova L. Multiculturalism in a globalizing world. *Herald of Vyatka State University*. 2014, no. 7, pp. 6–10. (In Russ.)
5. Benhabib S. *Cultural claims: equality and diversity in a global era*. Moscow, Logos Publishing House, 2003. 289 p. (In Russ.)
6. Wiewiorka M. The making of differences. *Sociological Studies*. 2005, no. 8, pp. 13–24. (In Russ.)
7. Volkova T. P. *The theory of multiculturalism as a synthesis of philosophical concepts of liberalism and communitarianism. Synopsis cand. philos. sci. diss.* Murmansk, 2006. 21 p. (In Russ.)
8. Gafarova Yu. Yu. Multiculturalism, transculturalism and the “new” concept of culture. *Fundamental problems of cultural studies. Volume VII. Cultural diversity: theories and strategies*. Moscow, Publishing house “New Chronograph”; St. Petersburg, Publishing house “Eidos”, 2009. Pp. 29–37. (In Russ.)
9. Herder I. G. *Ideas for the philosophy of human history*. Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 1977. 703 p. (In Russ.)
10. Zolotukhin V. M. *Tolerance*. Kemerovo, Publishing House of the Kuzbass State Technical University, 2001. 145 p. (In Russ.)
11. Kant I. Towards the eternal peace. In: Andreeva I. S., Gulyga A. V., comps. *Treatises on the eternal peace*. St. Petersburg, Aletheia Publishing House, 2003. 398 p. (In Russ.)
12. Kruglova L. K. Human being as a problem of philosophy, philosophy of culture and cultural studies. *Human. Culture. Education*. 2015, no. 2, pp. 54–62. (In Russ.)
13. Levikova S. I. Multiculturalism as a social problem, or How is “multiculturalism” different from “multiculturalism”. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*. 2014, vol. 88, no. 3, pp. 37–41. (In Russ.)
14. Lineytseva K. S. On the question of the concept of “electoral and legal culture”. *Law and State: The Theory and Practice*. 2013, no. 5 (101), pp. 35–41. (In Russ.)
15. Taylor E. *Primitive culture*. Moscow, Political Literature Publishing House, 1989. 572 p. (In Russ.)
16. Gubsky E. F., ed. *Philosophical encyclopedic dictionary*. Moscow, Publishing house “Infra-M”, 2009. 576 p. (In Russ.)
17. Spengler O. *Decline of Europe. Essays on the morphology of world history. Volume 1. Image and reality*. Moscow, Publishing house “Potpourri”, 2019. 656 p. (In Russ.)
18. Introducing East Asian Peoples. *International Mission Board*. 2016, September 10.

\*



# АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЧЕСКОЕ НАЧАЛА В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ФИЛОСОФИИ

УДК 1(091)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-63-72>

**Р. Р. Вахитов**

Башкирский государственный университет, Уфа, Республика Башкортостан, Российская Федерация,  
e-mail: [Rust\\_R\\_Vahitov@mail.ru](mailto:Rust_R_Vahitov@mail.ru)

*Аннотация:* Данная статья посвящена анализу внутренних тенденций советской культуры и философии. Советская культура представляла собой органическую целостность, и разные её стороны были тесно связаны. Одной из важнейших осей этой культуры были отношения города и деревни. Причём город воспринимался как начало активное, рациональное, преобразующее природу и властвующее над ней, а деревня – как начало естественное, природное. Это напоминало аполлоническое и дионисическое начала культуры, что выявил Фридрих Ницше. В России эта дихотомия проявлялась во всём – в противостоянии городских и деревенских поэтов, индустриалистов и экологов в среде общественности. В философии это выражалось в противостоянии марксизма и философии натуралистского толка (космизм В. И. Вернадского и К. Э. Циолковского, неоевразийство Л. Н. Гумилёва), а в самом советском марксизме – в существовании примитивно рациональной, криптопозитивистской линии и метафизического материализма – диамата, который нёс в себе иррационалистическое понимание материи и материального мира до и вне человека. Синтезом, позволявшим избежать крайности двух этих направлений, были философские концепции Э. В. Ильенкова и Мих. Лифшица.

*Ключевые слова:* советская философия, советская культура, дионисизм, аполлонизм, позитивизм, марксизм, советский диамат, философия Э. В. Ильенкова, философия Мих. Лифшица.

*Для цитирования:* Вахитов Р. Р. Аполлоническое и дионисическое начала в советской культуре и философии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 63–72. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-63-72>

## APOLLONIC AND DIONYSIAN PRINCIPLES IN SOVIET CULTURE AND PHILOSOPHY

**Rustem R. Vakhitov**

Bashkir State University, Ufa, the Republic of Bashkortostan, Russian Federation, e-mail: [Rust\\_R\\_Vahitov@mail.ru](mailto:Rust_R_Vahitov@mail.ru)

*Abstract:* This article is devoted to the analysis of the internal tendencies of Soviet culture and philosophy. The Soviet culture was an organic whole and its various aspects were closely related. One of the most important axes of this culture was the relationship between the city and the countryside. Moreover, the city was perceived as an active, rational beginning, transforming nature and dominating

ВАХИТОВ РУСТЕМ РИНАТОВИЧ – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и политологии факультета философии и социологии Башкирского государственного университета

VAKHITOV RUSTEM RINATOVICH – PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy and Political Science, the Faculty of Philosophy and Sociology, the Bashkir State University

© Вахитов Р. Р., 2021



over it, and the village as a natural, inartificial beginning. This was reminiscent of the Apollonian and Dionysian beginnings of culture which Friedrich Nietzsche revealed. This dichotomy in Russia manifested itself in everything: in the confrontation between urban and rural poets, industrialists and ecologists in the public environment. In philosophy, this was expressed in the confrontation between Marxism and naturalist philosophy (cosmism of Vladimir Vernadsky and Konstantin Tsiolkovsky, neo-Eurasianism of Lev Gumilev), and in Soviet Marxism itself – in the existence of a primitive rational, crypto-positivist line and metaphysical materialism – “diamat”, which contained an irrationalistic understanding of matter and the material world before and outside of man. The philosophical concepts of Evald Ilyenkov and Mikhail Lifshits were the syntheses that allowed avoiding the extremes of these two directions.

*Keywords:* Soviet philosophy, Soviet culture, Dionysianism, Apollonianism, positivism, Marxism, Soviet “diamat”, the philosophy of Evald Ilyenkov, philosophy of Mikhail Lifshits.

*For citation:* Vakhitov R. R. Apollonic and Dionysian principles in Soviet culture and philosophy. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 63–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-63-72>

... поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисического начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрерывной борьбе и лишь периодически наступающем примирении.

Ф. Ницше «Рождение трагедии»

Сегодня появилось множество изложений советской философии, но почти не встречаются попытки связать советскую философию с фундаментальными интенциями и тенденциями советской культуры и цивилизации, хотя очевидно, что общество представляет собой цельность и внутри него всё связано. Так что не случайно в советскую эпоху соседствовали трудовой энтузиазм «стахановцев», экономика ГУЛАГа, диамат в философии и соцреализм в искусстве. А. Ф. Лосев хорошо показал это на примере античной культуры, найдя общее между рабовладельческой экономикой и теорией идей Платона и доказав, что нигде никогда, кроме Древней Греции, не могло возникнуть такое понимание идеального. Именно так и должен был увидеть идеальное гениальный философ Платон, живший в мире, где человек воспринимался как безличностное живое тело, полностью подчинённое судьбе.

В принципе, то же самое можно сделать по отношению к советской культуре, выявить её внутренние связи, течения, их борьбу и диалектическое единство. И тогда станет понятно, что спор между универсалистами и азиатчиками в марксистской философии истории тысячами невидимых нитей увязан со спором между пролекультовцами и крестьянскими поэтами и что не случайно, например, коллективизация и утверждение в советской литературе соцреализма практически совпали по времени.

Разумеется, полностью развернуть все переплетения внутренних сюжетов советской культуры невозможно в одной небольшой работе<sup>1</sup>, но показать некий абрис, вписать советскую философию в борьбу и единение фундаментальных начал советского

<sup>1</sup> Среди современных исследователей советской философии такой системный поход мы видим у Ю. В. Пущаева [см.: 8].



общества, вывести её из «советского мифа» (в лосевском смысле) и показать, как она соотносится с так же вырастающей из советского мифа социологической физиономией советской цивилизации – можно и нужно.

### Два начала в советской культуре

Лосев писал, что символ – это не просто знак. В символе находит наиболее адекватное выражение внутренняя суть вещи или существа, которое символизируется, если, конечно, перед нами действительно символ, а не какая-нибудь не очень удачная аллегория, где внутреннее и внешнее связаны механически, почти случайно. «... Тут мы находим полное равновесие между “внутренним” и “внешним”, “идеей” и “образом”, “идеальным” и “реальным”» [3, с. 65]. Так, Медный всадник – скульптура Петра Великого на вздыбленном коне, топчущем копытом змею – очень глубокий символ империи, созданной Петром. Ведь царь-реформатор и задумал это на европейский манер построенное чиновничье государство как инструмент, при помощи которого высшая власть должна «цивилизовать» «непросвещённый народ», хтоническую силу, живущую преданиями и эманациями культуры предыдущего эона русской истории. Вглядываясь в символ Медного всадника, мы понимаем и всё величие, и всю внутреннюю расколотость Петровской империи, мы понимаем, почему она породила «солнце русской поэзии» – Александра Пушкина, и почему она обречена была погибнуть в результате буйного наводнения плебейской революции.

Символом советской цивилизации с самого её рождения стали серп и молот, а затем, в годину её зрелости, этот несколько схематичный символ наполнился «кровью и плотью», превратившись в скульпту-

ру Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Не случайно выдающийся скульптор предложила советским людям представить своё общество как союз городского рабочего и колхозницы-селянки (причём город здесь – мужское начало, а деревня – женское), и не случайно советские люди приняли это предложение. Социологически советская цивилизация и была союзом города и деревни. Она возникла, когда объединили свои усилия революция в городах, возглавляемая большевиками, левыми эсерами и анархистами, и революция в деревнях, требовавшая «чёрного передела», передачи общине помещичьих земель (что деревне и дал декрет Ленина, впрочем, если бы не дал, деревня сама бы их взяла). Вся история СССР – это история отношений города и деревни. Русская деревня была молчаливым пьедесталом социалистической городской цивилизации, находилась на вторых ролях, в приниженном положении (слова «деревня» и «колхозник» были ругательствами в городах). Но и сами городские, высмеивающие «колхозников», были носителями деревенских жизненных практик, часто восходивших к общине, и переносили их в города. С. Г. Кара-Мурза в своё время много писал об общинном характере реальной советской экономики («антихрематистики») и о советской цивилизации как о цивилизации горожан в первом и втором поколениях.

После этого нас не удивит, если, бросив взгляд на историю советской литературы, мы вдруг заметим, что «красной нитью» через неё проходит борьба школ городских и деревенских писателей и поэтов. В 1920-е это пролеткультовцы, конструктивисты, лефовцы против «скифов», «крестьянских поэтов», а в 1960–1970-е – «певцы великих строек» Е. Евтушенко, А. Вознесенский и Р. Рождественский против «деревенщи-



ков» В. Астафьева, В. Распутина и других. Причём речь идёт не только о своеобразной «классовой борьбе», защите города от деревни. Смысл этого противостояния был гораздо глубже и восходил к ядру советского мировоззрения, если хотите, к базовому советскому мифу (в лосевском смысле). И это был, конечно, миф о Человеке Трудящемся, преобразующем природу. Советская цивилизация свою историческую миссию видела в превращении России из аграрной в индустриальную цивилизацию и в целом мыслила советское общество как общество трудящихся, изгнавших «паразитические высшие классы» и занятых преобразованием, улучшением, наполнением смыслами окружающего мира, природы и самого общества. Тема труда как рационального преобразования природы была лейтмотивом всего советского мировоззрения – трудоцентричного по своему характеру (если не сказать трудобожеского, поскольку труд возводился в абсолют и наделялся магической силой, которая превращает и гоминида в человека, и преступника – в законопослушного гражданина).

Но известный закон физики гласит: действие равно противодействию. Там, где воспевается и даже «вбивается» в головы от имени господствующей идеологии тема работника, преобразующего косную, некультуренную, тёмную природу, должна возникнуть и обратная реакция – попытка исподволь оправдать природу, представить её как ведущее начало, а работника, её преобразующего, как глупца и даже преступника, совершающего насилие над своей матерью. Вспомним известное стихотворение поэта-почвенника Юрия Кузнецова «Атомная сказка» – об Иване-дураке, «разъявшем» царевну-лягушку и пустившем электрический ток:

В долгих муках она умирала,  
В каждой жилке стучали века.  
И улыбка познания играла  
на счастливом лице дурака.

Ф. Ницше писал, что в любой культуре есть светлое, рациональное аполлоническое начало и тёмное, иррациональное дионисическое. Мы считаем, что это верно, хотя не обязательно при этом принимать идеологему «философии жизни», гласящую, что рациональное якобы иллюзия, а вот тёмное, иррациональное – подспудная реальность, жизнь как таковая<sup>1</sup>. Напротив, мы считаем иначе и ставим порядок выше хаоса, но относительная правда Ницше состоит в том, что грубый, плоский, метафизический рационализм есть крайность, которая неизбежно диалектически дополняется другой крайностью – иррационализмом. И пока культура не найдёт срединный путь, синтез или ряд синтезов, которые, вслед за Мих. Лифшицем, мы называем «классикой», культура обречена на бесплодную борьбу двух односторонностей.

Советская культура здесь не исключение. Борьба рассудочно-рационального и иррационального начал, аполлонизма и дионисизма была и в ней. Советский аполлонизм – это воспевание города, мужественной брутальности, победы над природой, советский дионисизм – воспевание женственности, лиричности, деревни, девственной природы, запрета её преобразовывать, требования оставить всё как есть, «сохранить экологию».

Эта борьба двух начал – рационалистического и иррационалистического – пронизывает и советскую философию, под како-

<sup>1</sup> Особенно заметен сдвиг в сторону дионисизма в зрелых и поздних работах Ницше, например, в «Так говорил Заратустра».



вой мы имеем в виду не только официальный советский марксизм, но и советскую философию в целом, включая полуподпольную и сомнительную с точки зрения официальной идеологии. И эта борьба временами давала удивительные, плодотворные синтезы – срединную линию, «советскую классику».

#### **Аполлоническое и дионисическое начала в советской философии в целом**

Следует, видимо, начать с того, что марксизм сам по себе является рационалистической философией, и, таким образом, он сам может выступать как аполлоническое начало в советской философии. Не стоит, правда, забывать, что марксизм – явление сложное, и в нём есть различные пласты, некоторые из которых не лишены налёта иррациональности, а то и выражают утончённый синтез рационального и иррационального.

Марксизм в СССР был единственной и официально одобренной государством философией, но верно и то, что в СССР существовали не только одобренные государством культурные феномены и что реальная советская культура очень отличалась от официозного идеологического лубка. Изучение подлинной, а не официально признанной в те годы советской философии обнаруживает, что, наряду с марксизмом, в Советском Союзе с самого начала развивались и другие, немарксистские, школы (некоторые мимикрируя под марксизм, а некоторые не делая и этого и потому обрекая себя на бытие в полуподполье). Среди них особо выделяется *натуралистическая линия*, представленная так называемыми космистами (К. Э. Циолковский, В. И. Вернадский), а также советское *биологизаторское неоевразийство* (Л. Н. Гумилёв и его учени-

ки). Если для советского марксизма природа представляла как «мастерская», в которой человек – работник, и его задача – превратить «первую природу» во «вторую» – культуру, образумить, наполнить человеческими смыслами косный физический материал, то для полуподпольной, полугонимой *натуралистической советской философии* природа – это сверхбиологический организм, человек – лишь часть её, и, как бы он её ни преобразовывал, он всё равно останется лишь её частью, хотя и очень важной.

Борьба между социальным пафосом марксизма и биологизаторским пафосом натурализма уже на философском уровне повторяла борьбу между индустриалистами и экологами в общественной жизни и политике СССР, между городскими и деревенскими писателями и поэтами в литературе. Эта важная интрига в советской философии ещё ждёт своего исследователя, но, на наш взгляд, никакого окончательного и развитого синтеза эта борьба не породила. Возможно, на такой статус может отчасти претендовать движение, идущее от известного русского космиста Н. Ф. Фёдорова. Но история советского «фёдоровства» (от Александра Святогора до Побиска Кузнецова) также требует изучения. Стоит также отметить, что Гумилёв считал свою теорию этносов и марксизм не взаимоисключающими, а взаимодополняющими концепциями, однако никакой внутренней связи между теорией общественно-экономических формаций и теорией этногенеза он не «прописал» и даже не попытался установить.

Таким образом, можно говорить об аполлоничности советского марксизма в целом, которому уже внутри советской философии в целом противостояла другая философия, представляющая собой альтернативную, дионисическую линию (но и советский



марксизм был не так однозначен). А потому обратимся к другому, более интересному и лучше разработанному сюжету – аполлонической и дионисической линиям в самом советском марксизме и к их синтезам.

### Аполлоническая и дионисическая линии в советском марксизме

Чтобы не углубляться в спор, кто был «подлинным» марксистом, а кто – нет, будем называть «советским марксизмом» всю совокупность учений советских философов, считавших себя марксистами. При этом С. Н. Мареев в книге об истории советской философии [4] показал, что в советском марксизме наличествовали две противоположные линии и средняя, мезотическая, позиция между ними.

Первую линию мы можем определить как *советский «марксистский» криптопозитивизм*. У его истоков стоял А. А. Богданов, которого нещадно критиковал В. И. Ленин. Продолжатели линии Богданова в 1920-е годы – знаменитые «механисты» (Л. И. Аксельрод (Ортодокс), И. И. Скворцов-Степанов, А. К. Тимирязев, и другие). В послевоенный период их наследниками можно считать многих представителей логики и методологии науки, специалистов в области философских проблем естествознания и т.д. [см., например: 9; 10]. По большому счёту это была линия плоско-рационалистической, сциентистской трактовки марксизма [о позитивистской линии в советской философии см., напр.: 5; 6].

Гипертрофия рассудочного начала позволяет характеризовать это направление как «квазимарксистский аполлонизм». Суть таких воззрений сводилась к тому, что наука, прежде всего естествознание, есть высший способ познания мира. Здесь абсолютизировали методы научного познания,

формальную логику и враждебно относились к диалектике, воспринимая её как схоластику, близкую к классической метафизике. Соответственно, представители данного направления невысоко ставили всю классическую философию, соглашаясь с позитивистами в том, что назначение философии – быть «служанкой науки», изучать естественно-научную картину мира, методы науки и её язык. В своих крайних выражениях эта философия (например, в лице Богданова) тяготела к субъективному идеализму. Движение от сциентизма к субъективному идеализму современного толка продемонстрировал и ныне здравствующий Давид Израилевич Дубровский. В своём интервью Алексею Сергеевичу Нилогову он в 2007 году заявил о своей близости к американской аналитической философии и охарактеризовал её как мощное философское направление: «идея функционализма ... сыграла позитивную роль в развитии когнитивной науки ... В этом я вижу позитивный аспект аналитической философии ... она (аналитическая философия США. – Р. В.) представляет одно из самых мощных направлений современной философии, внёсших значительный вклад в разработку гносеологической проблематики ...» [7]. Видимо, Дубровский уже забыл, как искренне он возмущался, когда Э. В. Ильенков обвинял его в скрытом позитивизме в далёкие 1960-е годы.

Социально-философский и эстетический бэкграунд этого течения был разным. В 1920-е это были идеи Пролеткульта, увлечение социальным конструктивизмом, механицизмом, воспевание коллектива, в противоположность личности, курс на пролетарское искусство. В 1960–1970-е годы – европейский левый либерализм, идеи гражданского общества, прав человека, в искусстве – апология модернизма и отрицание



классических ценностей как устаревших. Такое шараханье от крайнего коллективизма до крайнего индивидуализма, впрочем, было вполне закономерным: тем, кто отрицает её величество диалектику, она мстит, демонстрируя ситуацию, когда крайности сходятся. И такое поведение было и остаётся характерным для тех, кого можно назвать «социальной базой» такой философии – городской, преимущественно естественно-научной интеллигенции.

Если советский «марксистский» криптопозитивизм по большому счёту никуда не делся, то же можно сказать об альтернативном направлении – *советском метафизическом материализме*. В наши дни он уже переименован в онтологическую философию, заигрывающую с плохо понятой фундаментальной онтологией М. Хайдеггера. У истоков этого направления в марксизме стоял ещё один оппонент Богданова – Г. В. Плеханов. А в современной ситуации сюда относят и Ф. Энгельса, философские взгляды которого, по верному замечанию К. Н. Любутина, не следует полностью отождествлять с философией Маркса. Личию Плеханова в советский период продолжали А. М. Деборин и его сторонники. Известно, что И. В. Сталин в четвёртой главе «Краткого курса истории ВКП (б)» очертил контуры советского диамата с его основными законами и категориями. Дальнейшее развитие советского диамата было поручено академиком М. Б. Митину, П. Н. Федосееву и другим. В 1960–1980-х годах этим активно занимались представители онтологической школы в Ленинграде (В. П. Тугаринов и его ученики).

Нам возразят, что диаматчики признавали наличие в природе объективной диалектики, всячески превозносили диалектику как метод, разоблачали своих про-

тивников за непонимание и недооценку диалектики. Но называть себя диалектиком и быть диалектиком – не одно и то же. Мареев остроумно назвал диалектику диаматчиков *«метафизической формой диалектики»* [4, с. 16]. Диалектика в диамате – это некая «мировая схематика», а точнее, набор банальных утверждений о том, что «всё в мире развивается», «всё в мире взаимосвязано».

Аксельрод в своё время указала на то, что пресловутый переход количества в качество носит у Деборина мистический характер. И действительно, развитие мира природы в советском диамате не обосновывалось, а постулировалось. И при этом природа оказывалась *без-человечной*. Представляя сознание всего лишь как «высшую форму отражения», возникающую из развития материального мира, диамат закрывал себе путь к решению проблемы идеального, объяснению идеальной сути нашего мышления. Рождение разума, творческих сил человека, духовного мира и всей культуры из системы материальных взаимодействий в природе действительно выглядит в диамате мистическим. Вспомним, что человеческий дух предстаёт у Энгельса всего лишь как эпизод в бесконечной эволюции природы и закономерно и неизбежно погибнет после того, как наша звезда – Солнце – погаснет.

Природа, таким образом, изначально косна и темна, а человеческий разум в ней – мелькнувший на мгновение «болотный огонёк». И по сути, перед нами своеобразный *материалистический иррационализм*. Строго говоря, метафизический материализм и не может не быть иррационализмом, ведь материя, если её брать отдельно от идеального, оформляющего начала, бесформенна, текуча, неопределима, иррациональна,



как это ещё в Античности доказывал Аристотель. Но что же это, если не дионисизм, лишь слегка прикрытый маской рационалистической философии?

Диамат сформировался как идеология сталинского режима, социальной базой которого, как писал выдающийся советский марксист Лифшиц, были всё те же крестьяне из деревень и предместий, переехавшие в города, и это была полная чувства мести сила, с «тёмными инстинктами», с «жаждой уравнительности» [2, с. 33]. Социалистическая интеллигенция той эпохи – это в основном горожане первого поколения, сталинские выдвиженцы. В головах этих людей под внешним слоем европейской образованности скрывались патриархальные крестьянские ценности, и точно так же в диамате под внешним слоем рационализма и даже деклараций о диалектике и абсолютной истине лежали пласты иррационализма.

#### **Классические синтезы в советской философии: Лифшиц и Ильенков**

Как мы видим, в советском марксизме сформировались две исторические формы, в которых просматривается противоположность аполлонического и дионисического начал в культуре и философии. Но в советском марксизме сформировалась ещё одна линия, в которой были преодолены обозначенные выше крайности. Это был срединный путь к органическому синтезу материи (иррационального) и идеи (рационального). Вариантов здесь несколько, но мы укажем на два из них – ильенковский и лифшицианский. При этом, если Ленин в «Философских тетрадах» определил Гегеля как представителя «умного» идеализма, мы берём на себя смелость указать на тот факт, что представитель нашего отечественного диалектического идеализма

Лосев был союзником именно «умного» советского марксизма.

Итак, речь пойдёт о линии, идущей от Ленина к Л. С. Выготскому и Г. Лукачу, а от них к Мих. Лифшицу и Э. В. Ильенкову. А другим своим концом она уходит не только к Марксу, но также к Гегелю и Шеллингу, к возрожденческому и античному платонизму и к самому Платону – «патриарху философов», короче говоря, к философской классике.

Здесь важно подчеркнуть, что для Ильенкова исходный пункт в марксизме – общественно-историческая практика<sup>1</sup>.

И здесь же точка синтеза материи и духа, природы и культуры. Ильенков многократно писал о том, что марксизм имеет дело не с доисторической материей, не знающей человека природой. Для марксизма исходный пункт – это материальная практика как граница между человеком и природой, где человеческое и природное сливаются. Именно здесь, в практике, согласно Ильенкову, рождается идеальное.

Таким образом, в «умном» марксизме Ильенкова идеальное рождается не в мозгу гончара и не в глине, из которой он лепит кувшин, а в процессе самой лепки. Именно так рождается весь мир культуры. Совокупность предметов культуры, по Ильенкову, это носитель «коллективного», «общественно-человеческого разума», и только общаясь с произведениями культуры, человек учится мыслить. Именно в этом мире содержатся фундаментальные основания мышления, которые Декарт объявил «врождёнными идеями». Причём решая в рамках марксизма проблему идеального, Ильенков даёт ключ для ответов на основные вопросы всей философии – проблемы Истины, Добра, Красоты.

<sup>1</sup> См. классическую статью Э. В. Ильенкова «Диалектика идеального» [1, с. 7–84].



Иной подход мы видим у Лифшица, который любил повторять слова Маркса о том, что разум существовал всегда, только не всегда в разумной форме. По мнению Лифшица, уже в самой природе наличествует идеальное – в виде неких пределов, к которым стремятся вещи в своём бытии. В основе философии Лифшица – ленинская теория отражения, но не в примитивной диаматовской форме. Природа, доказывая Лифшица, не может не отражать себя, и высшей формой такого зеркала природы является человеческое сознание, посредством которого природа узнаёт и раскрывает саму себя.

Развивая мысли Ленина из «Философских тетрадей», Лифшиц решает проблему, которую не мог преодолеть метафизический материализм. Он доказывает, что разум не может быть кратким мерцанием «болотного огонька», поскольку даже

в самой элементарной форме отражения, согласно Лифшицу, уже содержится потенция мышления. И прежде всего потому, что мышление, идеальное – это вечный атрибут материи, подобно движению. Именно таким образом преодолевается в марксизме у Лифшица мистика рождения духа из бездуховной и немыслящей материи.

В наши дни Ильенкова и Лифшица принято определять как представителей «творческого марксизма», в противоположность его официальной версии в ту эпоху. Мы показали, как в этих учениях находят разрешение противоречия между аполлоническим и дионисическим началами в советской культуре, в советской марксистской философии. Но это лишь один из аспектов, которые обнаруживаются в анализе сложной исторической и культурной реальности, какой на деле была советская эпоха.

### Список литературы

1. Ильенков Э. В. Идеальное. И реальность. 1960–1979 / авт.-сост. Е. Иллеш. Москва : Издательство Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. 528 с.
2. Лифшиц Мих. Что такое классика? Москва : Искусство – XXI век, 2004. 512 с.
3. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнения к «Диалектике мифа». Москва : Мысль, 2001. 558 [1] с.
4. Мареев С. Н. Из истории советской философии : Выготский – Лукач – Ильенков. Москва : Культурная революция, 2007. 448 с.
5. Мареев С. Н. Классическая философия и «философия науки». Москва : Современная гуманитарная академия, 2009. 320 с.
6. Межуев В. М. Маркс против марксизма. Статьи на непопулярную тему. Москва : Культурная революция, 2007. 176 с.
7. Нилогов А. С. Давид Дубровский : субъективная реальность [Электронный ресурс]. URL: <https://censura.ru/articles/interviewdubrovsky.htm>
8. Пуцаев Ю. В. Философия советского времени : М. Мамардашвили и Э. Ильенков (энергии отталкивания и притяжения) : монография / Российская академия наук, Институт научной информации по общественным наукам. Москва : ИНИОН, 2018. 356 с.
9. Степин В. С. Современный позитивизм и частные науки. Минск : Министерство высшего, среднего специального и профессионального образования БССР, 1963. 58 с.
10. Швырёв В. С. Неопозитивизм и проблемы эмпирического обоснования науки / АН СССР. Институт философии. Москва : Наука, 1966. 215 с.

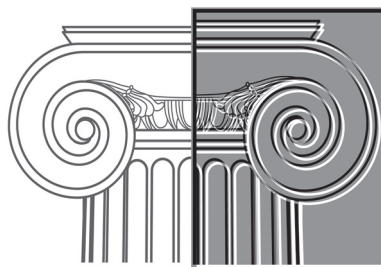
### References

1. Ilyenkov E. V. *Ideal. And reality. 1960–1979*. Moscow, Publishing House “Kanонplus”, 2018. 528 p. (In Russ.)
2. Lifshits Mikh. *What is a classic?* Moscow, Art – XXI Publishing House, 2004. 512 p. (In Russ.)



3. Losev A. F. *Dialectics of myth. Additions to "Dialectics of myth"*. Moscow, Mysl Publishers, 2001. 558 p. (In Russ.)
4. Mareev S. N. *From the history of Soviet philosophy : Vygotskiy – Lukach – Ilyenkov*. Moscow, Publishing House "Kulturnaya revolyutsiya", 2007. 448 p. (In Russ.)
5. Mareev S. N. *Classical philosophy and "philosophy of science"*. Moscow, Published by the Modern Humanitarian Academy, 2009. 320 p. (In Russ.)
6. Mezhuov V. M. *Marx against Marxism. Articles on an unpopular topic*. Moscow, Publishing House "Kulturnaya revolyutsiya", 2007. 176 p. (In Russ.)
7. Nilogov A. S. *David Dubrovskiy: subjective reality*. Available at: <https://censura.ru/articles/interviewdubrovsky.htm> (In Russ.)
8. Pushchaev Yu. V. *Philosophy of the Soviet era: M. Mamardashvili and E. Ilyenkov (energies of repulsion and attraction)*. Moscow, Publishing House of the Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, 2018. 356 p. (In Russ.)
9. Stepin V. S. *Modern positivism and private sciences*. Minsk, 1963. 58 p. (In Russ.)
10. Shvyrev V. S. *Neopositivism and problems of empirical substantiation of science*. Moscow, Akademizdatcenter "Nauka" RAS, 1966. 215 p. (In Russ.)

\*



# ДИАЛОГИ О КУЛЬТУРЕ



## «ЖИВАЯ АКСИОЛОГИЯ»: РАЗГОВОР ФИЛОСОФА С ХУДОЖНИКОМ О ЦЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 7:001.12

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-74-86>

**Е. Э. Дробышева<sup>1</sup>, Н. М. Цискаридзе<sup>2</sup>**

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
e-mail: pestelena@yandex.ru<sup>1</sup>, e-mail: rector@vaganovaacademy.ru<sup>2</sup>

*Аннотация:* Статья подготовлена в рамках авторского проекта «Живая аксиология» и представляет собой новый перспективный исследовательский жанр – научное интервью. По сути, это – возрождение давней философской традиции диалога как наиболее продуктивного и репрезентативного формата поиска ответов на базовые для актуальной культурной реальности вопросы, касающиеся её ценностных параметров, оснований и тенденций. Философ и Художник обсуждают ряд концептуально важных для современного художественного процесса проблем: аксиологической ёмкости искусства; временности/вневременности искусства; дихотомии духовного/материального в искусстве; гносеологического, этического и эстетического потенциала искусства; подлинности как ценности; соотношения новизны и традиции.

*Ключевые слова:* архитектура культуры, аксиосфера культуры, ценности, современное искусство.

*Для цитирования:* Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М. «Живая аксиология»: разговор Философа с Художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-74-86>

ЦИСКАРИДЗЕ НИКОЛАЙ МАКСИМОВИЧ – ректор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; народный артист Российской Федерации, народный артист Республики Северная Осетия-Алания, лауреат Государственных премий РФ; член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, член Совета при Президенте РФ по реализации государственной политики в сфере защиты семьи и детей, член Экспертного совета при Министерстве культуры РФ

TSISKARIDZE NIKOLAY MAKSIMOVICH – Principal of the Vaganova Ballet Academy; People’s Artist of the Russia, People’s Artist of the North Osetia – Alania Republic, State Prize Laureate of the Russian Federation; member of the President’s Council for Culture and Arts, member of the President’s Council for the Implementation of State Policy in the Sphere of Protecting Family and Children, member of the Expert Council under the Ministry of Culture of the Russian Federation

ДРОБЫШЕВА ЕЛЕНА ЭДУАРДОВНА – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

DROBYSHEVA ELENA EDUARDOVNA – DPhil, Associate Professor, Professor at the Department of Choreographer Education, the Vaganova Ballet Academy

© Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М., 2021



“LIVING AXIOLOGY”: A PHILOSOPHER SPEAKS  
WITH AN ARTIST ABOUT THE VALUES OF MODERN CULTURE

**Elena E. Drobysheva<sup>1</sup>, Nikolay M. Tsiskaridze<sup>2</sup>**

Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg, Russian Federation,  
e-mail: pestelena@yandex.ru<sup>1</sup>, e-mail: rector@vaganovaacademy.ru<sup>2</sup>

*Abstract:* The article was prepared within the framework of the author’s project “Living Axiology” and represents a new promising research genre – scientific interview. In its essence, this is the revival of the long-standing philosophical tradition of dialogue as the most productive and representative format for finding answers to questions that are basic for the current cultural reality, concerning its value parameters, foundations and trends. The Philosopher and the Artist discuss a number of conceptually important problems for the modern artistic process: the axiological capacity of art; temporality / timelessness of art; the dichotomy of the spiritual / material in art; the epistemological, ethical and aesthetic potential of art; authenticity as a value; correlation of novelty and tradition.

*Keywords:* architectonics of culture, axiosphere of culture, values, modern art.

*For citation:* Drobysheva E. E., Tsiskaridze N. M. “Living axiology”: a Philosopher speaks with an Artist about the values of modern culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 74–86. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-74-86>

В приходящем в упадок обществе подлинность искусства должна отражать это разложение. Если искусство желает выполнять свою социальную роль, оно должно показывать изменчивость мира и содействовать его преобразованию.

Эрнст Фишер

**Об аксиологической ёмкости искусства**

Человек – даже не имеющий отношения к задачам профессиональной теоретизации метафизических аспектов бытия – вольно или невольно вынужден обращаться к осмыслению предельных основ существования, как минимум – собственного, как максимум – общественного. Аксиологический дискурс как нельзя лучше соответствует задачам и перспективам данного вопрошания. Несмотря на активную полемику, ведущуюся вокруг сути самой ценностной парадигмы и отдельных её составляющих, её противникам приходится признать: без данного понятия невозможно обойтись в принципе, поскольку «аксиологическая рациональность в массовом сознании является господствующей» [18, с. 54].

Предлагаемый формат статьи – двойной оммаж: философской традиции диалогов, уходящей в глубь веков, и уникальному явлению в культуре 1920–1930-х годов – феномену «живой этики»<sup>1</sup>. В данном случае «живая аксиология» – это не попытка подражания детищу Рерихов, а лишь метафора, означающая «живой», то есть актуальный разговор Философа о ценностях с реальными участниками культурного процесса. Предполагается, что попытка такого диалога может вылиться в долгосрочный проект, в рамках которого собеседниками Философа

<sup>1</sup> Живая этика – синтетическое религиозно-философское учение, созданное в 1923–1937-х годах Николаем и Еленой Рерих и ставшее основой для формирования более позднего комплексного культурного движения New Age.



могут стать различные творческие персонажи, имеющие специфический, профессионально обусловленный взгляд на аксиологическую проблематику. Серьёзным плюсом для сегодняшней академической философии является её практико-ориентированность, выражающаяся не в снижении пафоса, а в приближенности к конкретике повседневных практик – политических, социальных, художественных.

Феномен искусства как арены рефлексии неизменно привлекает внимание исследователей из различных областей социогуманитарного знания: искусствоведов, культурологов, психологов, социологов. При этом очевидно, что искусство просто «создано» именно для аксиологического анализа, ведь ценностное сознание пронизывает ткань творческого пространства «красной нитью». Классическая аксиологическая триада – Истина, Добро и Красота, дополненная менее универсальными инструментальными ценностями, характерными для той или иной эпохи, позволяет проанализировать все более или менее значимые подвиги в социокультурной архитектонике. Сочетание аксиологического, исторического и биографического методов в жанре диалогов обеспечивает наиболее полную исследовательскую картину, разворачивающуюся благодаря совместным усилиям теоретиков и практиков художественного процесса. Синергия метафизического видения Философа и концептуального подхода Художника способна расширить границы представления об архитектонике самого творческого процесса/пространства.

Сфера искусства обладает огромной ценностной ёмкостью, поскольку является ареной для творческой, созидательной деятельности человека [см.: 6–9; 11]. Преобразующая функция художественной деятельности

проявляется в нескольких основных аспектах: социальном, воспитательном, образовательном, эстетическом, психологическом. Все эти области человеческого существования имеют экзистенциальное и ценностное измерения. В процессе творчества происходит преобразование материала, звука, движения в художественное произведение, но и сам этот процесс имеет несколько уровней, в том числе – неявную метафизическую перестройку – как Художника, так и Зрителя/Читателя/Слушателя. Именно об этом измерении древние греки рассуждали в терминах катарсиса (κάθαρσις – ‘возвышение, очищение, оздоровление’) и метанойя (μετάνοια – ‘перемена ума’), в первую очередь посредством музыки и трагедии. Искусство – это «действие, трансформация, создание мира в соответствии с идеалами художника» [19], пространство «эстетического преобразования, осуществлённого под облагораживающим воздействием произведений» [17, с. 40].

#### **Вопрос Художнику:**

*Является ли художественный талант безусловной ценностью? Может ли искусство обладать «отрицательной ценностью»?*

Талант может быть присущ самому неожиданному историческому персонажу. То, что человек делает на сцене, не стоит соотносить с его характером. Личность не равна таланту. Сам по себе талант не может быть злым, и фраза Пушкина о несовместимости гения и злодейства именно об этом. Ключевой момент в искусстве – глаза смотрящего, позиция и отношение Зрителя, а здесь много факторов: генетика, воспитание, настроение. Мы можем только воспитывать «смотрящего»: читателя, слушателя, зрителя. Проблема восприятия и интерпретации – вечная как для образования (учени-



ки всегда рассказывают не то, что им объясняешь), так и для искусства. Бессмертные Рубаи Омара Хайяма – об этом же: «Один не разберёт, чем пахнут розы, / Другой из горьких трав добудет мёд. / Кому-то мелочь дашь, навек запомнит, / Кому-то жизнь отдашь, а он и не поймёт».

Балет – единственный жанр, родившийся во дворце и для дворца, там же и оставшийся. Даже опера родилась на улице, не говоря уже о драматическом театре. Балет создавался для просвещённой публики. Для того чтобы воспринимать балет и оперу (самые «искусственные» из видов искусств), «смотрящему» необходим бэкграунд. Вот с ним и необходимо работать – и в семье, и в школе, и на государственном уровне. Есть большая разница между советским зрителем – очень хорошо и глубоко воспитанным в художественном отношении, и, например, европейской публикой того же времени. Мне как исполнителю это было очень заметно. Поэтому сегодняшним ученикам необходимо доносить: талант не может быть злым сам по себе, а только лишь в восприятии публики.

### **О временности/ вневременности искусства**

Хронотопология в случае с искусством не выглядит очевидным инструментом описания и оценки, поскольку вопрос о роли временных параметров не имеет однозначного ответа – как среди исследователей, так и среди практиков художественного процесса. «Каждое художественное произведение – дитя своего времени, часто оно делается матерью наших чувств», – писал В. Кандинский [12, с. 7]. Пьер Бурдьё полагает, что «только исторический анализ способен объяснить одновременно и природу, и видимость универсальности чистого опы-

та произведения искусства, которую он создаёт у тех, кто его наивно переживает, начиная с философов, подвергающих его анализу и забывающих о социальных условиях его возможности» [1]. И искусствоведческий, и культурологический дискурсы в этом вопросе – на стороне Бурдьё. Историко-типологический, историко-структурный методы – важнейшие в арсенале этих наук.

Существует и другая точка зрения, рассматривающая процесс художественного творчества как не зависящий от оков конкретного исторического времени, скорее – как трансвременной. «Творения духа, культуры, искусства ... всякий раз суть освобождение от рабства времени, прыжок человека из грязи своих инстинктов, из своей инертности в другую плоскость, во вневременное, божественное, всецело внеисторическое и враждебное истории бытие»; «... духовные деяния, или произведения искусства, или объективация духа, всё это последний итог, конечный результат борьбы за облагораживание и освобождение ... это прорывы из времени в вечность. Наиболее совершенные произведения – те, что не несут на себе следов схваток и борьбы, предшествовавших их созданию» [4, с. 279].

Очевидно, демаркация в данном вопросе проходит по линии научное/художественное. Исследователь не может обойтись без сопряжения самого акта/события искусства с контекстом [см.: 3; 5; 20].

### **Вопрос Художнику:**

*Важен ли исторический контекст в случае с признанными образцами классического искусства? Насколько время властно над шедеврами? Как сейчас меняется отношение к классическим образцам?*

Исторический контекст и его изменения однозначно важны, мы зачастую



не в состоянии адекватно интерпретировать произведение из-за утратившегося контекста. Важно понимать дух эпохи. Вот пример купцов Медичи – доминирующей семьи эпохи Возрождения (хотя их и обвиняли в «безродности»), выводит нас на проблему своевременной поддержки талантов. Медичи очень мощно поддерживали в своё время художников. И кто знает – если бы не их деньги и не их вкус, были ли бы созданы те произведения, которые мы знаем как образцы Ренессанса? Леонардо да Винчи, Брунеллески, Микеланджело – не то чтобы они не имели таланта – конечно, имели! Но все они вовремя получили поддержку, в том числе финансовую. Одарённому человеку должно очень повезти с историческим контекстом и теми, кто его услышит, увидит, поддержит.

Приведу пример из истории советского балета. За последние 50 лет только дважды спектакли Большого театра «Спартак» и «Пиковая дама» получили государственные награды, и именно потому, что они соответствовали запросам времени. Оба спектакля появились благодаря феноменально одарённым людям, но вышли они на государственную орбиту в силу удачного сочетания таланта и тематики. На протяжении 60 лет летят камни в сторону создателей «Спартак», обвинения, что это банальная «советская агитка». Да, и один, и другой спектакли действительно были важны для советской идеологии, но это совпало с высочайшим уровнем самих балетов. Например, Спартак – человек труда, поднявший массы, а для советской эпохи это знаковая тема. «Пиковая дама» «выстрелила» на момент поднявшейся в обществе волны «собираания скреп». Очень вовремя появился русский спектакль на русскую тему и русскую же музыку, поставленный французом

Роланом Пети<sup>1</sup>. И главный герой – обрусевший немец в холодном Петербурге, протестант, который был наказан не смертью, но безумием – самой страшной карой в православной традиции. Главные роли в этой постановке исполняли при этом грузин и латышка<sup>2</sup>. Отсюда такой колоссальный резонанс. Все эти исторические аспекты безумно важны для цельного восприятия произведения в момент его появления и для его сценической судьбы в дальнейшем. Количество хулителей той же «Пиковой дамы» зашкаливало, но никто из критиканов не знал хорошо того, что было заложено в тексте самим Пушкиным, все они в школе «прошли» Пушкина – буквально прошли мимо. Элементарно – путали либретто данного балета и одноимённой оперы<sup>3</sup>.

Это очень сложная и интересная проблема – историческая судьба художественных шедевров. Есть и такой срез: например, произведения того же Микеланджело превышают эпоху, в которую он жил. Хотя он – продукт своей эпохи. Он вложил больше смыслов, чем могли считать даже самые образованные его современники и заказчики, те же Папы.

<sup>1</sup> Существуют два разных балета «Пиковая дама», поставленных Роланом Пети на один и тот же сюжет, но для разных трупп. Один балет был поставлен в 1978 году; другой – в 2001-м. В данной статье речь идёт о постановке 2001 года.

<sup>2</sup> Николай Цискаридзе и Илзе Лиела.

<sup>3</sup> Из одноимённой оперы балетмейстер использовал только музыку. С самого начала своей постановки Ролан Пети отталкивался не от оперы и оперного либретто, а от самого произведения Пушкина. Автор оперного либретто Модест Ильич Чайковский весьма изменил пушкинский сюжет, само произведение получило мистически-трагедийное звучание со смертельным исходом главных персонажей; даже изменилось имя главного героя, из Германна (с двойным н) он стал Германом (с одним н). Балетмейстер же хотел вернуть музыкальную часть к замыслу Пушкина.



Всё меняется. Было время преклонения перед эллинским искусством, потом в моду вошли пышные формы в стилистике Рубенса, сейчас всё «вытянулось». К концу XX века актуальной стала полная андрогинность. Журнал «Вог» в 2000 году выпустил номер с двумястами фотографий – по сто фотографий, репрезентирующих мужские и женские образы за 100 лет, как они изменялись на протяжении XX века.

### **О дихотомии духовного/ материального в искусстве**

Вопросы о сути и роли духовности в культуре вообще и в искусстве в частности является важнейшим для онтологического понимания феномена творчества и искусства как пространства, вмещающего его результаты. «Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но способное принять выражение в простой форме: вперёд и вверх» [12, с. 9]. Движение вперёд и вверх – это путь познания, на котором одна из абсолютных ценностей – Истина – является путеводной звездой. Искусство способно не только наполнить человека эмоционально, эстетически, но и усилить интеллектуальную составляющую его жизни, расширить поле эрудиции. Ещё одна из трёх высших ценностей – Красота – в союзе с Истиной способна возвысить нас над повседневностью, в данном случае понимаемой как приземлённое, рутинное бытие.

Соотношение духовного и материального начал в сфере художественного производства – вопрос сродни риторической проблеме первенства курицы/яйца. В одном из вариантов классификации видов искусства (пространственных, временных, пространственно-временных) проблема наличия/отсутствия духовной составляющей эли-

минирована. Чаще всего невозможно дихотомически выстроить соотношение духовного/материального в том или ином произведении искусства. Классический пример – книжная культура. Что стоила бы в ценностном отношении прекрасно оформленная и дорого изданная книга без высококлассного содержания? То же касается произведений в области театра, кино, танца, изобразительного искусства.

По мнению В. В. Ванслоа, «для создания высокого искусства ... необходимо ещё духовное наполнение каждой роли, познание её смысла, её человеческого и образного значения, соединение танцевального и актёрского мастерства. Тогда танец делается эмоциональным, увлекательным, заражающим зрителя своим внутренним содержанием» [2].

### **Вопрос Художнику:**

*Что Вы вкладываете в понятие «духовность»? Корректно ли говорить о духовности как едином мериле качества относительно произведения искусства?*

Как бы мы ни относились к самим терминам «духовность» и «бездуховность» (многие – иронично), мы должны понимать, что любое произведение искусства, транслируемое на государственном уровне, должно быть разговором о нравственном, высоком, нести дидактическую нагрузку. Можно ребёнку показать «Травиату» как пример фантастически мелодичной музыки, не вдаваясь в подробности сюжета. Воспитанные на высоких примерах родители понимают, что для того, чтобы влюбить ребёнка в этот сложный жанр, надо начинать с таких образцов. Именно так было со мной, постановка была такой деликатной, что меня ничего не смутило. Сегодня же ребёнку на «Травиате» придётся столкнуться с такой



скабрёзностью, что великолепная музыка уйдёт на второй план. Поэтому планка высокой духовности не должна снижаться, это – задача искусства.

### «Что есть Истина?»:

#### вариант ответа искусства.

#### Должно ли искусство быть добрым?

С точки зрения аксиологии, Истина является одной из базовых абсолютных ценностей, наряду с Красотой и Благом (Добром), составляющих архитектурно-полный спектр фундаментальных оснований человеческой деятельности. Знаменитые вопросы о человеке, сформулированные некогда Кантом, так же можно соотнести с великой ценностной триадой. «Все интересы моего разума, – писал он, – объединяются в следующих трёх вопросах: Что я могу знать? Что я должен делать? На что я могу надеяться?» [13, с. 661]. Истина как ценностное ядро гносеологии всегда ускользает от о-пределения. Во всём многообразии научных курсов об искусстве Истину, как правило, не выдвигают на первый план, оставляя её науке и религии. Однако в силу огромного эвристического и дидактического потенциала художественных практик, а также их прогностических возможностей нельзя недооценивать ту роль, которую играет искусство в формировании личности, в том числе – с точки зрения важнейшего онтологического вопроса: что есть Истина? Экзистенциальное вопрошание об истинности человеческих устремлений и их соответствия высшему замыслу о человеке и мире лежит в основании большинства сюжетов мировой литературы, изобразительного и театрального искусства.

По словам Н. О. Лосского, «обо всём, касающемся человека, можно сказать, что оно хорошо или дурно», а потому ценность –

это «нечто всепроникающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого поступка» [14, с. 250]. Применительно к искусству высказывания и оценки в духе «хорошо или дурно» явно затруднены в связи с субъективностью восприятия, усиленной символической, метафорической формой художественного высказывания. Поиски критериев Добра и Зла, а также способов их применения – один из вечных сюжетов мировой литературы, театра и всех опирающихся на текст форм культуры.

#### Вопрос Художнику:

*Возможно ли силами искусства, его изобразительного инструментария приблизиться к пониманию Истины, трактуемой как предельное абсолютное основание человеческого бытия? Должно ли искусство быть добрым? Является ли актом добра со стороны Художника утаивание от зрителя Истины (если он считает, что истина ужасна или смертельно опасна)?*

И Истина, и Добро в искусстве транслируются через призму человеческого фактора. Вспомните пьесу «Кавказский меловой круг» Бертольда Брехта<sup>1</sup>. Там деревенский писарь становится судьёй и судит не по законам, а сообразно велению сердца, в итоге присуждает ребёнка не его настоящей матери (казалось бы – вот она, попорченная Истина!), но той, что относится к нему, как и должна относиться родная мать (торжествует Добро!).

<sup>1</sup> Брехт создал пьесу в 1945 году на основе пьесы Альфреда Геншке «Меловой круг», в свою очередь созданной в 1920-х годах с использованием сюжетов китайской легенды и библейской притчи о царе Соломоне, который, разрешая спор между двумя женщинами из-за ребёнка, приказал разрубить его пополам, - настоящая мать ради спасения ребёнка отказалась от него в пользу соперницы.



Должно ли искусство быть добрым? Только без насилия, без навязывания взглядов, без нарушения прав других людей, ведь мы разные и генетически, и исторически. Конечно, в процессе воспитания надо детям дать каноны: Библию, мифы Древней Греции, другие религиозные и мифологические образцы. Иначе невозможно воспринимать великие произведения искусства: ни живопись, ни балет, ни музыку. Всё великое – так или иначе – создано с опорой на Античность и её дальнейшую трансформацию в христианскую культуру. И русская культура в данном случае – европейская. Искусство имеет право обнажать всю полноту бытия и изображать не только высокие чувства. В Сикстинской капелле есть и Рай, и Ад. Вообще, в чистом виде не бывает Добра и Зла, есть наше к ним отношение, и искусство играет важнейшую роль в формировании ценностных ориентиров.

**«Так что есть красота,  
и почему её обожествляют люди?»**

На онтологически точный вопрос, поэтически сформулированный советским поэтом Николаем Заболоцким, есть неисчислимое количество вариантов ответов – от умозрительных эстетических рассуждений до эмоциональных оценочных суждений, от психологических обоснований до мифологических нарративов. В случае с Красотой как имплицитно присущей искусству опции вопросы также могут разниться в зависимости от отправной точки понимания Красоты, историко-культурного контекста или жанрово-стилевых особенностей определённого художественного артефакта.

Красота в произведении искусства – мелодии, танце, тексте – прежде всего обеспечивается гармонией. В балете это гармония

музыки, хореографии, драматургии, создающая синергийную полноту, стократ усиливающую воздействие на зрителя/слушателя. В силу имманентной синергийности балет называют «самым трудным и эстетически наиболее совершенным из многочисленных танцевальных направлений музыкально-сценического искусства, демонстрирующим пластическое совершенство позы и движения», обладающим особым, «эстетически эффективным» языком [10, с. 269].

**Вопрос Художнику:**

*Обязано ли искусство продуцировать/транслировать идею Красоты? Является ли это Idea fixa для создателя/исполнителя балета? Может ли быть эстетически и метафизически убедительно уродство?*

Для меня всё красивое более привлекательно. Даже у Босха и Гойи уродство преподнесено красиво, вернее – с мастерством. Страшнее шекспировского «Гита Андроника» трагедии не существует, ведь там из мести съедаются дети... Уровень трагизма и нравственного коллапса зашкаливает. Когда мы играем трагедию, мы это можем и должны преподнести мастерски, эстетично. И вот тогда возникнут вопросы о том, что можно и нельзя. Эстетическое переживание вызовет этическое. И боль, и смерть можно мастерски передать. В театре очевидно, что боль и смерть не являются настоящими, истинными, но, будучи актёрски искусно сыгранными, они вызывают слёзы переживания, очищение, катарсис. В искусстве Красота – равно эстетика. Пример из современного кинематографа – творчество Питера Гринуэя, это очень эстетично, хотя, конечно, с точки зрения этики все сюжеты могут подвергаться обсуждению и осуждению. Или феномен Марлона Брандо: в «Трамвае “Желание”» есть сцена изна-



силования, поданная безумно эстетично – так, что ты не можешь отделаться от очарования его красотой, его звериной сексуальностью. В современных балетах некоторые хореографы (Матс Эк, Охад Охарин) с уродством экспериментируют. У них Красота подана в гротескной форме, чтобы мы ощутили её через очевидное отсутствие.

### Подлинность как ценность

Одной из непреложных ценностей культурной архитектоники является подлинность [см. об этом подробнее: 7]. Подлинность, понимаемая как аутентичность, выступает мощной силой, скрепляющей, соединяющей пласты историко-культурного развития – во-первых, как в синхронном, так и в диахронном, а во-вторых, в структурном планах. Подлинность цементирует не вполне очевидные сопряжения – как метафизического, так и физического бытия культуры. Искусство, как репрезентативная арена, культуры само по себе обладает огромной эвристической силой, а в союзе с наукой (или даже религией) способно раздвигать горизонты понимания. Платон писал: «Человек, имеющий прирожденную склонность к знанию, изо всех сил устремляется к подлинному Бытию ... Он не останавливается на множестве вещей, лишь кажущихся существующими, но непрестанно идёт вперёд, и страсть его не утихает до тех пор, пока он не коснётся Самого Существа Каждой Вещи Тем в своей душе, Чем подобает касаться Таких Вещей, а подобает это Родственному Им Началу. Сблизившись посредством Него и соединившись с Подлинным Бытием, породив Ум и Истину, он будет и познавать, и поистине жить» [16].

Искусство позволяет прикоснуться к «Самому Существованию Каждой Вещи» посредством приобщения к его символически

оформленным тайнам. Художественно-метафорический язык использует широкую палитру выразительных средств, обращаясь в итоге к уровням и пластам человеческой субъектности, недостижимым для рациональных когнитивных практик. Благодаря такого рода способностям, как катарсис, даётся «свобода, которая является подлинной, потому что она ... позволяет радикальным образом менять мир в воображении» [17].

### Вопрос Художнику:

*Какие механизмы художественного производства позволяют создавать атмосферу подлинности изображаемого явления/события? И есть ли критерии подлинности относительно самого искусства как совокупности артефактов и событий?*

Подлинность сейчас тиражируется. Можно ли и должно её сохранять сейчас? Ответу так: великие произведения искусства должны тиражироваться. Я счастлив, когда человек, даже не зная исходные произведения, узнает о них хотя бы так. Можно довольствоваться копией статуи Давида в Пушкинском музее. Но поскольку я видел во Флорентийской Академии Давида оригинального, могу сказать, что ничего подобного просто быть не может. То есть существует два уровня ответа на этот вопрос: с одной стороны, пусть тиражируется. Но, если вы чем-то заинтересовались по-настоящему, ищите оригинал. Аура произведения не подделывается. С тиражированием исчезает тайна. Поэтому католическая церковь не хотела переводить Библию на другие языки. Вагнера надо ехать слушать в Байройт<sup>1</sup>. Барочное искусство надо слушать

<sup>1</sup> Фестивальный театр, или Байрёйтский театр, – оперный театр, расположенный в баварском городе Байройте



в исполнении Чечилии Бартоли<sup>1</sup>. Потому что она не только исполнитель, а исследователь. Манера звукоизвлечения со временем ведь тоже меняется. Если хотите чему-то учиться, надо погружаться.

**Вопрос Художнику:**

*Как быть с переводом поэзии (подлинность неизбежно уходит)?*

На примере переводов грузинского языка вижу, что зачастую текст в полном виде перевести невозможно, надо учитывать слова рядом чисто технически, тот самый контекст. То же самое с переводами Библии. Многие библейские ветхозаветные фрагменты элементарно запутаны, потому что с арамейского тексты невозможно перевести. Кстати, русские переводчики советского периода всё улучшали. С 1930-х до конца 1970-х царила русская переводческая и издательская школа – ничего равного не существует. Это понятно даже на примере всем известных детских книг: про Винни-Пуха и Чиполлино.

**Новизна & Традиция:**

**дуэль в рамках аксиосферы**

Традиция является одной из архитектурных опор культуры [9]. В дихотомии с новациями традиционные ценности, нормы и приёмы формируют актуальную ткань художественного процесса. Пожалуй, проблема соотношения традиционного и новаторского представляет собой наиболее болезненное и дискуссионное поле – как для условного Художника (литератора, композитора, хореографа, живописца, скульптора), так и для воспринимающей стороны (читателя, слушателя, зрителя). Не стоит

забывать и о «третьей силе» – армии арт-менеджеров, кураторов, промоутеров – тех, кто продвигает, рекламирует, продаёт произведённое условными «художниками». В современном состоянии культуры, характеризующем как индустриальное, именно эта «третья сила» зачастую делает выбор относительно соотношения традиций/новаций.

**Вопрос Художнику:**

*Чем обеспечивается необходимый и достаточный баланс традиционных и инновационных составляющих современного арт-процесса? Какие культурные институты сегодня способны вырабатывать актуальные художественные стратегии и обеспечивать этот баланс?*

И новации, и традиции в искусстве важны, но важен, прежде всего, баланс, гармония. Я ко всему отношусь с должной долей уважения. Я не люблю антиквариат, хотя вырос в его атмосфере, но не могу не ценить и не понимать его ценности. Все эпохи, о которых мы говорили, мы не обязаны любить. Уважаю – не значит и не равно «люблю» или «предпочитаю». Уважать традиции не означает неготовность делать что-то новое, надо понимать, что мир меняется. Но! Аутентичность необходимо знать и ценить. Если «Спящая красавица» будет идти, как она шла в XIX веке, – то есть мы начнём в 15–16 часов, с 4 антрактами... Если мы так его сыграем [спектакль], то зрителя окунем целиком в эту атмосферу шоу под названием «эпоха китча». Зритель должен быть готов к этому аттракциону. Энтертейнмент сегодня важнейший инструмент искусства. Но делать по законам XIX века для сегодняшнего зрителя физически невозможно.

В рамках Зальцбургского фестиваля в 2005 году была осуществлена постановка «Травиаты» с Нетребко и Роландо Вилан-

<sup>1</sup> Чечилия Бартоли (итал. Cecilia Bartoli; род. 4 июня 1966 года, Рим, Италия) – итальянская оперная певица (колоратурное меццо-сопрано).



зоном<sup>1</sup>. Очень новаторский подход, я за такое высокопробное новаторство. При этом любой спектакль режиссёров так называемой российской новой драмы (Серебренникова, Чернякова) – чистый эпатаж, низменные инстинкты. Мы опять вернулись к вопросу: кто делает? Вернулись к Медичи и опекаемым ими художникам. Рядом с Медичи существовали их противники – семья Альбицци<sup>2</sup>, и от них не осталось ничего. Нет пристрастия – нет результата. Или современный пример – Центр Помпиду в Париже. Жорж Помпиду был Президентом Франции меньше всех в истории. Ушёл Миттеран, Ширак, Саркози. А Помпиду остался в истории. Это его инициатива. Вот пример новаторства, идущего на пользу искусству и дающего толчок к его дальнейшему развитию и трансформации сообразно новому историческому контексту. Построенный суперсовременный арт-центр в средневековом Париже не вызывает

<sup>1</sup> Режиссёр Вилли Декер (Willi Decker).

<sup>2</sup> Альбицци (итал. Albizzi) – богатый тосканский род, который (с 1382 по 1434 год) считался самым могущественным во Флоренции и долгое время на равных соперничал с родом Медичи. Альбицци происходили из Ареццо и сделали состояние на организации суконных мануфактур и поставках шерсти.

отторжения, потому что продумано и само пространство, и его совпадение со временем, с эпохой. Вот она – ценность Гармонии.

\*\*\*

Диалоги в рамках проекта «Живая аксиология» дают возможность услышать разных участников художественного процесса: теоретиков и практиков, создателей контента и его потребителей, сторонников и противников тех или иных концептуальных/эстетических/технологических/экономических моделей и решений. В аксиологическом дискурсе все дискуссии получают актуальное, острое звучание, поскольку в пределе осмысления опыта прошлого задают векторы дальнейшего развития социокультурной архитектоники. В одной из передач на канале «Культура» молодой российский искусствовед Кирилл Светляков сказал: «Всё лучшее в искусстве только создаётся. Искусство – это то, что будет. То, что было – история». На наш взгляд, это – весьма интересный, провокационный, но тем не менее ценностно нагруженный подход. Надеемся, что пилотная статья в рамках нашего проекта станет стимулом к плодотворной дискуссии в академической и творческой среде.

## Список литературы

1. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Электронный ресурс] / перевод с французского Ю. Марковой // Новое литературное обозрение. 2003. № 2 (60). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2>
2. Ванслов В. В. О музыке и балете [Электронный ресурс] // Независимая академия эстетики и свободных искусств : [веб-сайт]. URL: [http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov\\_kniga/soderzhanie.html](http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov_kniga/soderzhanie.html)
3. Винпер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва : АСТ, 2004. 366 с.
4. Гессе Г. Игра в бисер / перевод с немецкого Д. Каравкиной и Вс. Розанова. Москва : Художественная литература, 1969. 544 с.
5. Гомбрих Э. История искусства. Москва : АСТ, 1998. 688 с.
6. Докучаев И. И. Ценность и экзистенция : Основоположения исторической аксиологии культуры. Санкт-Петербург : Наука, 2009. 598 с.



7. Дробышева Е. Э. Аксиология повседневности : подлинность как ценность // Жизнь культуры и культура жизни : история и современность : монография / ФГБОУ ВО Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С. О. Макарова. Гуманитарный факультет. Кафедра философии и культурологии ; отв. ред. Л. К. Круглова ; рец.: И. Ф. Кефели, А. А. Луговой. Санкт-Петербург : Изд-во ГУМРФ имени адмирала С. О. Макарова, 2015. С. 20–26.
8. Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении : специальность 24.00.01 – Теория и история культуры : диссертация на соискание учёной степени доктора философских наук / Дробышева Елена Эдуардовна. Санкт-Петербург, 2011. 353 с.
9. Дробышева Е. Э. Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.
10. Ерошенко В. А. «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца // Российский гуманитарный журнал. 2015. Том 4. № 4. С. 269–279. DOI: 10.15643/libartrus-2015.4.3
11. Каган М. С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург : Петрополис, 1997. 205 с.
12. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Ленинград : Б.и., 1989. 73 с.
13. Кант И. Сочинения : в 6 томах : [перевод с немецкого] / [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. Москва : Мысль, 1963–1966. Том 3 / [ред. и авт. вступ. ст. Т. И. Ойзерман]. 1964. 798 с.
14. Лосский Н. О. Бог и мировое зло : [сборник] / [предисл. С. Левицкого ; примеч. Р. К. Медведевой]. Москва : Республика, 1994. 431, [1] с.
15. Манн Т. Письма / изд. подгот., [перевёл с немецкого, послесл. написал, с. 375–395, примеч. сост.] С. К. Апт. Москва : Наука, 1975. 463 с.
16. Платон. Государство. Книга VI, 490 Б. [Электронный ресурс]. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos06.htm>
17. Серкова В. А. Принцип катарсиса в восприятии произведения искусства // Культурология. Актуальные проблемы культурологии : учебное пособие / Д. И. Кузнецов, В. В. Кузнецов, Е. М. Гашкова [и др.] ; под редакцией И. В. Новожиловой ; Санкт-Петербургский государственный политехнический университет. Санкт-Петербург : Изд-во Политехн. ун-та, 2012. С. 40–54.
18. Ячин С. Е. Критика аксиологического разума // Вопросы философии. 2017. № 8. С. 54–68.
19. Borev Yu. Aesthetics: the axiology of universal human values. In: Borev Yu. *Aesthetics: the branch of knowledge dealing with the social nature of art*. Available at: [http://www.independent-academy.net/science/library/borev\\_est\\_eng/art\\_functions.html](http://www.independent-academy.net/science/library/borev_est_eng/art_functions.html)
20. Danto A. C. *Encounters & reflections: Art in the hist. present*. Berkeley etc.: Univ. of California press, cop. 1990. 356 p.

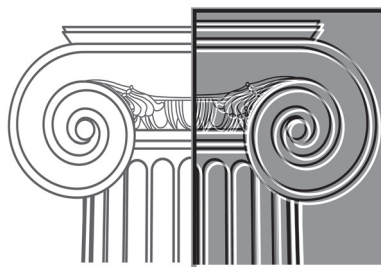
## References

1. Bourdieu P. Historical genesis of pure aesthetics. Essentialist analysis and the illusion of the absolute. Translated from French by Yu. Markova. *New Literary Observer*. 2003, no. 2 (60). Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2> (In Russ.)
2. Vanslov V. V. *On music and ballet*. Available at: [http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov\\_kniga/soderzhanie.html](http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov_kniga/soderzhanie.html) (In Russ.)
3. Vipper B. R. *Introduction to the historical study of art*. Moscow, Publishing House “AST”, 2004. 366 p. (In Russ.)
4. Hesse G. *Glass bead game*. Moscow, Publishing House “Hudozestvennaya literatura”, 1969. 544 p. (In Russ.)
5. Gombrich E. *History of art*. Moscow, Publishing House “AST”, 1998. 688 p. (In Russ.)
6. Dokuchaev I. I. *Value and existence: Foundations of the historical axiology of culture*. St. Petersburg, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 2009. 598 p. (In Russ.)
7. Drobysheva E. E. Axiology of everyday life: authenticity as a value In: Kruglova L. K., ed. *Life of culture and culture of life: history and modernity*. St. Petersburg, Publishing house of the Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping, 2015. Pp. 20–26. (In Russ.)



8. Drobysheva E. E. *Architectonics of culture in the axiological dimension. Dr. philos. sci. diss.* St. Petersburg, 2011. 353 p. (In Russ.)
9. Drobysheva E. E. Tradition and context as elements of the architectonics of culture. *Issues of Cultural Studies*. 2011, no. 10, pp. 4–8. (In Russ.)
10. Erovenko V. A. “Mathematics of ballet” in the aesthetic component of the philosophical comprehension of dance. *Liberal Arts in Russia*. 2015, vol. 4, no. 4, pp. 269–279. DOI: 10.15643/libartrus-2015.4.3 (In Russ.)
11. Kagan M. S. *Philosophical theory of value*. St. Petersburg, Petropolis Publishing House, 1997. 205 p. (In Russ.)
12. Kandinskiy V. *On the spiritual in art (painting)*. Leningrad, 1989. 73 p. (In Russ.)
13. Kant I. *Works. In 6 volumes, volume 3*. Moscow, Mysl Publishers, 1964. 798 p. (In Russ.)
14. Losskiy N. O. *God and world evil*. Moscow, Publishing House “Republik”, 1994. 431 p. (In Russ.)
15. Mann T. *Letters*. Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 1975. 463 p. (In Russ.)
16. Plato. *State. Book VI*. Available at: <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos06.htm> (In Russ.)
17. Serkova V. A. The principle of catharsis in the perception of a work of art. In: Novozhilova I. V., ed. *Culturology. Actual problems of cultural studies*. St. Petersburg, Publishing house of the Polytechnic University, 2012. Pp. 40–54. (In Russ.)
18. Yachin S. E. Criticism of axiological reason. *Problems of philosophy*. 2017, no. 8, pp. 54–68. (In Russ.)
19. Borev Yu. Aesthetics: the axiology of universal human values. In: Borev Yu. *Aesthetics: the branch of knowledge dealing with the social nature of art*. Available at: [http://www.independent-academy.net/science/library/borev\\_est\\_eng/art\\_functions.html](http://www.independent-academy.net/science/library/borev_est_eng/art_functions.html) (In Russ.)
20. Danto A. C. *Encounters & reflections: Art in the hist. present*. Berkeley etc.: Univ. of California press, cop. 1990. 356 p. (In Russ.)

\*



ЭСТЕТИКА



# ИДЕНТИЧНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА И ГОРОДСКОГО АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО ПРОСТРАНСТВА: ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И РАЗРЫВА

УДК 1:71

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-88-95>

**С. В. Тикунова**

Белгородский государственный технологический университет имени В. Г. Шухова,  
Белгород, Российская Федерация, e-mail: [svetlanatikunova@yandex.ru](mailto:svetlanatikunova@yandex.ru)

*Аннотация:* Цель статьи – философская проблематизация городской идентичности как неотъемлемого и сущностного компонента культурно-антропогенного ландшафта, важного для протекания человеческой «жизненной повседневности», сферы проявления самореализации индивидуума. Проведён анализ корпуса текстов и взглядов исследователей. В основу методологии положены: 1) семиотическая концепция культуры, позволяющая, во-первых, исследовать культурный ландшафт в процессе его воплощения в знаково-символических системах и культурно-антропологических кодах; 2) трактовка и понимание концепта природно-культурной городской среды как подсистемного элемента в культурно-исторических типах культурного ландшафта, генезис которых релевантен проектно-мыслительной деятельности человека и восходит к ранним практикам материального и духовного производства. Это позволяет достичь идентификации архитектурно-ландшафтного пространства (и городского культурного ландшафта соответственно) как целостного феномена, освоенного в утилитарных, семантических и символических практиках человека, а городской идентичности – как неотъемлемого и сущностного компонента целостной культурно-антропогенной среды. В результате проведённого исследования архитектурно-ландшафтное пространство отрефлектировано как важная часть градостроительной политики, связанной с созданием экологически безопасной и эстетически выразительной среды, комфортной для проживания человека в широком диапазоне разных форм её благоприятной представленности, включая формирование индивидуального имиджевого городского облика. Также в статье обоснованы оригинальные идеи, апробированные в авторских проектных разработках по архитектурному дизайну, обустройству культурной ландшафтной среды Белгорода; вскрыта и осмыслена неоднозначность урбанизационных процессов в контексте их влияния на культурный ландшафт вообще и на городской в особенности и предложен «упреждающий механизм» по преодолению данных негативных тенденций; доказана необходимость и предложен интегральный подход к преобразованию, обустройству и окультуриванию городской среды с учётом проектного решения ландшафтных задач, социокультурных нужд и потребностей горожан, в той мере, в какой само население нуждается в такого рода решениях.

*Ключевые слова:* урбанизационные процессы, культурно-антропогенный ландшафт, городская идентичность, Я-идентичность, семиозис, взаимодействие «культура – пространство», проектные технологии, «жизненный мир», интегральный подход, экология.

*Для цитирования:* Тикунова С. В. Идентичность человека и городского архитектурно-ландшафтного пространства: точки пересечения и разрыва // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 88–95. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-88-95>

ТИКУНОВА СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры дизайна архитектурной среды Белгородского государственного технологического университета имени В. Г. Шухова

TIKUNOVA SVETLANA VLADIMIROVNA – PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Architectural Environment Design, the Belgorod State Technological University named after V. G. Shukhov

© Тикунова С. В., 2021



## THE IDENTITY OF A PERSON AND THE URBAN ARCHITECTURAL AND LANDSCAPE SPACE: POINTS OF INTERSECTION AND DISCONTINUITY

**Svetlana V. Tikunova**

Belgorod State Technological University named after V. G. Shukhov, Belgorod, Russian Federation,  
e-mail: svetlanatikunova@yandex.ru

*Abstract:* The purpose of the article is to carry out the philosophical problematization of urban identity as an integral and essential component of the cultural and anthropogenic landscape, which is important for the flow of human “everyday life”, the sphere of manifestation of individual self-realization. The analysis of the body of texts and the views of researchers is carried out. The methodology is based on: 1) the semiotic concept of culture, which allows, firstly, to explore the cultural landscape in the process of its embodiment in sign-symbolic systems and cultural-anthropological codes; 2) as well as the interpretation and understanding of the concept of the natural and cultural urban environment as a subsystem element in the cultural and historical types of the cultural landscape, the genesis of which is relevant to the design and mental activity of a person and goes back to the early practices of material and spiritual production. This makes it possible to achieve the identification of the architectural and landscape space (and the urban cultural landscape, respectively) as an integral phenomenon mastered in the utilitarian, semantic and symbolic practices of man, and urban identity as an integral and essential component of an integral cultural and anthropogenic environment. As a result of the study, the architectural and landscape space is reflected as an important part of urban planning policy related to the creation of an ecologically safe and aesthetically expressive environment that is comfortable for human living in a wide range of different forms of its favorable representation, including the formation of an individual image of the city. Also, the article substantiates the original ideas tested in the author’s design developments in architectural design, arrangement of the cultural landscape environment of Belgorod; the ambiguity of urbanization processes in the context of their impact on the cultural landscape in general and on the urban landscape in particular was revealed and comprehended, and a “proactive mechanism” was proposed to overcome these negative trends; the necessity is proved and an integral approach to the transformation of the arrangement and cultivation of the urban environment is proposed, taking into account the design solution of landscape problems, sociocultural needs and the needs of the townspeople, to the extent that the population itself needs such solutions.

*Keywords:* urbanization processes, cultural and anthropogenic landscape, urban identity, I-identity, semiosis, interaction “culture-space”, design solutions; “life world”, integral approach, ecology.

*For citation:* Tikunova S. V. The identity of a person and the urban architectural and landscape space: points of intersection and discontinuity. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 88–95. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-88-95>

Мы живём в период, когда методы проектного решения социокультурных запросов пронизывают буквально все сферы человеческой жизнедеятельности, не просто обозначая новые задачи проектной ландшафтной культуры, но и предъявляя повышенные требования к человеку, проектирующему, обустраивающему окружающую среду как свой «жизненный мир» и Я-идентич-

ность. Отсюда, по всей видимости, излишне уточнять, что в настоящее время проблематика сохранности – улучшения – приумножения – оздоровления окружающей культурной среды становится своевременной как никогда. И это не случайно. При ближайшем погружении в данную сферу мы увидим, что в современных условиях городской житель зачастую оказывается ото-

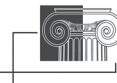


рванным от «природной» среды обитания, являясь звеном сложной цепочки мегаполиса. Причём в такой мере, что длительное пребывание в «каменных джунглях» может привести к ухудшению психологического и физиологического состояния здоровья [16]. Отчасти для человека такой город, как мегаполис, становится пугающим монстром. Поэтому для того чтобы человек в системе «человек – город» чувствовал себя максимально комфортно, необходима научно обоснованная и проектно-ориентированная (и обязательно с учётом горизонтов, перспектив будущего) организация архитектурно-ландшафтных пространств. Таких, в которых человек ощущал бы себя «не посторонним», а «своим», а городское пространство – как «жизненный мир». Заметим, это касается отчасти вопросов правильной координации механизмов взаимосвязи «между двумя основным пластами мироздания – естественным и социокультурным» [см.: 13, с. 127; 21].

Начальные и дальнейшие концептуальные исследования взаимодействия культуры и пространства представлены отечественной научной базой, среди которых А. фон Гумбольдт, Л. С. Берг, А. И. Воейкова, В. В. Докучаев, В. П. Семенов-Тянь-Шанский и другие. Нами установлено, что, во-первых, архетип культурного ландшафта предстаёт «семейством концепций», без притязаний на универсальность (В. Л. Глазычев, Д. А. Дирин, В. Л. Каганский, А. Г. Исаченко, М. Е. Кулешова, В. Н. Калущков, В. Б. Махачев, Ф. Н. Мильков, В. Г. Туркина, Л. В. Чурсина и другие) [см.: 1; 2; 3; 5; 13, с. 127; 18; 20; 21], и, во-вторых, его изучение идёт в парадигме «культура и природа», что значимо для осознания культурно-пространственного взаимодействия настоящего и будущего человечества.

**Ландшафтная городская идентичность и Я-идентичность человека: сопряжённость концептов в свете авторской рефлексии.** В ряду важных составляющих комфорта для городского жителя мы отмечаем, во-первых, конечно же, визуальную эстетику, подчёркивающую притягательность пространства, которая достигается посредством решения целого комплекса задач: от инженерно-технических, художественно-эстетических до эргономических и экологических [см.: 5; 10; 11; 12; 15]. Во-вторых, это естественные ресурсы как обязательное условие комфорта городской среды и благоприятной жизнедеятельности человека. Как отмечает А. Емельянова, «с возрастанием численности населения города и динамичным увеличением территорий жилой застройки всё меньше становится мест для отдыха горожан. Урбанизация приводит к потере природных компонентов среды, значимых не только с экологической точки зрения, но и как важнейший фактор качества жизни» [4, с. 137]. Зададимся вопросом относительно того, что именно определяет так называемую читаемость, интерпретационность, узнаваемость того или иного места, а шире – ландшафтно-культурной среды обитания человека? Согласно специалистам и нашим собственным изысканиям в этой области, таким системообразующим показателем выступает триединный критерий наглядности, последовательности и ясности<sup>1</sup>. Причём он формирует не просто ландшафтную идентичность, но также воспитывает, культивирует Я-идентичность человека, который живёт, мыс-

<sup>1</sup> Автор имеет собственный значительный багаж в области разработки и реализации индивидуальных архитектурно-ландшафтных дизайнерских проектов, воплощённых в градостроительстве Белгорода и области на протяжении ряда лет.



лит и действует в данной конкретной местности, подпитываясь и проникаясь её генетикой и атмосферой.

Другими словами, понимание идентичности культурного ландшафта в сопряжении с нашей Я-идентичностью включает в себя совокупную уникальность его черт и качественных характеристик-признаков, которые в комплексе и логической связке служат маркером культурного лика-лица пространственной среды (города, поселения и других однопорядковых ландшафтных феноменов). В предметном поле философской рефлексии мы вправе сказать, что собирательный образ ландшафтно-культурной среды обитания человека отражает семиотику взаимодействия культуры и природного пространства, воплощённую в знаково-символических и информационно-знаковых образах.

**Процессы урбанизации и объективные метаморфозы ландшафтной проектно-мыслительной деятельности человека.** Вместе с тем одних названных выше характеристик может быть недостаточно для создания оптимального ландшафтного пространства (в нашем случае – городской среды обитания человека). Ведь культурно значимое пространство должно быть достаточно удобным, чтобы иметь возможность пережить с ним опыт, и положительные значения могут быть созданы положительными связями с людьми. Игнорирование значений, связанных с местами, создаёт неаутентичные места и повреждает подлинные, порождая удручающее явление безместности. Со своей стороны мы с тревогой вынуждены признать: такая безместность стала важной проблемой не только для устойчивости и идентичности самой городской среды как ландшафтно-культур-

ной подсистемы, но и для её осознания как культурно-исторического антропологического феномена, ведь генезис и эволюция связаны с проективной деятельностью человека, с антропогенным фактором, с развитием (наличием современных проектных технологий) [см.: 1; 2; 11, с. 22–47; 12, с. 3–54].

Иными словами, налицо неоднозначность урбанизационных процессов с точки зрения их влияния на культурный ландшафт вообще и на городской в особенности. Так, с одной стороны, урбанизация была одним из значительных явлений, которые коренным образом изменили нашу физическую и социальную среду со второй половины прошлого века. Не случайно специалисты определяют урбанизацию как сложный процесс, который преобразует сельские или природные ландшафты в городские и промышленные, образуя звёздные пространственные структуры, контролируемые физическими условиями местности и её доступностью по транспортным маршрутам. Безусловно, улучшение транспорта и повышение мобильности привели к позитивным новшествам: преобразованию сельских районов в городские, территориальному расширению города как сложного многоструктурного образования, включающего в себя целый комплекс пространств, в том числе рассматриваемых с точки зрения постнеклассических онтологических представлений [см.: 14; 15; 16; 19]. Одновременно по мере усиления процессов урбанизации в обиход входит «специальная» терминология (разрастание городов, окраина городов, субурбанизация и другие).

Однако же, с другой стороны, мы видим негативные, а зачастую и деструктивные стороны влияния современных, в том числе техногенных, процессов и вредоносных факторов на состояние и «самочув-

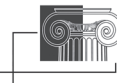
стве» культурного городского ландшафта. Часть из этих проблем лежит, так сказать, прямо на поверхности. Не взирая на то, что изменение городской среды – это процесс, который должен приводить к позитивным результатам, он часто воспринимается негативно: масштабы и скорость перемен, с которыми пришлось столкнуться в XX веке, являются драматическими, а экологические проблемы, которые они вызывают, очевидны. Так, плановое развитие городских территорий не всегда может «уловить» темпы прироста населения (в основном вызванные иммиграцией из сельских районов) из-за недостаточной стратегии развития и управления, а также финансирования. Тем самым, в отличие от планируемого расширения городов в развитых странах, развивающиеся страны сталкиваются с некачественной окружающей средой, такой как трущобы и скваттерные дома. Это не только влияет на качество физической среды и имидж города, но также приводит к фрагментации социальной сплочённости и социальной идентичности [см.: 18; 20, с. 236, 246–247].

На наш взгляд, проблема здесь не только в не достаточном уровне научной градостроительной политики и «перспективно видящих» решений, но и в том, что «многие сегодняшние культурные практики, имеющие статус архитектурных или иных “проектов” не являются таковыми (не могут считаться проектами в собственном смысле)» [13, с. 236–237]. Отчасти это не столько вина, сколько беда современных проектировщиков, ведь они, как, впрочем, и все мы, живут, мыслят и действуют в пограничное, переходное время, которое объективно порождает метаморфозы проектно-мыслительной деятельности [см.: 8; 10; 13; 15]. В полной мере это касается городского ландшафтоведения.

\*\*\*

В процессе рассмотрения темы мы наметаем наиболее, с нашей точки зрения, эффективные пути преодоления узких мест, «точек разрыва» в рассматриваемой нами проблеме. В этом ряду назовём: 1) более строгую регламентацию проектных инициатив, связанную с усилением оценочной составляющей критериев в работе экспертных комиссий на предмет качественного соответствия проекта экологическим, эстетическим и иным нормативам, включая в том числе аналитику запросов и пожеланий жителей; 2) укрепление рычагов и механизмов мотивации, поощрения проектных инициатив и прикладных разработок, основанных на упреждающем подходе к процессам антропогенной трансформации природных территориальных комплексов [см.: 6; 7; 8; 15], в глобальном смысле учитывающих среднесрочные и долгосрочные перспективы развития человечества. Собственно, решение этой задачи соответствует проявлению творческих устремлений, обращённых во благо человека.

Так, по нашему убеждению, при формировании ландшафтной среды важно достигнуть баланса между антропогенными и природными составляющими, выделить системы доминант – акцентов, исключающих проблему средовой однородности [14]. Подобными типовыми акцентами в городской среде могут выступать малые архитектурные формы, такие как фонтаны, памятники, стелы, архитектурная подсветка, фитостены и другие. Они становятся точками притяжения людей, служат неким «ориентиром» для человеческого глаза. В качестве характерного для Белгорода примера можно назвать фонтан на площади перед НИУ БелГУ или стелу на территории БГТУ имени В. Г. Шухова. Они выделяют-



ся своими габаритами, являясь своеобразными символами, композиционными центрами, и одновременно несут в себе глубокую смысловую нагрузку, богатый семантический контекст, имеют свою «целевую аудиторию». Строго говоря, объекты, окружающие нас, требуют постоянной рефлексии и несут в себе не только семиотическое и семантическое, но и аксиологическое напряжение [16].

Таким образом, всё сказанное нами позволяет активизировать усилия по оптимизации и совершенствованию городской архитектурно-ландшафтной культуры, опирающиеся на результаты работы проектно-экспертных комитетов (экспертиз оценки качества архитектурных культурных проектов биоэтических комитетов), отвечающих насущным задачам биоэтики, экологии и здравоохранения.

### Список литературы

1. Глазычев В. Л. Социально-экологическая интерпретация городской среды. Москва : Наука, 1984. 180 с.
2. Голубев Г. Н. Геоэкология : учебник для студентов высших учебных заведений. Москва : Изд-во ГЕОС, 1999. 338 с.
3. Дишин Д. А. Влияние идей А. Гумбольдта на формирование и развитие географии культуры и концепции культурного ландшафта // Гумбольдтские чтения : сборник материалов международной научно-практической конференции Алтайского государственного технического университета. Выпуск 1 / [сост. В. И. Бураков, В. И. Бологов]. Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2005. С. 16–25.
4. Емельянова А. Комплексное формирование инфраструктуры прибрежных территорий как фактор устойчивого развития городской среды : магистерская диссертация по программе «Дизайн среды». Санкт-Петербург, 2020. 137 с.
5. Ефимов А. В., Мина А. П. Феномен городской идентичности // Architecture and Modern Information Technologies. 2021. № 1 (54). С. 262–267.
6. Каганский В. Л. Культурный ландшафт : основные концепции в российской географии // Обсерватория культуры. 2009. № 1. С. 62–70.
7. Каганский В. Л. Мир культурного ландшафта // Наука о культуре : итоги и перспективы. Выпуск 3. 1995. С. 31–46.
8. Колин Э. Среда обитания. Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие. Москва : Альпина Паблишер, 2020. 288 с.
9. Культурный ландшафт Мордовии (геоэкологические проблемы и ландшафтное планирование) / А. А. Ямашкин, И. Е. Тимашев, В. Б. Махаев и др. ; науч. ред. А. А. Ямашкин. Саранск : Изд-во Мордовского университета, 2003. С. 59–60.
10. Нехамкин А. Н., Нехамкин В. А. Социальное прогнозирование : достижения, недостатки, пути совершенствования // Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Философские науки. 2020. № 2. С. 57–59.
11. Раппопорт А. Г. Проект и время // Проблемы дизайна. Выпуск 2 : [сборник статей] / Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Национальная академия дизайна ; [сост.: В. Л. Глазычев и др.]. Москва : Архитектура-С, 2004. С. 22–47.
12. Раппопорт А. Г. Эмоции и профессиональное сознание архитектора // Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский, Г. Б. Минервин, А. Г. Раппопорт, Г. Ю. Сомов. Москва : Стройиздат, 1985. С. 3–54.
13. Рыбалкина П. В. Проектное мышление как новый культурный феномен // Научные ведомости Белгородского государственного университета. 2017. № 3 (252). С. 158–162.
14. Теодоронский В. С., Леонов Л. А. О региональной проблематике в области ландшафтной архитектуры и садово-паркового строительства // Перспективные научные исследования



- и инновационно-технологические разработки : сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 27 августа 2020 г. Белгород : ООО Агентство перспективных научных исследований (АПНИ), 2020. С. 5–14. URL: <https://apni.ru/article/1107-o-regionalnoj-problematike-v-oblasti-landshaf>
15. Тикунова С. В., Калинина Г. Н., Рожкова Е. Ю. Символика в практиках конструирования ландшафтного дизайна // *НОМОТНЕТИКА : Философия. Социология. Право.* 2020. Том 45. № 2. С. 281–289.
  16. Тикунова С. В., Рыбалкина П. В., Кинаш Л. А. Модусы творчества : философская рефлексия : монография. LUMBERT Academic Publishing, 2021. 98 с.
  17. Тимофеев А. В. Сущность и проблемы искусственного интеллекта в контексте современных научных и философских представлений // *Вестник Московского государственного областного университета. Серия : Философские науки.* 2020. № 2. С. 127–134.
  18. Туркина В. Г. Город как виртуальный феномен // *Научные ведомости Белгородского государственного университета.* 2009. № 16 (71). С. 52–60.
  19. Унагаева Н. А. Проблемы типологии и композиции в ландшафтной архитектуре второй половины XX – начала XXI вв. : зарубежный опыт : специальность 05.23.20 – Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архитектурного наследия : диссертация на соискание учёной степени кандидата архитектуры / Унагаева Наталья Александровна. Красноярск, 2011. 203 с. : ил.
  20. Чурсина Л. В. Формирование городских социальных пространств с использованием информационных технологий // *Architecture and Modern Information Technologies.* 2021. № 1 (54). С. 236–247.
  21. Ignatov Mikhail Alexandrovich, Antonova Elena Leonidovna, Resh Olesya Vladimirovna, Sharabarin Mikhail Ivanovich, Anisimova Olga Lvovna (2021). Philosophical motives and spiritual imperatives of Russian culture (the context of the axiology of creativity). *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 12 (2) : 26–29.

## References

1. Glazychev V. L. *Socio-ecological interpretation of the urban environment.* Moscow, Akademizdatcenter “Nauka” RAS, 1984. 180 p. (In Russ.)
2. Golubev G. N. *Geoecology.* Moscow, Publishing House GEOS, 1999. 339 p. (In Russ.)
3. Dirin D. A. The influence of A. Humboldt’s ideas on the formation and development of the geography of culture and the concept of the cultural landscape. In: Burakov V. I., Bologov V. I., comps. *Humboldt readings: materials of the international scientific and practical conference. Issue 1.* Barnaul, Publishing house of the AltSTU, 2005. Pp. 16–25. (In Russ.)
4. Emelyanova A. *Complex formation of the infrastructure of coastal territories as a factor of sustainable development of the urban environment. Master’s thesis on the program “Environment Design”.* St. Petersburg, 2020. 137 p. (In Russ.)
5. Efimov A. V., Mina A. P. The phenomenon of urban identity. *Architecture and Modern Information Technologies.* 2021, no. 1 (54), pp. 262–267. (In Russ.)
6. Kagansky V. L. Cultural landscape: basic concepts in Russian geography. *Observatory of Culture.* 2009, no. 1, pp. 62–70. (In Russ.)
7. Kagansky V. L. The world of cultural landscape. *Science of culture: results and prospects. Issue 3.* 1995, pp. 31–46. (In Russ.)
8. Colin Ellard Habitat *How architecture affects our behavior and well-being.* Moscow, Alpina Publisher Publishing House, 2020. 288 p. (In Russ.)
9. Yamashkin A. A., ed. *Cultural landscape of Mordovia (geoecological problems and landscape planning).* Saransk, Publishing House of Mordov University, 2003. Pp. 59–60. (In Russ.)
10. Nekhamkin A. N., Nekhamkin V. A. Social forecasting: achievements, shortcomings, ways of improving. *Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Philosophy.* 2020, no. 2, pp. 57–59. (In Russ.)



11. Rappoport A. G. Project and time. In: Glazuchev V. L. and others, comps. *Problems of design. Issue 2. Collection of articles*. Moscow, Publishing House "Architecture-S", 2004. Pp. 22–47. (In Russ.)
12. Rappoport A. G. Emotions and professional mind of an architect. In: Zabelshanskiy G. B., Minervin G. B., Rappoport A. G., Somov G. Yu. *Architecture and emotive world*. Moscow, Publishing House "Stroyizdat", 1985. Pp. 3–54. (In Russ.)
13. Rybalkina P. V. Design thinking as a new cultural phenomenon. *Belgorod State University Scientific Bulletin*. 2017, no. 3 (252), pp. 158–162. (In Russ.)
14. Teodoronskiy V. S., Leonov L. A. On regional problems in the field of landscape architecture and garden and park construction. In: *Promising scientific research and innovative and technological developments: a collection of scientific papers based on the materials of the International Scientific and Practical Conference on August 27, 2020*. Belgorod, Published by Agency for Advanced Scientific Research, 2020. Pp. 5–14. Available at: <https://apni.ru/article/1107-o-regionalnoj-problematike-v-oblasti-landshaf> (In Russ.)
15. Tikunova S. V., Kalinina G. N., Rozhkova E. Yu. Symbolism in the practices of designing landscape design. *NOMOTHETIKA: Philosophy. Sociology. Law*. 2020, volume 45, no. 2, pp. 281–289. (In Russ.)
16. Tikunova S. V., Rybalkina P. V., Kinash L. A. *Modes of creativity: philosophical reflection*. LUMBERT Academic Publishing, 2021. 98 p. (In Russ.)
17. Timofeev A. V. The essence and problems of artificial intelligence in the context of modern scientific and philosophical ideas. *Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Philosophy*. 2020, no. 2, pp. 127–134. (In Russ.)
18. Turkina V. G. The city as a virtual phenomenon. *Belgorod State University Scientific Bulletin*. 2009, no. 16 (71), pp. 52–60. (In Russ.)
19. Unagaeva N. A. *Problems of typology and composition in landscape architecture of the second half of XX – early XXI centuries: overseas experience*. *Cand. arch. sci. diss.* Krasnoyarsk, 2011. 203 p. (In Russ.)
20. Chursina L. V. Formation of urban social spaces using information technologies. *Architecture and Modern Information Technologies*. 2021, no. 1 (54), pp. 236–247. (In Russ.)
21. Ignatov Mikhail Alexandrovich, Antonova Elena Leonidovna, Resh Olesya Vladimirovna, Sharabarin Mikhail Ivanovich, Anisimova Olga Lvovna (2021). Philosophical motives and spiritual imperatives of Russian culture (the context of the axiology of creativity). *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, 12 (2) : 26–29.

\*



# ЭКФРАСИС В ЭГОДОКУМЕНТАЛЬНОМ «ТЕКСТЕ ХУДОЖНИКА»: А. БЕНУА И В. КАНДИНСКИЙ

УДК 7.067:316.37

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-96-102>

**Я. П. Шолохова**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация,  
e-mail: [yana.sholokhova@gmail.com](mailto:yana.sholokhova@gmail.com)

*Аннотация:* Данная статья призвана выявить особенности экфрасиса, характерные для эгодокументов А. Бенуа и В. Кандинского, ведущих представителей двух влиятельных направлений живописи начала XX века. Их воспоминания, письма, а также дневниковые записи Бенуа не только отражают тесную связь между событиями жизни автора и его творчеством, но и демонстрируют нарастающую проницаемость границ вербального и визуального в «тексте художника». Экфрасис, понимаемый как воспроизведение визуального образа произведения искусства в пространстве текста, не просто дублирует его, а предлагает способ его восприятия и интерпретации. В «Моих воспоминаниях» Бенуа экфрастические описания позволяют автору раскрыть роль искусства в становлении его эстетических предпочтений, передать историко-культурную среду эпохи и поразмышлять о механизмах мирового художественного процесса. В текстах Кандинского экфрасис выступает в качестве автокомментария, позволяющего автору эксплицировать принципы нового искусства. Автоэкфрасис В. Кандинского трансформируется, следуя логике беспредметного искусства, и демонстрирует тесное сближение вербальной, живописной и музыкальной систем.

*Ключевые слова:* экфрасис, интермедийность, эгодокументы, текст художника, искусство начала XX века, А. Бенуа, В. Кандинский.

*Для цитирования:* Шолохова Я. П. Экфрасис в эгодокументальном «тексте художника»: А. Бенуа и В. Кандинский // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 96–102. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-96-102>

## EKFRASIS IN THE EGODOKUMENTAL “ARTIST’S TEXT”: A. BENOIS AND W. KANDINSKY

**Yana P. Sholokhova**

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation, e-mail: [yana.sholokhova@gmail.com](mailto:yana.sholokhova@gmail.com)

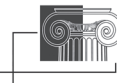
*Abstract:* The article examines the features of ekphrasis found in the ego-documents of A. Benois and W. Kandinsky, the leading representatives of the two influential art movements of the early 20th century. Their memoirs, letters, and diary entries by A. Benois reflect the close connection between the events of the author’s life and his work, as well as demonstrate the growing permeability of the

---

ШОЛОХОВА ЯНА ПАВЛОВНА – преподаватель кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

SHOLOKHOVA YANA PAVLOVNA – Lecturer at the Department of Comparative Studies in Literatures and Cultures, the Faculty of Foreign Languages and Area Studies, the Lomonosov Moscow State University

© Шолохова Я. П., 2021



boundaries of the verbal and visual in the “artist’s text”. Ekphrasis, understood as the reproduction of the visual image of a work of art by means of text, does not simply duplicate it, but offers a key to its perception and interpretation. In “Memoirs” by A. Benois, ekphrastic descriptions allow the author to reveal the role of art in the formation of his aesthetic preferences, convey the historical and cultural environment of the era, and discuss the mechanisms behind the history of the world art. In the texts of W. Kandinsky, ekphrasis acts as an auto-commentary which allows the author to explicate the principles of the new artistic system. W. Kandinsky’s autoekphrasis follows the logic of his non-objective art and demonstrates a close convergence of the verbal, visual and musical systems.

*Keywords:* ekphrasis, intermediality, ego-documents, artist’s text, art of the early XX century, A. Benois, W. Kandinsky

*For citation:* Sholokhova Ya. P. Ekfrasis in the egodokumental “artist’s text”: A. Benois and W. Kandinsky. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 96–102. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-96-102>

В начале XX века внутренняя и внешняя потребность многих художников в создании текстов, дополняющих и раскрывающих их философские и эстетические взгляды, приводит к «смене инструмента» [5] и появлению большого объёма письменных документов, созданных мастерами изобразительного искусства. Помимо работ, призванных эксплицировать теоретические основы их творчества, художники этого периода создают множество текстов, в которых Я автора служит проводником в пространство его индивидуального стиля: дневниковые записи, воспоминания, путевые заметки, письма и другие свидетельства автодокументального характера. Оба основных текста, рассматриваемых в статье – многотомные мемуары А. Бенуа и небольшие по объёму воспоминания В. Кандинского, являются знаковыми свидетельствами эпохи, отражающими не только различия в мировосприятии, но и способах взаимодействия вербального и визуального в авторском тексте.

### **Интермедиаальный характер «текста художника»**

Одним из наиболее распространённых терминов, используемых для формально-

го определения совокупности личных свидетельств в современных гуманитарных исследованиях, является понятие эгодокумента, появившееся сначала в голландской историографии, а затем распространившееся на другие национальные исследовательские школы [4] и смежные области научного знания. Данный термин позволяет сместить акцент с филологической проблематики при изучении автодокументальных текстов на представленность в них личного начала автора и его субъективного восприятия событий эпохи. Ещё одно понятие, косвенно указывающее на качественные отличия свидетельств, создаваемых художниками, от других видов текста, предлагает Кандинский, озаглавивший автоперевод своих воспоминаний «Текст художника. Ступени» (1918) [6]. Идея «текста художника» не только выдвигает на первый план профессиональную самоидентификацию автора, выступающего как повествовательное и смыслообразующее начало, но и изменяет понятие текста, подразумевая прямое влияние особенностей восприятия художника на создаваемые им письменные высказывания.

Динамическая связь между событиями жизни автора и его творчеством, про-

нищаемость границ изобразительного искусства и слова восходят к идее универсального синтеза, характерной как для мировоззрения Серебряного века, так и для авангардных течений. Стремление к «воплощению художественного универсализма и реального единства искусства и жизни» [7, с. 234] приводит к тому, что связующей точкой становится не вид искусства, а творческая личность, которая может участвовать в различных художественных практиках. В отсутствие единого изобразительного канона в искусстве начала XX века вербальный автокомментарий выступает в качестве необходимого звена между новаторским искусством автора и его зрительским восприятием.

Тесное взаимодействие изобразительного искусства и слова в «тексте художника» позволяет говорить о его интермедийном характере. По мнению Оге А. Ханзен-Лёве, интермедийные связи между языками художественных форм реализуются за счёт переноса мотивов, перевода конструктивных принципов и проекции концептуальных моделей из одной художественной формы в другую [10]. Одним из наиболее распространённых приёмов первой группы в эгодокументах художников является экфрасис, понимаемый в узком смысле как вербальное описание произведения искусства. Передавая визуальный код вербальными средствами, экфрасис «переводит в слово не объект ... и не код ... а восприятие объекта и толкование кода» [3, с. 10]. Выступая в качестве аналитического инструмента, авторский экфрасис (описание собственного произведения искусства) «призван раскрыть механизм образного смыслопроизводства» [9, с. 431] через интерпретацию. Таким образом, экфрасис в «тексте художника» не просто дублирует визуальный

образ, а является «ключ(ом) к дешифровке образов искусства и его специальным комментарием» [9, с. 437].

### **Эстетическая рефлексия в воспоминаниях А. Бенуа**

Среди художников самым известным мемуаристом и автором дневников начала XX века остаётся Бенуа, пассаизм которого проявлялся не только в искусстве, но и в том значении, которое он придавал фиксации событий прошлого в своих воспоминаниях. Для его текстов характерна как количественная, так и качественная представленность экфрасисов, которые не ограничиваются исключительно передачей живописных образов: автор также делает попытку перевести на язык текста музыкальные произведения и театральные постановки.

Первая книга мемуаров Бенуа почти целиком посвящена описанию семейного уклада и влиянию родственников автора на становление его личности и формирование эстетических взглядов. Интерпретация группового портрета бабушкиной семьи [1, с. 30], портретов прадеда и его сестры [1, с. 31–32] становится для автора источником размышлений о семейных традициях и качествах, передававшихся от поколения к поколению: «семья Бенуа отличается известной склонностью к домашним добродетелям при тяготении к скромности, к “тени”, к достойному довольству своим положением» [1, с. 31]. Автор подробно описывает репродукцию картины Якоба Йордана «Король пьёт!» («Бобовый король»), висевшую в столовой [1, с. 190–191], вспоминая, как в его детском восприятии она становилась продолжением реального пространства, где существовали живописные копии членов его семьи, которые «как бы



присоединялись к нашим тостам» [1, с. 191], когда за столом поднимали бокалы. Искусство с детства становится для юного Шуреньки Бенуа неотъемлемой частью семейного быта.

Целый ряд экфрастических описаний посвящён книжным иллюстрациям, фотографиям и гравюрам, повлиявшим на становление эстетических предпочтений автора. В главе «Любимые книжки» автор подробно рассказывает о том, как наивно-непосредственные иллюстрации детской литературы развивают воображение и «способность чувствовать и распознавать правду и именно правду художественную, иначе говоря, такую, которая более правдива, нежели и самый точный объективный “фотографический документ”» [1, с. 224]. Отцовское собрание книг *Les Annales du Musée*, где «гравюры исполнены одним штрихом», учит художника «тому, что называется рисунком и что вмещает в себе и композицию, и ритм, и большую или меньшую “правильность”» [1, с. 248]. Среди живописцев, оказавших на него наибольшее влияние в сознательном возрасте, Бенуа называет Рафаэля и Арнольда Бёклина, который «открыл глаза на самую жизнь природы» [1, с. 676]. В главе «Воссоединение с Атей» автор описывает копирование репродукции картины «Остров мёртвых», в процессе которого он настолько «вжился в этот сюжет, что (ему) начинало казаться, будто (он) сам побывал на этой одинокой скале» [1, с. 675].

В дальнейшем экфрасис становится для Бенуа не только отражением его эстетических предпочтений, но и «поле(м) приложения своих искусствоведческих знаний ... для него интерпретируемое произведение изобразительного искусства выступает как информативный текст, через интерпретацию которого автор пытается выразить

свои эстетические воззрения» [2, с. 220]. Достаточно подробно перечисляет Бенуа полотна, встретившиеся ему в различных отечественных собраниях и за границей, даёт оценку творчества современных ему художников и их предшественников, рассуждает об эволюции своих взглядов на живопись, развёрнуто описывает собственные замыслы и процесс создания картин. Следует отметить, что количество полных экфрастических описаний в воспоминаниях Бенуа значительно меньше, чем свёрнутых или нулевых, подразумевающих лишь упоминание произведения искусства<sup>1</sup>, а в дневниковых записях они практически отсутствуют. Эта тенденция характерна и для текстов других художников, вкладывающих «большой художественный потенциал в само упоминание живописного артефакта» [2, с. 220]. Описываемое произведение искусства как нечто постоянное и вневременное противопоставляется случайности событий жизни рассказчика. В воспоминаниях Бенуа экфрасис становится точкой пересечения личной биографии художника и мирового художественного процесса, пространством поисков сущности искусства и способом постулирования собственных эстетических идеалов.

#### **«Разгерметизация» границ живописи, музыки и слова в текстах В. Кандинского**

Любопытно, что в первой книге воспоминаний Бенуа есть глава, посвящённая «оптическим игрушкам»: праксиноскопу, зоотропу, волшебному фонарю и так называемым вертушкам, в которых он видит «эмбрионы тех причудливых разводов и тех

<sup>1</sup> Подробная типология экфрастических описаний представлена в статье Я. В. Яценко «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель (Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57).

красочных окрошек, которыми нас теперь услаждают разные авангардные беспредметники вроде Леже, Кандинского, Маркусси, Миро, Массой и т.д.» [1, с. 222]. В первые десятилетия XX века живопись уходит от традиции фигуративного миметического искусства, трансформируя вслед за собой и способы перевода визуального на язык текста. Беспредметное слово авангардистского экфрасиса в «тексте художника» реализуется в условиях тотальной взаимопереводимости различных видов искусства и сближения живописной и музыкальной систем.

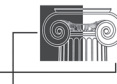
Практически все тексты Кандинского представляют собой «комментарий к живописным произведениям и к своей жизни как “тексту” искусства, рождаемого духовным опытом» [8, с. 150]. Поиск новых средств выразительности осуществляется им параллельно с вербализацией художественного опыта в теоретических работах, письмах и воспоминаниях. Слово выступает как универсальный и доступный другим язык, на который он может осуществить автоперевод своего художественного метода.

Как и Бенуа, Кандинский использует экфрасис для выражения собственного отношения к живописи, описывая своё впечатление от полотен Рембрандта и Моне в воспоминаниях «Текст художника. Ступени» или же критикуя выхолощенность современного фигуративного искусства в письмах из Мюнхена: «эта наряженная под искусство, хорошо построенная, разукрашенная, мёртвая, бесконечно мёртвая кукла» [5]. «Сток сена» Клода Моне открывает перед ним силу цвета, дискредитируя предмет: автору кажется, «что в этой картине нет предмета» [6, с. 27]. В живописи Рембрандта, напомнившей ему вагнеровские трубы, Кандинского поражает «двузвучие»,

появляющееся за счёт противопоставления тёмных и светлых областей и заставляющее зрителя «продолжительно исчерпывать сначала одну часть, а потом другую», присваивая картине «элемент ей будто недоступный – время» [6, с. 31–32].

Традиционно экфрасис рассматривается как точка взаимодействия пространственного искусства живописи и временного литературного творчества. Однако живопись Кандинского, сближаясь с музыкой, приобретает темпоральное измерение, сообщая его и автоэкфрасису. Развёрнутый динамический автоэкфрасис встречается у художника в эссе «Композиция 6» (1913) и «Пустой холст и так далее» (1935), описывающих процесс создания беспредметной живописи. Первое эссе является авторским комментарием к одноимённому полотну, появившемуся из картины «Потоп», в которой угадывается библейская тематика: подчинив себя внутреннему звучанию слова «потоп», а не внешнему впечатлению, Кандинскому удаётся трансформировать своё произведение так, чтобы «исходный мотив картины ... был растворён и перешёл ко внутреннему, чисто живописному, самостоятельному и объективному существованию» [5]. Он подробно описывает получившийся результат, направляя взгляд читателя и помогая ему интерпретировать динамическое взаимодействие цвета и формы. Во втором эссе пустой холст, «полный напряжения с тысячью низких голосов», заполняется автором абстрактными элементами: точками, линиями, окружностями, голос каждого из которых: «вот и я» [5], встраивается в полифонию общего хора.

Воспринимая звук, «музыку сфер» [6, с. 43], как начало и онтологическое основание бытия, Кандинский видит задачу своего искусства в одухотворении мира че-



\*\*\*

рез визуальное воплощение звучания материи. Переход в беспредметность требует от него музыкального экфрасиса, осуществляемого «в рамках синестетической теории “соответствий”» [3, с. 15], согласно которой цвета и оттенки имеют звучание и способны составлять различные композиции: «кисть ... породила особое музыкальное звучание» [6, с. 42]. При этом цветообозначение без указания носителя в стихотворении, использованном автором в качестве эпиграфа к воспоминаниям, выступает в качестве вербального аналога абстракции в живописи: «Синее, синее поднималось, поднималось и падало ... // Густо-коричневое повисло будто на все времена» [6, с. 18]. В экфрасисах Кандинского визуальные образы плотно срастаются с вербальной средой, приобретая темпоральное измерение, лежащее в основе музыкального принципа построения беспредметных композиций.

Рассмотренные эгодокументы отражают связь мировосприятия автора и его эстетических взглядов, а также демонстрируют нарастающую проницаемость границ различных систем искусства в начале XX века. Экфрасистические описания выступают в них «как символ ... неразрывной связи жизни и искусства» [2, с. 224], а также позволяют пишущему художнику осуществлять переходы между системами вербальной и визуальной образности. В мемуарах Бенуа экфрасис становится органичным способом передать историко-культурную среду эпохи и выразить собственные идейно-эстетические взгляды на живопись. У Кандинского они приобретают большее значение в качестве автокомментария, позволяющего эксплицировать принципы беспредметного искусства не только на уровне своего содержания, но и на уровне структуры.

### Список литературы

1. Бенуа А. Н. Мои воспоминания : в 5 книгах. Книги 1, 2, 3 / изд. подгот. Н. И. Александрова, А. Л. Гришунин, А. Н. Савинов, Л. В. Андреева, Г. Г. Поспелов, Г. Ю. Стернин ; отв. ред. Д. С. Лихачёв ; ред. изд-ва О. К. Логинова ; худож. Б. И. Астафьев. 2-е издание, дополненное. Москва : Наука, 1990. 711 с : ил., портр.
2. Галькова А. В. Поэтика мемуарно-автобиографической прозы русских художников первой волны эмиграции : М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, К. А. Коровин : специальность 10.01.01 – Русская литература : диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук / Галькова Алёна Вадимовна. Томск, 2018. 254 с.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : труды Лозанского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва : Издательство «Мик», 2002. С. 5–22.
4. Зарецкий Ю. П. Свидетельства о себе : новые исследования голландских историков // Социальная история : ежегодник. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. С. 329–340.
5. Кандинский В. Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства : в 2 томах / [редкол. и сост. Н. Б. Автономова (отв. ред.) и др.]. 2-е издание. Москва : Гилея, 2008. Том 2. 1918–1938. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannnie-trudy-po-teorii-iskusstva.html>
6. Кандинский В. Текст художника. Ступени // Точка и линия на плоскости / перевод с немецкого Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 17–62.
7. Потапова Е. Н. Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века : символизм и авангард // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3 (47). С. 230–234.
8. Титаренко Е. Экфрасис как тип автокомментария у В.Кандинского : на пути к «Композиции 6» // «Невыразимо выразимое» : экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. Москва : Новое литературное обозрение, 2013. С. 150–163.



9. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака : Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. Москва : Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
10. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре : От символизма к авангарду / перевод с немецкого Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава) ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. Москва : РГГУ, 2016. 450 с.

## References

1. Benois A. N. *Memoirs. In 5 books. Books 1, 2, 3.* 2nd edition, revised. Moscow, Akademizdatcenter "Nauka" RAS, 1990. 712 p. (In Russ.)
2. Galkova A. V. *Poetics of memoir and autobiographical prose of russian artists of the first wave emigration: M. V. Dobuzhinsky, A. N. Benois, K. A. Korovin. Cand. philol. sci. diss.* Tomsk, 2018. 254 p. (In Russ.)
3. Geller L. The Resurrection of a concept, or Word on ekphrasis. In: Geller L., ed. *Ekphrasis in Russian literature: the works of the lausanne symposium.* Moscow, Publishing House "Mik", 2002. Pp. 5–22. (In Russ.)
4. Zareckij Yu. P. First-hand accounts: recent studies of dutch historians. In: *Social history: yearbook.* St. Petersburg, Aletheia Publishing House, 2008. Pp. 329–340. (In Russ.)
5. Kandinsky W. *Wassily Kandinsky. Selected works in art theory. In 2 volumes, volume 2. 1918–1938.* 2nd edition. Moscow, Hylaea Publishing House, 2008. Available at: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (In Russ.)
6. Kandinsky W. Text of the artist. Steps. In: Kandinsky W. *Point and line to plane.* St. Petersburg, "Azbooka" Publishing House, "Azbooka-Atticus" Publishing House, 2015. Pp. 17–62. (In Russ.)
7. Potapova E. N. The issue of synthesis of arts in the aesthetics of the Silver Age: symbolism and avant-garde. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI).* 2012, № 3 (47). Pp. 230–234. (In Russ.)
8. Titarenko E. Ekphrasis as an auto-commentary of W. Kandinsky: on the way to "Composition 6". In: Tokarev D. V., ed. *The inexpressible expressible: ekphrasis and the problems of representation of the visual in fiction: collected works.* Moscow, New Literary Observer publishing house, 2013. Pp. 150–163. (In Russ.)
9. Feshchenko V. V., Koval O. V. *Semiopoiesis: Essays in linguistic aesthetics and semiotics of art.* Moscow, LRC Publishing House, 2014. 640 p. (In Russ.)
10. Hansen-Löve A. A. *Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde* / ed. by D. Kraft, R. Mikhailov, I. Chubarov. Moscow, Publishing house of the Russian State University for the Humanities, 2016. 450 p. (In Russ.)

\*



# Э

## СТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОТРАЖЕНИЯ ГЕНДЕРНО-СЕНСИТИВНОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ЖАНРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. А. ФЕДОТОВА

УДК 75.011.2

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-103-109>

**И. В. Перельман**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [perelman7655@mail.ru](mailto:perelman7655@mail.ru)

*Аннотация:* В статье анализируется творческое наследие русского художника Павла Андреевича Федотова с позиций представленности в нём круга сюжетов гендерно-сенситивной проблематики и её эстетической оценки художником. Выявляются предпосылки творческого интереса художника к вопросам гендерно-критического порядка. Утверждается, что проблема взаимоотношений полов играла ведущую роль в художественно-эстетическом сознании мастера, а её оригинальное – ироническое – видение широко отражено в жанровом творчестве. Делаются выводы о том, что за счёт синтетического художественного мышления Федотову удалось создать особое эстетическое пространство презентации поведенческих гендерных стереотипов представителей городской среды европейской части России своего времени, а также раскрыть представления о трагическом и безобразном в их гендерно-сенситивном измерении.

*Ключевые слова:* гендерно-сенситивная проблематика, изобразительное искусство, жанровая живопись, комическое, эстетическая оценка, эстетическое сознание, сатира, ирония.

*Для цитирования:* Перельман И. В. Эстетические основы отражения гендерно-сенситивной проблематики в жанровом творчестве П. А. Федотова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 103–109. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-103-109>

## AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE REFLECTION OF GENDER-SENSITIVE ISSUES IN GENRE CREATIVITY P. A. FEDOTOV

**Irina V. Perelman**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [perelman7655@mail.ru](mailto:perelman7655@mail.ru)

*Abstract:* The article analyzes the creative heritage of the Russian artist Pavel Andreevich Fedotov from the standpoint of the representation of the range of subjects of gender-sensitive issues and the

ПЕРЕЛЬМАН ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА – заслуженный учитель Российской Федерации, преподаватель мировой художественной культуры Федерального государственного казённого общеобразовательного учреждения «Московский кадетский корпус “Пансион воспитанниц Министерства обороны Российской Федерации”»

PERELMAN IRINA VLADIMIROVNA – Honored Teacher of the Russian Federation, teacher of World Art Culture of the Federal State Public Educational Institution “Moscow Cadet Corps” Boarding School for Girls of the Ministry of Defense of the Russian Federation

© Перельман И. В., 2021

artist's aesthetic assessment. The prerequisites of the artist's creative interest in gender-critical issues are revealed. The problem of gender is alleged to have played the leading role in the master's artistic and aesthetic consciousness. The original vision of the genre is widely reflected in Fedotov's works. The gradations of the comic are discussed in connection with Fedotov's understanding of gender problems. It is concluded that Fedotov managed to create a special aesthetic space for the presentation of behavioral gender stereotypes of city representatives of the European part of Russia of his time, as well as to reveal ideas about the tragic and ugly in their gender dimension.

*Keywords:* gender-sensitive issues, visual art, genre painting, comic, aesthetic evaluation, aesthetic consciousness, satire, irony.

*For citation:* Perelman I. V. Aesthetic foundations of the reflection of gender-sensitive issues in genre creativity P. A. Fedotov. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 103–109. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-103-109>

Гендерно-сенситивная рефлексивная практика сегодня является составляющей многих междисциплинарных исследований. Её актуальность обусловлена не только процессами глобальной феминизации культуры, которые насчитывают не одно столетие, но и попытками гендерного экстремизма – легитимизацией взгляда на человека как на бесполое существо, стремлениями переиначить человеческую природу и её гуманистическую ценность. Недопустимость подобных явлений, признание фундаментальных различий между мужчиной и женщиной, а их союза – как основы человеческой цивилизации подталкивают исследователей осваивать новые ресурсные базы, в которых транслируется опыт самобытности полов, их уникальность и взаимодополняемость.

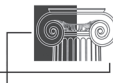
Всепроникающий характер гендерной проблематики позволяет признать художественное наследие человечества, воплотившееся в произведениях различных видов искусства, оригинальным ресурсом гендерных исследований, поскольку искусство – это особая сфера фиксации и сохранения мужского и женского опыта. В нём сосредоточена квинтэссенция гендерно обусловленных отношений, коллизий, противоречий. Гендерно-сенситивный компонент в структуре художественного образа «переводим»

на уровень эстетического дискурса как высшего обобщения художественной реальности. В связи с этим закономерен процесс его вовлечения в сферу постнеклассической эстетики.

В первых десятилетиях XIX века в России стало появляться искусство, освобожденное от подражательности западным образцам и обратившееся к насущным повседневным сюжетам и темам.

В середине XIX века представитель русской критической мысли А. С. Хомяков указывал на такую общую проблему времени, как незнание «нашего быта и его начал» [9], взывал общество «слиться с жизнью Русской земли» [9], а А. И. Герцен призывал «русский народ ... воспрянуть ...» [2]. В этой культурной ситуации возникла личность Павла Андреевича Федотова.

Федотов был одним из первых русских художников, который стал весьма оригинально «смыкать» искусство с действительностью. Зеркалом 1840-х годов называл произведения Федотова Д. В. Сарабьянов: «Люди, события, ситуации того времени легко узнавали себя в этом зеркале» [5]. Одной из главных тем, волновавших художника на протяжении жизни, была тема мужчины и женщины, их взаимоотношений и разногласий, их нравственного выбора в раз-



личных жизненных ситуациях и обстоятельствах. Подтверждением этому служит значительный корпус произведений живописи и графики, созданный художником, любовная лирика Федотова-поэта, воспоминания друзей и сослуживцев о его слабости к похвалам и вниманию женщин [3], а также многочисленные душевные откровения самого мастера, помещённые в его записных книжках: «В одном доме Михайлова началась моя сердечная драма, в другом ... продолжалась с возрастающим жаром. Ах, где-то она и чем кончится! Началась шутя, играючи, глаза подбивали; серьёзно продолжалась – каков-то конец будет?» [8]. Там же рассуждает Федотов о невозможности любви в столичной среде: «Для любви и дружбы – жизнь в глуши, в простоте. Столичная любовь, как лихорадка, имеет свои пароксизмы, кидая заражённого попеременно то в жар, то в холод» [8], и об уходе любви как злейшем преступлении: «Полюбивши, разлюбить – не дай Бог! Это – тьма. Это – мороз. Это – злейшее преступление для совести» [8]. В научной литературе обращалось мало внимания на значимость вопросов подобного рода в контексте творчества Федотова. Порой оно оценивалось тенденциозно, как бичевание пороков общества в целом, отчего имело размытые, весьма обобщённые оценочные суждения. Необходимо отметить, что проблема пола играла ведущую роль в свойственном Федотову комическом разоблачении действительности. Она позволила художнику наполнить свои произведения гендерно-сенситивным идейным содержанием.

Такие сюжетные линии, как заключение брака, сводничество, сватовство, соблазнение, роднят творчество Федотова с традицией европейской живописи XVII–XIX веков, идущей от голландских и фламанд-

ских живописцев XVII века, а также с картинами английского жанриста XVIII века Уильяма Хогарта и французского рисовальщика Поля Гаварни. Подобная сопряжённость сюжетных линий в изобразительном искусстве Нового времени – наглядное свидетельство того, что гендерно-сенситивная проблематика занимала видное место в тематическом пространстве европейской жанровой живописи. Федотов был хорошо знаком с произведениями подобного рода, прежде всего благодаря коллекции Эрмитажа, завсегдаем которого являлся. Он не просто «переложил» эти темы на русский лад и раскрыл с позиций действительности 1840-х годов, но и значительно переосмыслил, внёс новые сюжетно-тематические обороты. Ни один художник в русском искусстве до Федотова не уделял столь пристального внимания критике ситуаций, обусловленных интересами и противоречиями полов. В немалой степени это связано с неразвитостью бытового жанра как такового в русском изобразительном искусстве той поры. И данное обстоятельство выделяет фигуру Федотова не только как художника-новатора, но и как дерзновенного мастера, который, не имея опоры на самобытный национальный художественно-эстетический опыт, ставил перед собой высокую романтическую цель: «затмить знаменитого Гогарта» [4], бывшего своеобразной путеводной звездой в его художественных исканиях.

Федотов вышел за рамки интереса исключительно к сюжетам сватовства и женитьбы и создал своеобразную визуальную энциклопедию гендерно обусловленных положений и коллизий в панораме обитателей городской среды европейской части России первой половины XIX века. Зоркому, нравственно-критическому взгля-



ду на модель способствовала особая комическая окрашенность творческого метода Федотова, своими истоками связанная не только с влиянием Хогарта и Гаварни, но и с иными факторами. Определяющим среди них, на наш взгляд, являлась романтическая природа его натуры, которая узнаётся и в утопической попытке изменить судьбу (профессиональное поприще), начав осваивать ремесло художника во взрослом возрасте, и в идеалистических устремлениях Федотова в вопросах любви и брака. Для него разлюбить – значит «найти несовершенства, недостатки, пороки» [8], вдруг увидеть, что «твой кумир прах ...» [8]. Примирение невозможно. Находясь между стремлением к абсолюту и несовершенной действительностью, романтик внутри себя, Федотов творил сквозь комическое как единственно приемлемое эстетическое пространство бытования его далёких от совершенства героев. Между Федотовым и героями его жанровых работ – огромная моральная дистанция, которая доказывает романтическую возвышенность (отстранённость) художника над бытом, над жизнью, над самим собой. «Человеческая комедия» [7] русского общества 1840-х годов, с тонким юмором воспроизведённая Федотовым, во многом основывалась на репрезентации стереотипных гендерных конфликтов, приобретающих для мастера характер всеобщей закономерности.

Гендерно-сенситивная проблематика входила в творчество Федотова через мир графики, и в связи с этим сепии 1844 года занимают важное место. Они демонстративны по характеру, диалогичны по содержанию. Большую роль играет пластика и мимика героев. Через деформационно-сатирическое изображение действительности, «говорящие» предметы и детали Фе-

дотов обличал безобразное, заключённое в лицемерии, обмане и холодном расчёте как принципе построения семейного союза (сепии «Первое утро обманутого молодого» (1844), «Невеста с расчётом» (1848–1849), картины «Разборчивая невеста» (1847) и «Сватовство майора» (1848)), разрабатывал тему типичных «грешков» дам и кавалеров, которую переносил из работы в работу. Среди них кокетство молодых замужних женщин (сепия «На ушко» (1846–1848)), их капризность и корысть (сепия «Магазин» (1844)), привередливость и ворчливость старух (сепия «Богомольный муж» (1848–1849)), самодурство богатых барыnek (сепии «Кончина Фидельки» и «Следствие кончины Фидельки» (1844)), картина «Жена-модница (Львица)» (1849)), плутовство незамужних девушек («Неосторожная невеста» (1848–1849)), финансовая несостоятельность мужей и кавалеров (сепия «Магазин» (1844), «Семейная сцена» (1848–1850)).

Многие из перечисленных работ репрезентируют морально неприглядные принципы повседневных отношений между мужчинами и женщинами, мужьями и жёнами, в основе которых – корысть и несовершенство человеческой природы. За всяким возрастом представителей обоих полов Федотов закрепил характерные эмоционально-поведенческие черты. Именно поэтому трудно согласиться с мнением С. Светлановой о том, что, «исключая сепии, посвящённые смерти Фидельки и составляющие смысловую пару, все остальные сюжеты независимы друг от друга и представляют собой набор иллюстраций к тем или иным порокам, обличаемым художником» [6]. На наш взгляд, сепии Федотова 1840-х годов – это во многом развёрнутое графическое повествование об узловых жизненных ситуациях в истории взаимоотношений



мужчин и женщин, их анализ и демонстрация типичных противоречий. Не только «острота нравственного чувства» [7] лежала в основе замыслов Федотова, но и интерес к противоположному полу. Для Федотова женщина – это отдельный пристальный объект наблюдения и анализа. На это указывает и то обстоятельство, что женские типы выписаны художником более рельефно, разнообразно по своей самобытности, чем мужские. Зачастую они изображаются более сильными, властными по характеру и манипулируют мужчинами (сепии «Невеста с расчётом», «Неосторожная невеста», «Первое утро обманутого молодого», «Богомольный муж», «Автошарж», картина «Жена-модница»). Мужчина у Федотова обычно уходит от конфликта, поддается женским капризам, уступает их напору. Он доверчив, не злобив, и женщина доминирует над ним.

Ключом к пониманию смысловой глубины изображённого в сепиях 1840-х годов являлись словесные пояснения автора к большинству произведений. Они вносили остроту звучания обличаемой ситуации, усиливали эстетическое впечатление и комический катарсис. Синтез визуального и нарративного позволил Федотову создать особое эстетическое пространство репрезентации негативных поведенческих гендерных стереотипов эпохи. Однако абсолютным новатором Федотова в данном случае считать нельзя, поскольку он находился под впечатлением от творчества французского графика-карикатуриста Поля Гаварни. Именно от Гаварни, по мнению Я. Д. Лещинского, Федотов перенял «искусство в обрисовке женских типов и характеров» [4], а также привычку в снабжении их образов остроумными авторскими ремарками. Но Федотов не просто перенимал, он переосмысливал, развивал дальше

уже известное, открытое другими. Если Гаварни в женщинах интересовали «их уловки, тайны, секреты, наряды» [4], то Федотова – их типичные поведенческие проявления в общении с мужчинами, их основные претензии по отношению к последним. Осмысливая проблемы взаимоотношений полов, он очень тонко пользовался градациями комического. В сепиях преобладает его сатирическое проявление, благодаря которому создаётся эффект острой деформации обыденных ситуаций, буффонады, граничащей с фантасмагорией. В картинах, особенно в «Разборчивой невесте» и «Сватовстве майора», сатирическая острота сменяется изысканной иронией и юмором. В связи с этим характерно сопоставление творческого метода Федотова и Гоголя. Подобно тому как «Гоголь первый взглянул смело и прямо на русскую действительность» [1] и отразил её в литературе с глубоким юмором и бесконечной иронией, так и Федотов проявил себя в изобразительном искусстве. В иронии Федотова комическое переплетается с трагическим, что отражает общий принцип мирозерцания художника.

Кроме того, несмотря на внешние влияния, сюжеты многих картин и рисунков основывались на глубоко личных переживаниях автора. Художник в них словно анализировал возможные коллизии своей будущей семейной жизни. Включая собственное Я в вереницу трагикомического круговорота жизни, художник не просто подчёркивал причастность к нему, но и демонстрировал недовольство самим собою, собственную слабость и несовершенство.

Своеобразным апофеозом размышлений над собственной судьбой стала сепия «Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант» (1844). В ней



переплетаются трагическое и безобразное, преломлённые сквозь призму судьбы неудачливой творческой натуры и её семьи. Друзья Федотова нарекли этот сюжет «Федотов в старости». Каждый персонаж сепии воплощает бездуховность и нравственное разложение: глава семьи – художник, разочарованный в себе и пассивный, фигура более трагическая, чем безобразная; его жена, негодующая на вороватого сына-подростка, вынужденного воровать из-за нищеты, композиционно помещена художником против картины Рафаэля «Сикстинская Мадонна» – как её смысловая антитеза, как противопоставление идеального и реального, возвышенного и земного; мертвый младенец на столе – главный символ происходящего нравственного распада.

Блестящей, взятой из жизни находкой художника стала идея создания картины на тему о богатой, но незнатной невесте и женихе из благородных, но без денег. Типаж немолодого и уставшего от службы офицера без состояния, нашедшего надёжный способ поправить дела, женившись на богатой купеческой дочке, был знаком Федотову по армии и воплощал один из поведенческих стереотипов выходцев из армейской среды. Замысел картины родился у Федотова в период работы над поэмой «Поправка обстоятельств, или Женитьба майора», которую знала и цитировала вся Россия. Она подтверждает синтетичность эстетического мышления художника. Кроме того, в сюжете о сватовстве майора нельзя не заметить фольклорного мышления автора, подтверждающегося поведением Федотова на выставках, когда он, подобно ярмарочному зазывале, сопровождал сюжет картины устным комментарием – рацеей. Благодаря такому презентационному ходу, герои картины уподоблялись традицион-

ным маскам ярмарочного театра, обнаруживая свою архетипическую природу. Приёмы, взятые из традиционной народной стихии бытования комического, ведущие свои истоки в эпоху Средневековья и использованные Федотовым, помогли объяснить архаическую природу гендерных стереотипов в российской мелкочиновной и купеческой среде.

С творчеством Павла Андреевича Федотова связаны первые опыты введения гендерно-сенситивной проблематики в пространство русского изобразительного искусства. В своём бытовом выражении она явилась важнейшей частью целостного восприятия мира и одной из ведущих тем в жанровом творчестве художника. Её идейной основой стало сопряжение романтизма и реализма с комическим как магистральной категорией. Определяющую роль в этом сыграли романтическая природа натуры Федотова, интерес к противоположному полу и проблемам коммуникации с ним, стремление художника отразить стереотипные гендерные конфликты своей эпохи, романтическая идея мастера превзойти на поприще бытописательства ведущих европейских мастеров. Свойственный романтическому мировосприятию принцип двоемирия, переданный сквозь комически деформированное пространство жанровых произведений, позволил художнику раскрыть представления о трагическом и безобразном в их гендерно-сенситивным измерении. Женский образ в его разнообразных гендерных преломлениях стал ведущим объектом эстетического исследования художником. Жанровое творчество Федотова обладает огромной ценностью в связи с многогранным отражением поведенческих гендерных стереотипов представителей городской мелкочиновной и купеческой среды европейской части России 1840–1850-х годов.



## Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Похождения Чичикова, или Мёртвые души // Избранные эстетические работы : в 2 томах. Москва : Искусство, 1986. Том 2. С. 9–23.
2. *Герцен А. И.* Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века : [сборник] / [сост., вступ. ст., с. 7–41, и примеч. В. К. Кантора, А. Л. Осповата]. Москва : Искусство, 1982. С. 202–222.
3. *Дружинин А.* Воспоминания о русском художнике Павле Андреевиче Федотове // Лещинский Я. Д. Павел Андреевич Федотов – художник и поэт : [1815–1852] / [предисл. С. Исакова, с. 3–4]. Ленинград ; Москва : Искусство, 1946. С. 185–200.
4. *Лещинский Я. Д.* Павел Андреевич Федотов – художник и поэт : [1815–1852] / [предисл. С. Исакова, с. 3–4]. Ленинград ; Москва : Искусство, 1946. 272 с.
5. *Сарабьянов Д. В.* Павел Андреевич Федотов : альбом. Ленинград : Художник РСФСР, 1985. 176 с.
6. *Светланова С.* Павел Федотов. «Комедия нравов» и драма жизни. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11601.php>
7. *Степанова С. С.* Павел Федотов. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. 48 с.
8. *Федотов П. А.* Записные книжки // Лещинский Я. Д. Павел Андреевич Федотов – художник и поэт : [1815–1852] / [предисл. С. Исакова, с. 3–4]. Ленинград ; Москва : Искусство, 1946. С. 110–120.
9. *Хомяков А. С.* О возможности русской художественной школы // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века : [сборник] / [сост., вступ. ст., с. 7–41, и примеч. В. К. Кантора, А. Л. Осповата]. Москва : Искусство, 1982. С. 126–150.

## References

1. Belinsky V. G. Chichikov's adventures, or Dead souls. In: Belinsky V. G. *Selected aesthetic works. In 2 volumes, volume 2*. Moscow, Art Publishing House, 1986. Pp. 9–23. (In Russ.)
2. Herzen A. I. Literature and public opinion after December 14, 1825. In: Kantor V. K., Ospovatova A. L., comps. *Russian aesthetics and criticism of the 40–50th of the XIX century: collection*. Moscow, Art Publishing House, 1982. Pp. 202–222. (In Russ.)
3. Druzhinin A. Memories of the Russian artist Pavel Andreevich Fedotov. In: Leshchinskiy Ya. D. *Pavel Andreevich Fedotov – artist and poet: [1815–1852]*. Leningrad, Moscow, Art Publishing House, 1946. Pp. 185–200. (In Russ.)
4. Leshchinsky Ya. D. *Pavel Andreevich Fedotov – artist and poet: [1815–1852]*. Leningrad, Moscow, Art Publishing House, 1946. 272 p. (In Russ.)
5. Sarabyanov D. V. *Pavel Andreevich Fedotov: album*. Leningrad, Publishing House “Artist of the RSFSR”, 1985. 176 p. (In Russ.)
6. Svetlanova S. *Pavel Fedotov. The comedy of morals and the drama of life*. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11601.php> (In Russ.)
7. Stepanova S. S. *Pavel Fedotov*. Moscow, Published by State Tretyakov Gallery, 2015. 48 p. (In Russ.)
8. Fedotov P. A. Notebooks. In: Leshchinsky Ya. D. *Pavel Andreevich Fedotov – artist and poet: [1815–1852]*. Leningrad, Moscow, Art Publishing House, 1946. Pp. 110–120. (In Russ.)
9. Khomyakov A. S. On the possibility of the Russian art school. In: In: Kantor V. K., Ospovatova A. L., comps. *Russian aesthetics and criticism of the 40–50th of the XIX century: collection*. Moscow, Art Publishing House, 1982. Pp. 126–150. (In Russ.)

\*



# ВАРИАТИВНОСТЬ КУЛЬТУРНОЙ ЦЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА: «МОНА ЛИЗА» НА ОДЕЖДЕ И АКСЕССУАРАХ

УДК 7.06

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-110-118>

**Е. С. Ежова**

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация,  
e-mail: [katerina\\_yezh@mail.ru](mailto:katerina_yezh@mail.ru)

*Аннотация:* Данная статья посвящена рассмотрению вариативности культурной ценности произведения искусства в зависимости от контекста, в который оно было помещено. Автор последовательно рассматривает использование «Моны Лизы» Леонардо да Винчи в виде репринта на предметах одежды Uniqlo в коллаборации с Лувром, на сумках коллекции Джеффа Кунса и Louis Vuitton, а также на циферблате часов Bovet. Восприятие шедевра менялось с течением времени и обростало многими культурными смыслами, которые модные дизайнеры и бренды, а также приглашённые ими художники реинтерпретировали, создавая новые видения шедевра. «Мона Лиза» помещается в новую для себя среду: её образ меняется от ассоциации и репрезентации высокого искусства до игры с потребителем и воплощения некоего параллельного индивидуального произведения искусства. Подобного рода сотрудничество, как с музеем, так и с современным художником, видится как взаимовыгодный союз, поддерживающий институции и интерес большой аудитории к искусству, а также дифференцирующий предложения модных марок.

*Ключевые слова:* мода, искусство, культурная ценность, коллаборация, репродукция.

*Для цитирования:* Ежова Е. С. Вариативность культурной ценности произведения искусства: «Мона Лиза» на одежде и аксессуарах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 110–118. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-110-118>

## CULTURAL VALUE VARIABILITY OF A WORK OF ART: THE MONA LISA ON CLOTHES AND ACCESSORIES

**Ekaterina S. Ezhova**

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation, e-mail: [katerina\\_yezh@mail.ru](mailto:katerina_yezh@mail.ru)

*Abstract:* The article studies variability of the cultural value of a work of art depending on the context it is placed into. The author consecutively considers the use of the Mona Lisa by Leonardo da Vinci as a reprint on pieces of clothes by Uniqlo in its collaboration with the Louvre, on handbags in

---

ЕЖОВА ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА – аспирант Российского государственного гуманитарного университета, старший корреспондент-переводчик, ФГУП МИА «Россия сегодня»

EZHOVA EKATERINA SERGEEVNA – PhD student the Russian State University for the Humanities, senior correspondent-translator, the Federal State Unitary Enterprise International Information Agency “Russia Today”

© Ежова Е. С., 2021



the Louis Vuitton x Jeff Koons collection, as well as on the face of a Bovet wristwatch. Perception of the chef d'oeuvre has been changing over the years and gathering multiple cultural senses, which fashion designers and brands together with the invited artists re-interpret creating new visions of the painting. The Mona Lisa is placed into a new environment: its image modifies from an association and representation of the high art up to a play with the consumer and embodiment of a sort of parallel individual piece of art. Such collaborations, like those with museums and modern artists, are assumed to be a mutually beneficial union, supporting the institutions and the interest of a wide audience in the art while also differentiating offers by fashion brands.

*Keywords:* fashion, art, cultural value, collaboration, reproduction.

*For citation:* Ezhova E. S. Cultural value variability of a work of art: The Mona Lisa on clothes and accessories. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 110–118. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-110-118>

В поисках вдохновения дизайнеры одежды и аксессуаров часто обращаются к произведениям искусства, особенно к живописи, с её богатейшей палитрой цветов и образов. Картины как старых мастеров, так и современных художников всё чаще становятся непосредственной частью самого костюма или аксессуара, такого как сумка или наручные часы, в виде воспроизведённого элемента, который, в свою очередь, может быть как непосредственным цитированием самого произведения искусства, так и его апроприацией или коллажем. Как сказал В. Беньямин, «собор покидает площадь, на которой он находится, чтобы попасть в кабинет ценителя искусства» [3].

Традиция тесного сотрудничества моды и искусства берет начало в 1937 году, когда «Эльза Скиапарелли, невероятно творческая личность, вместе с сюрреалистом Сальвадором Дали работали над знаменитым платьем с изображением лобстера» [4, с. 89]. В 1965 году французский кутюрье Ив Сен-Лоран произвёл своего рода революцию, когда представил платье с рисунком, повторяющим произведение нидерландского художника Пита Мондриана. Здесь можно отметить, что оба эти примера, давшие старт получившей в настоящее время бурное развитие тенденции исполь-

зования элементов произведений изобразительного искусства на одежде и аксессуарах, принадлежали высокой моде, что, в свою очередь, закрепило в культурном восприятии такое сотрудничество как принадлежащее «верхушке общества», или элите.

Данная статья посвящена анализу «цитирования» одного из самых растиражированных произведений искусства, если не самого растиражированного, в массовой культуре – «Мона Лиза», известной также как «Джоконда», итальянского художника и изобретателя Леонардо да Винчи на предметах одежды – футболке и худи, а также на сумке и наручных часах. Автор ставит перед собой задачу рассмотреть использование этой картины или её центральной части не просто как маркетинговой референции, апеллирующей к массовому сознанию и подсознанию, представленной как приближение высокого искусства к потребителю или выход этого самого высокого искусства из институции, в данном случае парижского музея Лувр, но и как воплощение вариативности культурной ценности в рамках аксиологической функции культуры.

Э. А. Поздняков отмечает, что «искусство существует в обществе и зависит от него» [5, с. 439], а следовательно, произведения искусства часто вовлечены в ши-



рокую общественную жизнь, оказываясь вырванными из контекста, то есть некой институции, такой как музей или галерея. «Для какой-то малой части населения мира эти произведения относятся к “высокому искусству”, для остальных они просто не существуют, а если и существуют, то в качестве деятельного средства рекламы. В этом отношении больше всего, похоже, повезло “Джоконде”. Она, бедная, фигурирует то в телерекламе какой-то зубной пасты, растягивая рот в улыбке и обнажая дурные зубы; то её используют в качестве заставки к футбольной программе, где она ловким движением головы отбивает футбольный мяч; то мы видим её изображение на хозяйственной сумке и т.п. Одним словом, девицу пристроили. Вот таким доступным способом народ приобщают к “высокому искусству”» [5, с. 447].

А. Анджела отмечает, что с течением времени вокруг «Джоконды» складывался литературный миф, а в моду у интеллектуальной элиты картина вошла прежде всего благодаря Теофилю Готье, представившему Джоконду как роковую женщину, порождение ангельского и одновременно дьявольского начала, как «сфинкса красоты» с завораживающей и таинственной улыбкой: она «обещает неведомые наслаждения», «смущает нас своим видом, исполненным превосходства», её взгляд, «проницательный и бархатистый, полон обещаний», она «смеётся над зрителем с такой грацией и нежностью, таким сознанием своего превосходства, что, глядя на неё, мы робеем, как школьники в присутствии герцогини» [2, с. 282]. С тех пор, по словам учёного Дональда Сассуна, женщина на портрете, созданном более трёх столетий назад, «исчезает под нагромождением мужских фантазий. Иными словами, она стала если не секс-символом,

то, по крайней мере, секс-иконой второй половины XIX века» [2, с. 282].

Однако уже с началом XX века взгляды людей искусства, например исследователей и художников, относительно женской привлекательности «Моны Лизы» поменялись на противоположные, и в это же время эта картина становится не просто объектом переосмысления изображённой молодой дамы, а воплощением культурной ценности как таковой. Она становится живым или материальным воплощением более немодных, устарелых ценностей, старого искусства, которое больше не отвечает потребностям современного человека, человека, которому нужно совершенно другое искусство. Такую культурную переоценку и даже переделку классического искусства ярко демонстрирует дадаист Марсель Дюшан в 1919 году, когда на открытке с изображением «Моны Лизы» пририсовывает ей усы и бородку, добавляя на белом поле под картиной пять заглавных букв с точками, своего рода аббревиатуру-загадку, «L.H.O.O.Q.», созвучную при произнесении вслух французской фразе с эротическим подтекстом [12].

«Дюшан не питал презрительных чувств к самому произведению, а лишь хотел развенчать миф, сложившийся вокруг “Джоконды”. После него усы нарисовал также Сальвадор Дали, но, работая в нарциссической и одновременно самой ироничной манере, он сотворил нечто вроде автопортрета: у Моны Лизы появились усы Дали, закрученные и напомаженные, его горячие глаза и его руки с золотыми монетами на них. После Второй мировой войны с “культовой картиной” экспериментировали и другие художники, в том числе американцы Роберт Раушенберг и Энди Уорхол. Первый отдал на выставку “Новое Дада” свои коллажи из отходов, различ-



ных изображений и “старых и поношенных вещей”, объектом которых была в том числе “Джоконда”. Уорхол же сделал её частью своей поэтики манипуляций и серийного воспроизведения популярных образов, не давая качественного различия между Моной Лизой и другими знаменитыми людьми и предметами» [2, с. 283–284].

Таким образом, к концу первых двух десятилетий XXI века, когда образ «Моны Лизы» получил массовое распространение на предметах одежды и аксессуарах, само произведение искусства кисти да Винчи уже было переосмыслено на культурном уровне, пройдя путь от воплощения искусства поклонения, идеальной женщины, через воплощение всего старого искусства, не отвечающего потребностям современности, до массового растиражированного объекта поп-арта, некоего субстрата культурной ценности, несущей в себе отголоски достижений прославленного гения Ренессанса, его техники, исследований и знаний анатомии человека и устройства природы, то есть картины как воплощения всего того, что знал и умел Леонардо, а также непосредственного восприятия самого персонажа, женщины, которую мы знаем под именем Моны Лизы, до целостного образа самого произведения вне какого-либо контекста. Получается, что модные бренды, обращаясь к этому произведению искусства, уже имеют дело со своего рода комплексом культурных смыслов.

В самой идее копирования нет ничего нового – произведения искусства всегда были предметом воспроизведения. «То, что было создано людьми, всегда могло быть повторено другими. Подобным копированием занимались ученики для совершенствования мастерства, мастера – для более широкого распространения своих произведений,

наконец, третьи лица с целью наживы» [3]. Беньямин замечает, что «техническая репродукция оказывается более самостоятельной по отношению к оригиналу, чем ручная» [3], что как раз относится к воспроизведению произведения искусства, в данном случае «Моны Лизы», на предметах одежды и аксессуарах. Такое воспроизведение как раз переносит оригинал «в ситуацию, для самого оригинала недоступную. Прежде всего, она позволяет оригиналу сделать движение навстречу публике» [3].

В начале 2021 года японская розничная сеть повседневной одежды Uniqlo анонсировала «продолжительный союз двух миров», партнёрство с Лувром, «с целью предложить широкую программу знакомства публики с первостепенными шедеврами музея и привнести удовольствие от искусства в каждодневную жизнь» [6]. «Границы между искусством и модой, временем и пространством, размыты – рождается новое чувство красоты» [6]. Обладая богатым опытом работы с правами на интеллектуальную собственность, компания Uniqlo добавила к своим коллекциям «премиальное культурное измерение» с четырёхлетним партнёрством с Лувром и двумя коллекциями в год. Что же касается самого музея, то сделка служит двум целям – она компенсирует падение выручки и делает ставку на брендовую продукцию, «мерч», как на потенциальный драйвер роста в будущем. «С её помощью музей может также расширить свою целевую аудиторию, особенно за счёт молодого поколения, которые могут и не посещать музей, но поддаваться искушению моды и стиля “Моны Лизы” и других иконических произведений» [11].

Для работы компания привлекла британского графического дизайнера Питера Сэвилла, который должен был переосмыс-



лить шедевры Лувра, придерживаясь темы «Искусство и Логика» [8]. В представленной коллекции можно увидеть несколько футболок с репринтом «Моны Лизы» на лицевой стороне, причём элемент картины представлен в виде коллажа, изображение молодой женщины разбито на несколько цветных квадратов, что, в свою очередь, напоминает «Композицию с красным, синим и жёлтым» Мондриана, к которой обращался Сен-Лоран. Ещё один вариант «Моны Лизы» представляет собой изображение, частично покрытое сверху элементами с картины «Ваза с цветами в нише» Вана Хейсума Яна, также из Лувра.

Шедевр да Винчи расположился на спине чёрного худи в своём полном изображении в виде негатива с цветной спиралью, напоминающей спираль «золотого сечения», геометрической фигурой – треугольником, напоминающим стеклянные пирамиды, стоящие перед зданием Лувра, и надписью «INV779», что отдалённо перекликается с надписью, сделанной Дюшаном около века назад на открытке. Но в случае с Uniqlo Сэвилл поясняет: «Меня вдохновило открытие, что самое известное произведение искусства в мире, “Мона Лиза”, известна в Лувре просто как Картина №779 – это моя тема для коллекции “Искусство и Логика”» [8]. Можно предположить, что Сэвилл здесь предлагает зрителю или потребителю своего рода игру на логику, упоминая инвентарный номер как некий код, комбинацию простых чисел, которые в контексте профессиональном, инвентарном для музея обозначают не что иное, как номер экспоната, единицы хранения и не более того. С точки зрения же культурного контекста этот номер обозначает всемирно известный, массово и постоянно цитируемый и ре-интерпретируемый шедевр да Винчи. С семан-

тической точки зрения можно заметить, что худи ассоциируется с уличным стилем, популярным у городской молодёжи [7]. Сам предмет одежды, который берет своё начало в одеяниях с капюшоном монахов католического Ордена св. Бенедикта, скорее всего, представляет в коллекции уличную молодёжную моду, наиболее востребованную по этическим и финансовым показателям именно среди молодого поколения, хотя далеко им не ограничиваясь.

Что же касается футболки, чаще всего белой, хотя в коллекции Uniqlo представлена также и черная, то этот предмет гардероба прошёл долгий путь от обязательного атрибута нижнего мужского белья [4, с. 33] до привычного сейчас предмета повседневного стиля. Итальянский дизайнер Джорджо Армани сказал, что ему нравятся футболки потому, что они не кричат о статусе человека, уравнивая всех [4, с. 39]. На протяжении XX века значение футболки неуклонно росло. Например, она ассоциировалась в США с героизмом благодаря «военно-морским силам ... которые официально взяли белую хлопковую футболку на вооружение» [4, с. 33] в 1913 году с последующим её широким применением в других родах войск. Кино также способствовало бурному росту культурной ценности футболки, как, например, футболка на герою актёра Марлона Брандо в картинах «Трамвай “Желание”» (1951) и «Дикий» (1953).

«В 1950-х молодёжь из пригородов носила футболки, чтобы выразить приверженность к рабочему классу и солдатам, а не к мужчинам в костюмах и галстуках, заполонившим школы и церкви. В фильме “Бунтовщик без причины” 1955 года Джеймс Дин поддержал образ “плохого парня” в футболке. Молодёжь в джинсах и белых футболках при помощи одежды выра-



жала своё недовольство, а футболка, особенно с пачкой сигарет, заткнутой за закатанный рукав, стала самым настоящим символом бунтарских настроений в молодёжной культуре» [4, с. 35–36]. Можно отметить, что в настоящее время футболка определённо сохранила свою молодёжную направленность, которая, впрочем, благодаря постепенному стиранию и размыванию возрастных и гендерных границ уходит в прошлое. «Бунтарский дух» футболки сохранился условно в подсознании потребителей, и это предмет, таким образом, прошёл долгий путь от символа протеста и молодёжного движения, то есть когда форма и была содержанием, до формы, содержание которой определяется разными вариациями надписей и изображений, становящихся не только эмоциональными, но и семантическими центрами вещи, транслирующей во внешний мир позицию и саморепрезентацию её носителя.

Отходя от массового рынка и его верхней границы, «Мона Лиза» закономерно нашла широкое применение, или, лучше сказать, «цитирование», и среди люксовых брендов, как, например, французский модный дом Louis Vuitton, который в сотрудничестве с популярным современным художником Джеффом Кунсом представил коллекцию сумок, рюкзаков и ряда других дорогих аксессуаров с изображениями нескольких мировых шедевров, включая «Джоконду» [10]. Кунс поместил на аксессуары свои копии работ старых мастеров, написав имя каждого заглавными буквами, что в некотором роде отсылает нас к аббревиатуре-загадке Дюшана, но в данном случае зритель или потребитель сразу понимает смысл надписи – имя, дальше следует осознание, что это имя художника, и только потом включается понимание эле-

мента игры – имя художника стало брендом, словом, ассоциирующимся с гениальностью, Ренессансом и «Моной Лизой», хотя набор и последовательность вызванных ассоциаций будет варьироваться и зависеть от культурного происхождения и контекста, но тут следует помнить, что веер вариаций может быть всё же ограничен кругом финансовых возможностей для приобретения предмета роскоши марки, и здесь можно отметить как раз различия в культурном контексте, зависящем от географии счастливого покупателя люкса.

В отличие от рассмотренных выше предметов одежды, на которых «Мона Лиза» была представлена полностью или как часть коллажа, но всё же как картина, то на сумках, сюда же мы относим рюкзаки и косметички, Кунс выбрал центральный элемент картины – лицо крупным планом, делая, таким образом, фокус на самом персонаже. Согласно теории визуального восприятия, внимание зрителя в первую очередь привлекают образы людей и животных, в нашем случае изображение молодой женщины с фокусом на её лице, которое стало и ещё станет предметом многочисленных исследований и экспериментов.

Пожалуй, первое, что приходит в голову, говоря о внешности Моны Лизы, это её улыбка и пронизательные глаза, внимательно смотрящие на зрителя. «В этой улыбке есть какая-то загадка. Когда мы смотрим на неё в упор, она как будто иногда пропадает. О чём думает Лиза? Мы чуть-чуть смещаем взгляд в сторону – и улыбка слегка меняется. Загадка только усложняется. Мы отводим взгляд – а улыбка не даёт нам покоя, как уже давно не даёт покоя всему человечеству. Ещё ни в одной картине так тесно не переплетались движение и чувство – два неразлучных ориентира в искус-



стве Леонардо» [1, с. 447]. С научной точки зрения к загадке улыбки подошла нейробиолог из Гарвардской медицинской школы М. Ливингстон, которая объяснила отчётливость улыбки низкой пространственной частотой, то есть большей расплывчатостью, и при фокусировании взгляда, например, на пейзаже, улыбка будет казаться заметнее [1, с. 448]. «Итак, самая знаменитая в мире улыбка изображена неуловимой умышленно и сознательно, и в этом заключена важная для Леонардо мысль о сути человеческой природы. Леонардо очень искусно запечатлел внешние проявления внутренних движений людей. Но здесь, в “Моне Лизе”, он показывает нам нечто более важное: а именно что нам не дано до конца понять истинные чувства человека по их внешнему проявлению. Чужие чувства нельзя постичь до конца, они всегда подернуты пеленой» [1, с. 449].

Взгляд изображённой на картине молодой женщины также представляет собой целую область искусствоведческого, культурного и социологического исследований, среди прочих областей. Её глаза постоянно следят за зрителем, эффект чего ряд специалистов объяснил светотенью, которой Леонардо мастерски владел. «Глаза смотрят на нас и в то же время слегка влево, как бы мимо нас. Это пристальный и в то же время ускользающий взгляд, слегка ироничный, как и едва намеченная улыбка» [2, с. 57]. Таким образом, становится понятно, почему Кунс выбрал именно центральную часть портрета – акцент усилен на глазах и губах. Интересным здесь является и расположение надписи «DA VINCI» прямо на нижней части лица молодой женщины, нос и губы которой располагаются как раз в промежутке между словами. Улыбка как будто соединяет слова в единое целое, образуя

одновременно с этим некий коллаж из букв и изображения. Глаза же располагаются над надписью, как бы всматриваясь в зрителя и притягивая его или её внимание. В этом приёме можно уловить намёк на китч – своего рода акцент акцента – когда глаза и улыбка, которые и так являются эмоциональным центром произведения, подчёркнуты ещё больше на сумке в исполнении Кунса, для которого как раз характерен китч [13].

Кунс заимствовал тот самый фрагмент картины, который узнаваем для всех и каждого, то есть массового потребителя, которому такая продукция редко когда оказывается по карману, потому что коллекция Louis Vuitton нацелена на люксовый рынок и высокий ценовой сегмент. Масса как раз оказывается здесь в меньшинстве, но именно масса способна предложить бренду широкое информационное покрытие. Похожий пример можно привести с уникальными часами с «Моной Лизой» на циферблате от люксовой швейцарской часовой компании Bovet. Миниатюрное изображение шедевра заняло у мастера месяц работы под микроскопом [9]. В данном случае можно говорить о вершине люксового рынка и весьма ограниченном круге потребителей. Учитывая, что это наручные часы, с двумя дополнительными функциями, предложенными Bovet в качестве карманных и настольных часов, этот предмет, в отличие от футболки и сумки, личного пользования в плане других людей его созерцающих, что может говорить о том, что владение такой вещью предполагает владение своей собственной «Моной Лизой» как некой культурной ценностью.

В общем и целом мы имеем дело с копированием или воспроизведением одного и того же шедевра да Винчи на разных пло-



скостях. Если начинать с футболки или худи, то здесь «Мона Лиза» представлена как явная отсылка к искусству, высокому искусству, самой популярной картине, которая становится эмоциональным центром того или иного предмета одежды, связывающей её обладателя с искусством. Такое партнёрство между маркой одежды, в анализируемом случае – массового ритейлера Uniqlo, опытного пользователя прав на интеллектуальную собственность, и Лувра, приносит выгоду обеим сторонам – компании в качестве приобщения к высокому искусству и диверсификации предложения, а музею – дополнительную прибыль в непростых экономических условиях и новую аудиторию, которая пусть и опосредованно, но приобщается к мировым классическим ценностям и их локациям, которые стали неотдели-

мы от произведений искусства, хранящихся в них. Что же касается сумок, то на этом уровне в исполнении Кунса прослеживается некое переосмысление культурной ценности самого произведения, что делает шедевр частью современной культурной жизни, арт-пространства, актуализирует его и придаёт ему новые смыслы, находящих широкий отклик даже среди массового потребителя, который не является непосредственной целевой аудиторией люксового бренда, но способствует повышению узнаваемости марки и адаптации её образа к новому пониманию культурной ценности искусства. Часы же, сами по себе представляя произведение высокого часового искусства, инкорпорируют не саму картину, а её образ, референцию к шедевр да Винчи, исполняя роль предмета студийного производства.

### Список литературы

1. Айзексон У. Леонардо да Винчи / перевод с английского Т. Азаркович. Москва : АСТ : Corpus, 2019. 560 с.
2. Анджела А. Глаза «Джоконды» : Секреты «Моны Лизы» / перевод с итальянского В. Петрова. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 352 с. : ил.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Электронный ресурс]. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru>
4. Ганн Т., Кэлхун Э. Библия моды : увлекательная история вещей из вашего шкафа / перевод с английского Т. Зогиной. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 320 с. : ил.
5. Поздняков Э. А. Философия культуры. 2-е издание, исправленное и дополненное. Москва : Весь Мир, 2015. 608 с.
6. *A lasting union of two worlds*. Available at: <https://www.uniqlo.com/feature/louvre-x-uniqlo/en/>
7. *A whole new meaning for the black hoodie*. Available at: <https://www.cbsnews.com/news/60-minutes-whole-new-meaning-for-the-black-hoodie/>
8. *British graphic designer Peter Saville and Louvre Museum launch 'Art and Logic' T-shirt series*. Available at: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2021/01/29/british-graphic-designer-peter-saville-and-louvre-museum-launch-t-shirt-series>
9. Deakin Noel *Bovet Trilogy watch boasts wolds famous painting Mona Lisa*. Available at: <https://therichtimes.com/bovet-trilogy-watch-boasts-wolds-famous-painting-mona-lisa/>
10. Jones Jonatan *Jeff Koons' Louis Vuitton bags: a joyous art history lesson*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/apr/12/jeff-koons-louis-vuitton-bags-fashion-fragonard-rubens-titian>
11. *Mona Lisa for sale at Uniqlo*. Available at: <https://licensingforgrowth.com/en/mona-lisa-for-sale-at-uniqlo/>
12. Needham Alex *Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: 'It's not about copying*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>
13. *The Blog. Louis Vuitton X Jeff Koons masters collection*. Available at: Режим доступа: <https://bagista.co.uk/blogs/news/louis-vuitton-x-jeff-koons-masters-collection>



## References

1. Анзексон У. *Leonardo da Vinci*. Moscow, Publishing House “AST: Corpus”, 2019. 560 p. (In Russ.)
2. Andzhela A. *The eyes of the “La Gioconda”: Secrets of the “Mona Lisa”*. St. Petersburg, “Azbooka” Publishing House, “Azbuka-Attikus” Publishing House, 2019. 352 p. (In Russ.)
3. Benjamin W. *The work of art in the age of its technical reproducibility*. Available at: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (In Russ.)
4. Gunn T., Calhoun A. *The fashion bible: a fascinating story of things from your closet*. Moscow, Publishing House “KoLibri”, “Azbuka-Attikus” Publishing House, 2017. 320 p. (In Russ.)
5. Pozdnyakov E. A. *Philosophy of culture*. 2nd edition. Moscow, Publishing Ves Mir Publishers, 2015. 608 p. (In Russ.)
6. *A lasting union of two worlds*. Available at: <https://www.uniqlo.com/feature/louvre-x-uniqlo/en/>
7. *A whole new meaning for the black hoodie*. Available at: <https://www.cbsnews.com/news/60-minutes-whole-new-meaning-for-the-black-hoodie/>
8. *British graphic designer Peter Saville and Louvre Museum launch ‘Art and Logic’ T-shirt series*. Available at: <https://www.thestar.com.my/lifestyle/culture/2021/01/29/british-graphic-designer-peter-saville-and-louvre-museum-launch-t-shirt-series>
9. Deakin Noel *Bovet Trilogy watch boasts wolds famous painting Mona Lisa*. Available at: <https://therichtimes.com/bovet-trilogy-watch-boasts-wolds-famous-painting-mona-lisa/>
10. Jones Jonatan *Jeff Koons’ Louis Vuitton bags: a joyous art history lesson*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/apr/12/jeff-koons-louis-vuitton-bags-fashion-fragonard-rubens-titian>
11. *Mona Lisa for sale at Uniqlo*. Available at: <https://licensingforgrowth.com/en/mona-lisa-for-sale-at-uniqlo/>
12. Needham Alex *Jeff Koons on his Gazing Ball Paintings: ‘It’s not about copying*. Available at: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying>
13. *The Blog. Louis Vuitton X Jeff Koons masters collection*. Available at: Режим доступа: <https://bagista.co.uk/blogs/news/louis-vuitton-x-jeff-koons-masters-collection>

\*



# СТАНОВЛЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОПЕРНЫХ ШКОЛ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА

УДК 782(09)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-119-127>

**А. С. Рывкина**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [ariadnaryvkina@gmail.com](mailto:ariadnaryvkina@gmail.com)

*Аннотация:* Европейская художественная культура XVIII века представляла собой сложное гетерогенное, динамично развивающееся пространство, в котором менялись стили и направления искусства, под воздействием просветительских идей утверждались новые эстетические принципы, формировалась художественная критика, начавшая оказывать серьёзное воздействие на развитие всех видов искусства, в том числе музыкально-драматического. Предметом рассмотрения статьи явился сложный процесс адаптации художественно-эстетических особенностей итальянского жанра оперы-буффы французской музыкально-драматической и эстетической культурой XVIII века. На основе обширных материалов публицистики и художественной критики, полученных автором в зарубежных архивах и библиотеках (Национальная библиотека Франции, Национальная библиотека Марчана (Венеция)), удалось показать большое влияние социально-политического, национально-культурного и художественного контекстов на развитие оперных жанров в Италии и Франции.

*Ключевые слова:* опера-буффа, буффоны, опера-серия, интермеццо, просветительский реализм, эстетическая культура, художественно-эстетические принципы.

*Для цитирования:* Рывкина А. С. Становление и взаимодействие национальных оперных школ в контексте европейской эстетической культуры XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 119–127. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-119-127>

## EUROPEAN AESTHETIC CULTURE OF THE 18th CENTURY: THE FORMATION AND INTERACTION OF NATIONAL SCHOOLS IN THE ART OF OPERA

**Ariadna S. Ryvkina**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [ariadnaryvkina@gmail.com](mailto:ariadnaryvkina@gmail.com)

*Abstract:* The European artistic culture of the 18th century was a complex heterogeneous dynamically developing space in which styles and trends of art changed, under the influence of educational ideas, new aesthetic principles were established, artistic criticism was formed, which began to have a serious impact on the development of all types of art, including musical dramatic. The subject of the article is

---

РЫВКИНА АРИАДНА СЕРГЕЕВНА – соискатель Московского государственного института культуры  
RYVKINA ARIADNA SERGEEVNA – PhD student at the Moscow State Institute of Culture

© Рывкина А. С., 2021



the complex process of adapting the artistic and aesthetic features of the Italian genre of opera-buffa by the French musical, dramatic and aesthetic culture of the 18th century. On the basis of extensive materials of journalism and art criticism received by the author in foreign archives and libraries (National Library of France, National Library of Marciana (Venice)), it was possible to show the great influence of sociopolitical, national-cultural and artistic contexts on the development of opera genres in Italy and France.

*Keywords:* bouffons, opera-buffa, intermezzo, aesthetic culture of France, baroque, classicism, enlightenment realism, artistic aesthetic principles, opera-seria.

*For citation:* Ryvkina A. S. European aesthetic culture of the 18th century: the formation and interaction of national schools in the art of opera. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 119–127. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-119-127>

XVIII век является важной вехой в истории музыкального искусства Западной Европы. В этот период была создана музыкальная классика, сложились крупные музыкальные концепции, заложившие основу последующей эволюции светского мировоззрения и светской культуры. Развитие стран Западной Европы в этот период было неравномерным, но, в связи с усилением культурных связей и распространением идей эпохи Просвещения, можно сказать, что все страны оказались охваченными просветительской идеологией. Идеи Просвещения шли вразрез со старым мировоззрением и художественным мышлением, что во многом было предопределено качественными модернизационными преобразованиями, которые имели место в западном обществе. Это не могло не сказаться на развитии искусства, которое приобрело новое место в обществе, всё чаще стало обращаться к реальной жизни и, в свою очередь, оказывать воздействие на неё. Мыслители активно обсуждали это по-новому осознанное предназначение искусства, связанное с преобразованием общества через воспитание и образование его членов. В XVIII веке начинает складываться общеевропейское интеллектуальное и художественное пространство, окрепли творческие связи между европейскими

ми странами, что способствовало не только взаимообогащению музыкальных жанров, музыкального языка, но и формированию общих для европейского культурного пространства художественно-эстетических принципов. Утвердившиеся в эпоху Просвещения принципы естественного равенства людей стимулировали изменения художественного мышления. Многие просветители, в том числе Д. Дидро, призывали творцов подражать реалиям жизни, воспроизводя их на сцене. Изменение запросов публики и расширение возможностей дозволенного стали мощным толчком к созданию «нового» искусства.

Опера является синтетическим видом искусства, основу которого создаёт музыка, поэтому её развитие в XVIII веке невозможно рассматривать в отдельности от развития музыки в целом. При этом важно отметить, что в опере есть то, чего нет в других жанрах музыкального искусства, а именно – драматическое начало, элемент жизнеподобия, связанный со сценическим действием. Оперное искусство тесно связано со зрелищностью, даже в большей степени, чем драматический театр. Оперный жанр четыре столетия своего существования сохраняет принцип восприятия как *dramma per musica* (драма через музыку) [8,



с. 163–166]. Уникальность оперного искусства определяется тем, что в нём соединились пространственно-временные формы существования, аудиальные и визуальные способы коммуникации со зрителем, музыкальные, вербальные и визуальные художественные приёмы. В этом синтетическом по самой его природе виде искусства в XVIII веке шли сложные процессы взаимодействия разных художественных школ, направлений, стилей и типов мышления. Изменения в социальной, культурной, политической сферах жизни находили отражение в театральных представлениях. Век Просвещения был ареной борьбы и смены художественных стилей, таких как барокко, рококо, классицизм; происходило формирование просветительского реализма. Во французском оперном искусстве приезд итальянских исполнителей оперы-буффа стал неким катализатором и двигателем в смене стилей. Именно под влиянием итальянской оперы-буффа произошли изменения во французской национальной опере. Предметом рассмотрения нашей статьи является сложный процесс адаптации итальянского жанра оперы-буффа французской музыкально-драматической и эстетической культурой XVIII века. Для понимания процессов проникновения итальянской культуры на французские подмостки стоит проанализировать музыкальную ситуацию того периода этих двух стран.

В середине XVIII века в итальянском оперном искусстве произошли серьёзные изменения, связанные с критикой старого направления и становлением нового. В начале века в Италии доминировала опера-серия, благодаря творчеству А. Скарлатти, который сумел связать оперные традиции XVII века и неаполитанскую школу XVIII века. Большую роль в развитии итальян-

ской оперы сыграли композиторы Н. Порпора (1686–1768), Ф. Фео (1691–1761), Л. Винчи (1690–1730), Л. Лео (1694–1744), Ф. Манчини (1679–1739), И. А. Хассе (1699–1783), а также поэты-либреттисты, в частности Апостола Дзено и Пьетро Метастазियो [5].

Кризис оперы-серия 1720–1750 годов проявился в том, что драматическое начало всё больше отделялось от оперы, а сухие речитативы не несли в себе яркого драматизма. Арии были как бы выключены из драматического действия – они становились длительными лирическими остановками в развитии сюжета. Это свидетельствовало не о музыкальном кризисе, а о кризисе музыкально-театрального жанра.

Одной из причин кризиса итальянской оперы является, на наш взгляд, то, что оперные театры развивались при больших и малых европейских дворах. Это привело к тому, что драма отступила на задний план, а певцы увлекались больше вокалом, чем драматизацией. Оперы со сложным сюжетом не были интересны двору. В результате зрители потеряли интерес к содержанию оперы, к идеям, которые в ней были выражены. Virtuозное пение не могло заменить смысла сюжета и драматизации.

Остро отзывался об опере-серия Бенедетто Марчелло, который в памфлете «Модный театр» (1720) высмеял все стороны современного ему итальянского оперного театра, имея в виду оперу-серия не в её лучших образцах, а как тип спектакля. Полное название памфлета звучало так: «Модный театр, или Простой и надёжный способ правильного сочинения и исполнения итальянской оперы в современном понимании, в котором даются полезные наставления, необходимые поэтам, композиторам, певцам как одного, так и другого пола, импресарию, музыкантам, декораторам и художникам сце-



ны, комикам, костюмерам, пажам, статистам, суфлёрам, переписчикам, покровителям, матерям певиц и другим лицам, связанным с театром» [6, с. 101].

Таким образом, можно выделить основные противоречия итальянской оперы-серии XVIII века: пренебрежение драматической сутью оперного жанра при яркости музыкальных образов в творчестве крупнейших мастеров. Но при всех этих противоречиях, благодаря замечательным певцам, музыкальным образам, итальянская опера в XVIII веке была широко распространена и популярна в Европе.

Можно утверждать, что в эстетике оперного искусства проявлялись ведущие тенденции социокультурного развития. Опираясь на растущее недовольство масс, идеологи молодой итальянской буржуазии – итальянские просветители – выступили во второй половине XVIII века с резкой критикой феодальных порядков. Они требовали отмены дворянских привилегий и установления равенства всех перед законом. Просветительское движение крепло, ширилось и начинало активно влиять на общественное мнение.

Общество стал интересовать реальный человек с его переживаниями, и музыкальный театр откликнулся на эти потребности. На первый план вышло выражение человеческих чувств и образов, сочетающихся с языком музыки и особыми голосовыми диапазонами оперных исполнителей. То есть речь идёт об общем контексте эстетического воздействия и отражении общественно-эстетического настроения самого общества [1, с. 18]. По-новому раскрывались вопросы духовности, по-другому выражалось отношение к существующей картине мира, которая уже не была столь зависима от религиозной составляющей. Социально-

эстетическая критика как бы подтолкнула к выделению новых форм и направлений оперного искусства, а также к становлению новых школ музыкальной практики. Вместе с тем эстетическая теория значительно отставала от музыкальной практики.

В 30-е годы XVIII века стала развиваться опера-буффа. Развитие этого жанра началось в Неаполе и Венеции, а затем вышло за пределы Италии. Опера-буффа представляла собой противоположность опере-серии по различным параметрам:

- по сюжету;
- по кругу действующих лиц;
- по музыкальной стилистике;
- по музыкальной драматургии.

Однако следует помнить, что сочиняли оперы-буффа порой те же композиторы, которые писали оперы-серии: Перголези, Пуччинни, Галуппи. Наиболее известно произведение Перголези – опера «Служанка-госпожа». В ней отчётливо намечены основные черты нового искусства оперы-буффа, в которой ярко отразились основные принципы барокко:

- простой сюжет;
- персонажи – «маски»;
- небольшой объём;
- комедийное развитие сюжетной линии;
- контрастные образы героев (от лирики до буффонады);
- остродинамический характер музыки.

По-иному складывалась ситуация во французском оперном искусстве XVIII века. Французская опера XVIII века – это сплав всех музыкальных форм и жанров, которые используются в музыкальной драме: пение, инструментальная музыка и танец. В искусстве пения Франции властвовали совсем иные взгляды, чем в остальных европейских странах, где образцом было итальян-



ское бельканто. Франция – единственная из европейских стран, которую не смогли подчинить себе итальянские певцы. Во Франции в данный период времени доминировали классицистические идеалы, которые, вероятнее всего, уже перестали соответствовать эстетическим потребностям французов. Можно утверждать, что музыкальная культура Франции этого времени не отвечала на запросы населения и была обращена лишь в сторону аристократии. В XVIII веке во Франции придворными композиторами были Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо, основным жанром – музыкальные пасторали и псевдофилогические пасторали, также существовали комедии-балеты. XVIII век можно рассматривать как век перемен в музыкальном искусстве: композитором-классицистом Рамо впервые гармония была превращена в науку [2, с. 66]. Была произведена некая рационализация музыкального искусства. Именно XVIII век во Франции стал периодом острой борьбы классицизма и просветительского реализма, элементы которого были активно подхвачены итальянцами в середине XVIII века. Площадной итальянский реализм был воспринят французской публикой и стал недостающей нотой в эстетической культуре Франции. Буффоны поставили под сомнение искусство классицистов с их нормативизмом и внедрили элементы реализма на французские подмостки. Получив поддержку от французских просветителей, таких как Ж.-Ж. Руссо, Ф. М. Гримм, Д. Дидро, жанр комедии буфф, мог стать основополагающим во Франции, если бы государство не приняло меры и не выдворило из страны итальянскую труппу. Стоит, однако, отметить, что, несмотря на высылку буффионов, некоторые особенности жанра стали неотъемлемой частью музыкальной и эстетиче-

ской культуры Франции. В то время, когда итальянские труппы находились в Париже, французы создавали пародии на их постановки и адаптировали новый для себя жанр на французский манер. Именно фактор интеграции и адаптации является механизмом культурных заимствований.

Внедрение итальянской оперы в репертуар французского театра было обусловлено театральной реформой, проводимой кардиналом Ришелье, а также решением кардинала Мазарини. Первые попытки имели место в период 1645–1647 годов и были связаны с такими постановками, как «Finta pazzo» Строчи-Сакрати, «Egisto» Фаустини-Кавалли и «Orfeo» Бути-Луиджи Росси. В качестве руководителя труппы был приглашен венецианец Франческо Кавалли. Возведение нового здания театра, ангажемент знаменитых певцов, сочинение новых опер – это далеко не полный перечень того, что было предпринято.

В XVIII веке рождался новый взгляд на смысл творчества. Важную роль играла субъективность, свобода, осознанность и воображение. Именно эти черты будут присущи персонажам опер. Возможно, благодаря этому эстетическая культура Франции вобрала в себя и начала адаптировать жанр итальянского интермеццо. Слушатель отождествлял себя с персонажем и получал некие ответы на свои вопросы. Остроты, изворотливость как основополагающие принципы барочной оперы становятся содержательным двигателем либретто [4, с. 299].

Переломным моментом стало появление не «ходульного» классицистического театра, а театра «реального», который был похож на современную жизнь. Появление буффионов на французских подмостках произвело эстетическое впечатление на



публику – тем самым был запущен механизм адаптации итальянской оперы-буффа к французской музыкальной культуре. В 1729 году Académie Royale нанимает знаменитую пару итальянских буффов: Розу Унгарелли и Антонио Мария Ристорини, на представление двух интермеццо: «Serpilla e Baiocco» («Серпилла и Байокко») Джузеппе Мария Орландини и «Don Micco e Lesbina» («Дон Микко и Лезбина»). Эти два интермеццо были хорошо приняты французской публикой благодаря их живости и точности в исполнении. Об этом будет написано в «Mercure de France» в июне 1729 года [10]. Это был первый позитивный отклик об итальянской опере. Тонкие чувства и быстрый разум были присущи главным персонажам данного интермеццо. Благодаря прозорливости и многосторонности персонажам удавалось обмануть господ-злодеев и добиться своего. Опера перестала быть элитарной, все сословия имели возможность насладиться действием. Аббат Дюбо называл истинным ценителем произведения простого человека [3, с. 30]. Человек отождествлял себя с персонажем на сцене, а происходящее на сцене напоминало ситуации из реальной повседневной жизни. У искусства всегда есть «адресат», и именно интермеццо с реальными персонажами в естественных ситуациях получили отклик у французской публики. На сцене показывалась справедливая и реальная жизнь. На период сценического действия у человека была возможность постичь гармонию жизни. Таким образом, под влиянием итальянского интермеццо формировалась эстетическая культура Франции.

В Comedie Italienne сразу же были созданы две пародии на эти интермеццо: «Le joueur» – пародия на «Серпилла и Байокко» – с музыкальной аранжировкой Кар-

ло Соди, и 21 июля 1729 была поставлена «Дон Микко и Лезбина» – пародия на одноимённое интермеццо. Создание пародий, то есть адаптаций этих опер, является подтверждением того, что данный жанр оказался близок французам и у них возникло желание создать то же самое, но на родном языке. Адаптация является важным фактором при формировании культуры, которая обогащается благодаря новым формам и отсекает то, что не отвечает вкусам и потребностям публики.

26 июля 1752 года в газете «Annonces, Affiches et Avis divers» появилась заметка об Académie Royale: «Некоторые буффоны, только что прибывшие из Италии, скоро появятся в этом театре, один спектакль на радость публике они уже отыграли» [9]. Как видно из данной статьи, итальянские интермеццо пришлось по вкусу французской публике и стали влиять на формирование её эстетических предпочтений.

Постановки труппой интермеццо «Служанка-госпожа» и «Бертольдо при дворе» прошли с большим успехом, и на их основе также возник целый ряд французских адаптаций. Данный феномен стал возможен благодаря тому, что Бамбини, антрепренёр итальянской труппы, прекрасно понимал и учитывал эстетические запросы публики и адаптировал к ним своё творчество. Дело в том, что для французской оперы принципиально значимым, фундаментальным являлся литературный текст (либретто) [7, с. 179–182]. Текст либретто данных интермеццо был близок французской публике, поэтому зрители благосклонно приняли тот факт, что в образе бедного крестьянина были воплощены высокие моральные достоинства, подчёркнуты такие человеческие качества, как живой острый ум, чувство юмора; это было близко к той те-



матике, которая только зарождалась в обновлённой опере-комик. Философия эпохи Просвещения, возвеличивая разум, признавала значимость и эмоционально-чувственной составляющей человеческой природы. В этом контексте идеи буффонов имели шансы на успех.

Многие философы, в том числе Руссо, отмечали определённый социальный эффект от интермеццо «Служанка-госпожа» Перголези и его успех среди парижской публики. Интермеццо было настолько хорошо воспринято публикой, что возникла необходимость создания реплик для того, чтобы сделать его доступнее для более широких слоёв населения.

Драматургическая линия о хитрых слугах, которым удаётся проучить своих хозяев, была близка человеку XVIII века и соответствовала его эстетическим вкусам. Создание привлекательного образа героя – прозорливого, многогранного и остроумного – было одной из важных задач новой художественной культуры. Это прекрасно соединялось и с основными постулатами просветительской мысли с её идеями естественного равенства людей и вниманием к представителям третьего сословия. Такие персонажи создавались в итальянской культуре, но очевидно, что они носили наднациональный характер. Перевод данного интермеццо на французский язык с учётом реалий французской жизни сделал его героев ещё более близкими и понятными зрителям. Остроумие, ставшее неотъемлемой составляющей художественной выразительности, обрело эстетически привлекательную форму, превратившись в дальнейшем в основополагающий фактор французской художественной культуры [5, с. 12].

Несмотря на то, что жанр итальянских интермеццо был хорошо воспринят публи-

кой и стал частью художественно-эстетической культуры Франции, буффоны были вынуждены покинуть страну. Этот отъезд не был продиктован истечением контракта (пасхальный период) или уменьшением интереса со стороны публики, причины стоит искать в другом. Борьба итальянских и французских сторонников вышла из-под контроля, и единственным верным решением была высылка буффонов из страны. Опера разожгла политические прения, и необходимость сохранения мира вызвала соответствующее решение государства, поскольку итальянская труппа пользовались большим успехом у публики и фактически начала вытеснять с подмостков французских актёров.

Как мы видим, наблюдается преемственность жанров и художественных образов в европейском оперном искусстве. Межкультурное взаимодействие, контакты, заимствования расширяют рамки художественного мировосприятия, способствуют развитию искусства, созданию новых школ и направлений, что отчётливо проявилось в развитии европейского оперного искусства XVIII века. Рассмотренный нами процесс рождения нового оперного жанра во Франции носил достаточно драматический характер. Неудовлетворённость собственной ситуацией с музыкальными спектаклями подогрела интерес к итальянской опере, которая стала находить позитивные отклики у французской публики. Возникшее своеобразное состязание итальянских и французских опер переросло в войну буффонов. Опера-буффа как новый образец оперного искусства не была безоговорочно принята французской музыкальной культурой, однако внесла свою лепту в историю и культуру развития оперного искусства европейских государств. Прочное закрепле-



ние оперы-буффа на французской почве было предопределено комедийным характером данного жанра, который обусловил иной подход к сюжету, действующим лицам, стилю и музыкальной драматургии. Включение комедийности стало одной из характерных черт неаполитанской школы оперного искусства. В развитии итальянской оперы есть место и сентиментализму, который в последующем станет частью культуры западноевропейских обществ.

Благодаря использованию архивных источников, в особенности газетных публикаций XVIII века о деятельности буффов во Франции, стало возможным проанализировать реакцию публики и критиков на их постановки. Поддержка публики обеспечила достаточно продолжительное пребывание буффов во Франции. Однако вмешательство государства, его воздействие на прессу привели к конфликту, который в будущем будет назван «войной буффов». Газетная публицистика позволяет увидеть накал страстей и оценить драматизм ситуации, развернувшейся на театральных подмостках.

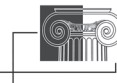
Жанр итальянских интермеццо прочно ассимилировался во французской культуре, что повлияло на формирование творчества таких композиторов, как Л. Керубини, А. Сальери, В.-А. Моцарт, Дж. Россини, Г. Доницетти. Стремление приблизить оперу к идеям просветителей (особенно Дидро и Руссо) легло в основу оперной реформы К. Глюка, который вместе с либреттистом

Р. Кальзабиги пытался преодолеть схематизм оперных форм и достичь выражения «сильных страстей», правдивости художественных образов и подчинения музыки литературному содержанию.

Формирование новой национальной французской школы и утверждение новых художественно-эстетических принципов происходило в острой борьбе между классицистическим и барочным театром и их общим противодействием просветительской идеологии, в соперничестве двух национальных оперных школ и политическом противостоянии. Влияние итальянской оперной традиции, однако, оказалось настолько сильным, что изменило развитие французской оперы. Элементы оперы-буффы, привнесённые итальянцами, стали неотъемлемой частью национальной французской оперы. Так в XVIII веке в процессе активного взаимодействия и взаимовлияния происходило становление национальных оперных школ и формирование европейской музыкальной и эстетической культуры. Материалы, с которыми автору удалось ознакомиться в зарубежных архивах и библиотеках (Национальная библиотека Франции, Национальная библиотека Марчана (Венеция), дали возможность показать большое влияние социально-политического, национально-культурного и художественного контекстов на развитие оперных жанров в Италии и Франции и выявить драматические коллизии, сопровождавшие эти процессы.

### Список литературы

1. *Богатырёв В. Ю.* Взаимодействие драмы и музыки : Вокальная эстетика оперного спектакля : специальность 17.00.01 – Театральное искусство : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Богатырёв Всеволод Юрьевич. Санкт-Петербург, 2004. 24 с.
2. *Гачев Д.* Эстетические взгляды Дидро. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. 191 с.



3. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи : [перевод с французского] / [авт. предисл. Л. Я. Рейнгардт ; коммент. Ю. Н. Стефанова, С. А. Ошерова]. Москва : Искусство, 1976. 767 с.
4. История красоты / под редакцией У. Эко. Москва : Слово, 2005.
5. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть 1. Под знаком Аркадии. Москва, 1998. 440 с.
6. Маркус С. А. История музыкальной эстетики : в 2 томах. Москва : Музыка, 1968.
7. Орлова Т. С. Стилиевые особенности либретто «Волшебная флейта» И. Э. Шиканедера // Научные исследования молодых учёных : сборник статей V Международной научно-практической конференции. Пенза : МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. С. 179–182.
8. Попов Д. А. Оперное искусство как воплощение идеалов романтической эстетики // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2017. № 12 (86) : в 5 частях. Часть 2.
9. Annonces, Affiches et Avis divers. 1752. № 13, 26 июля.
10. Mercure de France. 1729, июнь.

## References

1. Bogatyrev V. Yu. *Interaction of drama and music: Vocal aesthetics of an opera performance. Synopsis cand. history of arts sci. diss.* St. Petersburg. 2004. 24 p. (In Russ.)
2. Gachev D. *Diderot's aesthetic views.* Moscow, State Publishing House of Fiction, 1961. 191 p. (In Russ.)
3. Dubeau J.-B. *Critical reflections on poetry and painting.* Moscow, Art Publishing House, 1976. 767 p. (In Russ.)
4. *The history of beauty* / edited by U. Eco. Moscow, Publishing House "Slovo", 2005. (In Russ.)
5. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Italian opera of the 18th century. Part 1. Under the sign of Arcadia.* Moscow, 1998. 440 p. (In Russ.)
6. Markus S. A. *History of musical aesthetics. In 2 volumes.* Moscow, Music Publishing House, 1968. (In Russ.)
7. Orlova T. S. The style features of libretto "Magic flute" by I.-E. Schikaneder. In: *Scientific research of young scientists: collection of articles of the V International scientific and practical conference.* Penza, "Science and Education", 2020. Pp. 179–182. (In Russ.)
8. Popov D. A. Opera art as implementation of ideals of romantic esthetics. *Historical, philosophical, political and law sciences, culturology and study of art. Issues of theory and practice.* Tambov, Publishing House "Gramota", 2017, no. 12 (86). Part 2. (In Russ.)
9. *Annonces, Affiches et Avis divers.* 1752, no. 13, Juillet 26.
10. *Mercure de France.* 1729, Juin.

\*



# МЕМУАРЫ КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА

УДК 792.8(09)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-128-134>

**М. А. Ведерникова**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [wds80@mail.ru](mailto:wds80@mail.ru)

*Аннотация:* В статье рассматриваются мемуары как источник изучения истории отечественного балетного театра. Автор условно разделяет имеющиеся мемуары деятелей отечественного балетного театра по следующим периодам: воспоминания деятелей дореволюционного отечественного балетного театра; воспоминания деятелей Серебряного века, включая мемуары балетных эмигрантов первой волны; воспоминания деятелей балетного театра советского периода; воспоминания деятелей балетного театра постсоветского, современного периода. Автор анализирует ряд мемуаров, относящихся к первому и второму периоду. В заключение отмечается, что субъективность является одним из видовых свойств мемуаров как источника информации, но их изучение позволяет более глубоко понять личность автора, рассмотреть в подробностях, деталях описываемую им эпоху и произошедшие события из истории отечественного балетного театра.

*Ключевые слова:* мемуары, воспоминания, балет, история отечественного балетного театра, исторический источник, русский балет, первая волна эмиграции, Серебряный век.

*Для цитирования:* Ведерникова М. А. Мемуары как источник изучения истории отечественного балетного театра // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 128–134. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-128-134>

## MEMOIRS AS A SOURCE OF STUDYING THE HISTORY OF THE RUSSIAN BALLET THEATER

**Margarita A. Vedernikova**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: [wds80@mail.ru](mailto:wds80@mail.ru)

*Abstract:* The article considers memoirs as a source of studying the history of the Russian ballet theater. Conditional parts available memoirs of figures of Russian ballet in the following periods: memories leaders of pre-revolutionary Russian ballet theatre, the memories of figures of the silver age, including a memoir of ballet emigrants of the first wave, the memories of figures ballet theatre of the Soviet period; the memories of figures ballet theatre of the post-Soviet and modern period. The author analyzes

---

ВЕДЕРНИКОВА МАРГАРИТА АНДРЕЕВНА – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры классического танца хореографического факультета Московского государственного института культуры

VEDERNIKOVA MARGARITA ANDREEVNA – D.Sc. in Cultural Studies, PhD in Arts, Associate Professor, Professor at the Department of Classical Dance, the Faculty of Choreography, the Moscow State Institute of Culture

© Ведерникова М. А., 2021



a number of memoirs related to the first and second periods. In conclusion, it is noted that subjectivity is one of the specific properties of memoirs as a source of information, but their study allows us to understand the author's personality more deeply, to consider in detail, in detail, the era described by him and the events that occurred in the history of the Russian ballet theater.

*Keywords:* memoirs, memoirs, ballet, history of the Russian ballet theater, historical source, Russian ballet, the first wave of emigration, the Silver age.

*For citation:* Vedernikova M. A. Memoirs as a source of studying the history of the Russian ballet theater. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 128–134. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-128-134>

Мемуарная литература является важным источником сведений об определённой исторической эпохе, с помощью которого возможно её реконструировать. С момента формирования мемуаров как жанра, примерно с XVI–XVII веков, накоплен обширный пласт данного рода документов, и большее их число принадлежит политической сфере. Балетный театр появился в России в XVII веке, при царе Алексее Михайловиче, но первые воспоминания деятелей балетного искусства относятся к началу XIX века. Данная статья посвящена систематизации мемуаров, принадлежащих крупнейшим деятелям балетного театра, соотношению содержания материалов с реалиями эпохи, в которой творили их авторы.

Этимология слова «мемуары» происходит от латинского слова *memoria*, что в переводе означает «память». В Толковом словаре Ожегова мемуары определяются как «записки, литературные воспоминания о прошлых событиях, сделанные современником или участником этих событий» [13].

Н. Г. Георгиева в статье «Мемуары как феномен культуры и как исторический источник», систематизируя различные точки зрения на дефиницию, приходит к выводу, что «мемуары – ценный исторический источник, имеющий дуалистическую природу: с одной стороны, они имеют документальный характер как остаток (воплощение

части) старины, а с другой – они являются нарративным (повествовательным) источником, отражающим отдельные аспекты культуры прошедших эпох» [3, с. 136].

Мемуарная литература включает в себя ряд разновидностей: воспоминания, автобиографии, дневники, путевые записки или заметки, некрологи.

Для рассмотрения теоретико-методологических аспектов источниковедческого изучения мемуаров важны исследования российских учёных В. С. Голубцова, С. С. Дмитриева, П. А. Зайончковского, С. С. Минц, Е. В. Тарле, А. Г. Тартаковского и других. Многие исследователи делают акцент на субъективной стороне приводимой в мемуарах информации, при этом не умаляют их высокой познавательной, социокультурной ценности, поскольку, помимо ретроспективной информации, в них приводится большое число косвенной информации, способствующей как изучению самой личности мемуариста, так и приведённых в мемуарах событий.

Следует отметить, что изучать мемуары как исторический источник начали на рубеже XIX–XX веков, в первую очередь это были воспоминания политических и общественных деятелей. Изучение же мемуаров крупнейших деятелей истории отечественного балета началось сравнительно недавно, в 1930-е годы. Связано это было



с открытием в Ленинградском хореографическом училище (ныне – Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) педагогического и балетмейстерского отделений, а также с модернизацией учебного плана, введением в него искусствоведческих и музыковедческих дисциплин в Московском хореографическом училище (ныне – Московской государственной академии хореографии). Данные события влекли за собой необходимость публикаций профильной, специализированной литературы, подробного системного изучения балетного наследия прошлых веков, а также формирования истории балета как научной дисциплины.

Существующий на сегодняшний день пласт мемуарной литературы, принадлежащий крупнейшим деятелям отечественного балетного театра, можно условно систематизировать, разделить по следующим периодам: воспоминания деятелей дореволюционного отечественного балетного театра; воспоминания деятелей Серебряного века, включая мемуары балетных эмигрантов первой волны; воспоминания деятелей балетного театра советского периода; воспоминания деятелей балетного театра постсоветского, современного периода.

Все мемуары имеют высокую познавательную ценность при изучении определённых этапов истории отечественного балетного театра, но их число сравнительно невелико, особенно если говорить о первом этапе. Мы не ставим перед собой задачу исчерпывающе рассмотреть каждое воспоминание, опубликованное по истории отечественного балета, лишь остановимся на некоторых из них, условно относящихся к первым двум периодам.

Период дореволюционного отечественного балетного театра представлен небольшим числом мемуарных изданий, среди

них важны для исследователей данного периода истории воспоминания И. И. Вальберха, А. П. Глушковского, Е. О. Вазем, М. И. Петипа.

В 1937 году в издательстве «Искусство» вышли мемуары Екатерины Оттовны Вазем (1848–1937) под заглавием «Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884», которые она незадолго до смерти, будучи уже в преклонном возрасте, надиктовала своему сыну Н. И. Насилову (1887–1942). Воспоминания Вазем «... стали ценным материалом по истории петербургского балета, особое значение имеют переданные на страницах книги характеристика многочисленных артистов и балетмейстеров, оценка их творчества, обзор русской критики конца XIX столетия, а также заметки о балетной публике и театральном чиновниках. Воспоминания содержат ряд существенных сведений и о самой Вазем, и о жизни учащих императорского театрального училища» [2, с. 5–6].

Аким Павлович Глушковский (1793–1870) в своих воспоминаниях, адресованных князю П. А. Вяземскому, писал, что «единственной целью при составлении их служила для меня мысль отдать дань тому времени, с которым неразрывно связаны мои лучшие годы, и принести лепту моего уважения той эпохе ...» [4, с. 59–60]. Глушковский закончил работу над воспоминаниями в 1868 году, но длительное время их местонахождение было неизвестно. Обнаружены они были лишь в 1939-м и опубликованы впервые в 1940 году по инициативе Ю. И. Слонимского. При составлении первого издания редакторы воспоминания разделили по главам: «Мои воспоминания», «Воспоминания о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве», «Письма и документы».



Воспоминания Глушковского – это ценный материал по изучению истории балетного театра рубежа XVIII–XIX веков, Москвы времён Отечественной войны 1812 года, творчества крепостных артистов, деятельности провинциальных театров, деятельности московской труппы, творчества Дидло и других. Мемуары отличает фактологическая точность.

В 1948 году впервые была опубликована книга «Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии», включившая в себя дневник путешествия первого отечественного балетмейстера Ивана Ивановича Вальберха в Париж, в 1802 году, и его переписку с супругой в 1807–1808 годах [1]. Балетмейстер не оставил воспоминаний, но его дневниковые записи очень важны для изучения периода становления русского балета и являются разновидностью мемуарной литературы.

Творчество Мариса Петипа – это целая эпоха в истории отечественного балета, освещению которой посвящено большое число исследований. В 2018 году весь балетный мир отмечал научными и творческими мероприятиями 200-летие со дня рождения Мариуса Ивановича Петипа (1818–1910). Так, в Московском государственном институте культуры прошла Международная научно-практическая конференция, посвящённая данному событию. Наследие Петипа огромно, и всесторонне рассмотреть его без прочтения его воспоминаний не представляется возможным. Надо отметить, что первые воспоминания были изданы ещё при жизни Мариуса Ивановича – в 1906 году в Санкт-Петербурге, в типографии «Труд». Умелый дипломат, он очень осторожно относился к своим прижизненным воспоминаниям, исключая любые конфликтные ситуации. «В одни и те же дни он диктует мемуа-

ры и делает записи в дневнике. Для печати сообщает нечто порой далёкое от истины, дневнику поверяет правду, которую нельзя оглашать» [11, с. 7]. В 1971 году при активном участии Ю. И. Слонимского впервые были изданы и дневниковые записи. На сегодняшний день литературное наследие Петипа переиздавалось неоднократно.

Воспоминания деятелей Серебряного века, включая воспоминания балетных эмигрантов первой волны, самые многочисленные по количественному составу из рассматриваемых периодов. Среди них мемуары М. Ф. Кшесинской, М. М. Фокина, Т. П. Карсавиной, Р. Нижинской, Б. Ф. Нижинской, Н. Тихоновой, С. Л. Григорьевой, С. М. Лифаря, Ю. Зорича и других. На страницах воспоминаний представлено живое, увлекательное повествование о русской творческой интеллигенции, предреволюционной Российской империи, Театральном училище и педагогах, там работающих, дягилевской антрепризе, судьбах русской эмиграции первой волны, творческой деятельности русских балетных трупп, созданных в эмиграции, педагогической деятельности. На страницах воспоминаний оживают портреты известных танцовщиков и танцовщиц, хореографов и других деятелей, связанных с историей русской и зарубежной культуры.

Воспоминания эмигрантов первой волны активно начали издавать, начиная с 1990-х годов. Среди издательств следует отметить издательство АРТ (Артист. Режиссёр. Театр), где были впервые изданы мемуары Б. Ф. Нижинской «Ранние воспоминания», Н. Тихоновой «Девушка в синем», С. Л. Григорьевой «Балет Дягилева, 1909–1929», С. М. Лифаря «Дягилев и с Дягилевым», Л. Ф. Мясина «Моя жизнь в балете» и другие.



В одних воспоминаниях подробно описывается весь творческий и педагогический путь автора, в других – авторы останавливаются на каком-то определённом жизненном этапе. Так, Матильда Феликсовна Кшесинская (1872–1971) закончила писать свои «Воспоминания» во Франции, в Париже, в 1959 году, в возрасте 77-ми лет, когда её педагогическая деятельность подходила к концу. Впервые воспоминания были изданы на французском языке в 1960 году, на русском языке – в 1992 году. Известная балерина очень подробно описывает историю своей жизни на фоне театральных событий и исторических катаклизмов [7].

Воспоминания Тамары Платоновны Карсавиной (1885–1978) «Театральная улица» тоже подробно рассказывают о событиях её жизни, годах учёбы в Театральном училище, триумфальных выступлениях в Мариинском театре, работе в дягилевской антрепризе, но описание событий останавливается 1929 годом, когда не стало С. П. Дягилева [6]. К сожалению, нам не известно, что дальше стало с карьерой: в 1930–1955-х годах Т. П. Карсавина занимала высокую должность вице-президента Королевской академии танца в Лондоне (Великобритания), успешно работала на европейских балетных сценах.

Воспоминания Брониславы Фоминичны Нижинской (1890–1927) подробно повествуют о жизни семьи Нижинских, её творческой карьере и творчестве В. Ф. Нижинского, но мемуары потому и названы «Ранние воспоминания», что останавливаются на событиях 1914 года [12].

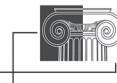
Говоря о деятельности Русских сезонов С. П. Дягилева, нельзя не упомянуть о воспоминаниях Сергея Леонидовича Григорьева (1883–1963), который по праву считается летописцем русских сезонов. На протя-

жении двадцати лет существования балетной труппы, организованной Дягилевым, Григорьев был его личным помощником, бессменным режиссёром-репетитором.

В своих воспоминаниях «Балет Дягилева, 1909–1929» Григорьев воссоздаёт атмосферу творческой лаборатории Русских сезонов, личность самого Дягилева, историю создания и процесс репетиционной работы над многими балетными спектаклями труппы. В предисловии к первому отечественному изданию В. В. Чистякова отмечает: «Читателю стоит заранее знать, чего он не найдёт в книге Григорьева. Здесь нет обстоятельного рассказа о том, кто создал Русский балет Дягилева. Отсутствует аналитический взгляд на спектакли, на их то прямую, то опосредованную связь со временем, атмосферой эпохи, на эстетические искания хореографов ...» [5, с. 9]. Впервые мемуары были изданы в Лондоне в 1953 году, в России – в 1993-м.

Триумфальный успех Русских сезонов, реформа отечественного и мирового балета начала XX века были бы невозможны без творчества Михаила Михайловича Фокина (1880–1942). Его воспоминания «Против течения», изданные впервые в Советском Союзе в 1962 году, представляют собой фундаментальный труд, не только повествующий о вехах творческой биографии, но и отражающий рассуждения Фокина об эстетике классического танца, перспективах развития современного ему модернистического танца.

Сергей Михайлович Лифарь (1905–1986) обращался к написанию воспоминаний несколько раз за свою жизнь: «Дягилев и с Дягилевым» (1939) [8], «Мемуары Икара» (1993) [9]. В 1965 году была опубликована ещё одна автобиографическая книга Лифаря «Моя жизнь» на французском языке.



Пожалуй, это – уникальный случай в истории балетной мемуаристики, но благодаря этим воспоминаниям мы подробно знаем не только о периоде творческой работы Лифаря в антрепризе Дягилева, но и о его карьере на главной парижской сцене.

Среди мемуаров деятелей балета советского периода следует отметить воспоминания Ф. В. Лопухова, М. М. Плисецкой, Е. С. Максимовой, А. М. Мессерера, С. М. Мессерер, Т. М. Вечесловой, Г. Т. Комлевой.

Что касается четвертого, условно выделенного нами, периода в балетной мемуаристике – воспоминаний деятелей балетного театра постсоветского, современного периода развития отечественного балета, то данную нишу ещё предстоит заполнить. Можно отметить мемуары балетных деятелей, чьё творчество началось в советском периоде и успешно продолжилось после 1991 года: М. М. Плисецкой «Тринадцать лет

спустя», А. М. Плисецкого «Жизнь в балете» и другие.

Далеко не все из написанных мемуаров изданы и доступны для широкого круга читателей. Так, помимо Григорьева, оставил свои воспоминания о Русских сезонах Вальтер Фёдорович Нувель (1871–1949), который на протяжении двадцати лет был секретарём Дягилева. Но воспоминания так и не были опубликованы, несмотря на высокий научный интерес к дягилевскому наследию. Не опубликованы на русском языке и мемуары Т. П. Карсавиной, посвящённые её творческой деятельности в Англии.

Безусловно, субъективность является одним из видовых свойств мемуаров как источника информации, но их изучение позволяет более глубоко понять личность автора, рассмотреть в подробностях, деталях, описываемую им эпоху и произошедшие события в истории отечественного балетного театра.

### Список литературы

1. *Вальберх И. И.* Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е издание, испр. Санкт-Петербург : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2010. 336 с.
2. *Гвоздева И. В.* От издательства // Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884. Санкт-Петербург : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 448 с.
3. *Георгиева Н.Г.* Мемуары как феномен культуры и как исторический источник // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия : История России. 2012. № 1. С. 126–138.
4. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. 2-е издание, испр. Санкт-Петербург : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2010. 576 с.
5. *Григорьев С. Л.* Балет Дягилева, 1909–1929 : [перевод с английского] / [предисл. и коммент. В. В. Чистяковой]. Москва : Артист. Режиссёр. Театр, 1993. 382, [1] с. : ил.
6. *Карсавина Т. П.* Театральная улица : воспоминания. Москва : Центрполиграф, 2010. 317, [2] с.
7. *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания : [перевод]. Москва : Центрполиграф, 2009. 414 с.
8. *Лифарь С. М.* Дягилев и с Дягилевым. Москва : Вагриус, 2005. 588, [3] с.
9. *Лифарь С. М.* Мемуары Икара : [перевод с французского]. Москва : Искусство, 1995. 358 с.
10. Мемуары Мариуса Петипа, солиста его императорского величества и балетмейстера императорских театров. Санкт-Петербург : тип. Спб. т-ва «Труд», 1906. [4], 114 с.
11. Мариус Петипа : Материалы. Воспоминания. Статьи / [сост. и авт. примеч. А. Нехендзи] ; [предисл. Ю. Слонимского]. Ленинград : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
12. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания : в 2 частях / перевод с английского И. В. Груздевой ; предисл. М. Ю. Ратановой ; коммент. Е. Я. Суриц. Москва : АРТ, 1999. Часть 1. 1999. 350 с. ; Часть 2. 1999. 319 с.

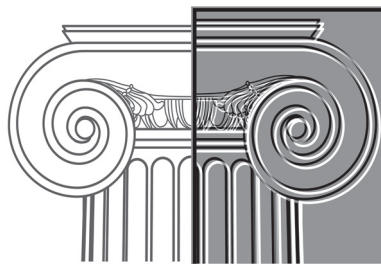


13. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. [27-е издание, испр.]. Санкт-Петербург : Ленинградское изд-во, 2012. 1357, [2] с.
14. Фокин М. М. Против течения : воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / [вступит. статья, с. 5–25, и коммент. Г. Н. Добровольской]. 2-е издание, доп. и испр. Ленинград : Искусство. Ленинградское отд-ние, 1981. 510 с.

## References

1. Valberkh I. I. *From archive choreographer. Diaries. Correspondence. Scripts*. 2nd edition. St. Petersburg, Publishing House “Lan”, Music Planet, 2010. 336 p. (In Russ.)
2. Gvozdeva I. V. From the publishing house. In: Vazem E. O. *Notes of the ballerina of the St. Petersburg Bolshoy Theater. 1867–1884*. St. Petersburg, Publishing House “Lan”, Music Planet, 2009. 448 p. (In Russ.)
3. Georgieva N. G. Memoirs as a cultural phenomenon and as a historical source. *RUDN Journal of Russian History*. 2012, no. 1, pp. 126–138. (In Russ.)
4. Glushkovskiy A. P. *Memoirs of a choreographer*. 2nd edition. St. Petersburg, Publishing House “Lan”, Music Planet, 2010. 576 p. (In Russ.)
5. Grigoryev S. L. *Diaghilev’s ballet, 1909–1929*. Moscow, ART Publishing House, 1993. 382 p. (In Russ.)
6. Karsavina T. P. *Teatralnaya street : memories*. Moscow, Centrpoligraf Publishing House, 2010. 317 p. (In Russ.)
7. Kshesinskaya M. F. *Memories*. Moscow, Centrpoligraf Publishing House, 2009. 414 p. (In Russ.)
8. Lifar S. M. *Diaghilev and with Diaghilev*. Moscow, Vagrius Publishing House, 2005. 588 p. (In Russ.)
9. Lifar S. M. *Memoirs of Icarus*. Moscow, Art Publishing House, 1995. 358 p. (In Russ.)
10. *Memoirs of Marius Petipa, soloist of His Imperial Majesty and choreographer of the Imperial theaters*. St. Petersburg, 1906. 114 p. (In Russ.)
11. *Marius Petipa: Materials. Memories. Articles*. Leningrad, Art Publishing House, 1971. 446 p. (In Russ.)
12. Nizhinskaya B. F. *Early memoirs*. In 2 parts. Moscow, ART Publishing House, 1999. (In Russ.)
13. Ozhegov S. I. *Explanatory dictionary of the Russian language: about 100,000 words, terms and phraseological expressions*. 27th edition. St. Petersburg, 2012. 1357 p. (In Russ.)
14. Fokin M. M. *Against the current: Memoirs of a choreographer. Scripts and designs for ballets. Articles, interviews and letters*. Leningrad, Art Publishing House, 1981. 510 p. (In Russ.)

\*



КУЛЬТУРНЫЕ  
ЯВЛЕНИЯ И ПРАКТИКИ  
В СОВРЕМЕННОМ  
ГУМАНИТАРНОМ  
ДИСКУРСЕ



# АЛГОРИТМ ОЦЕНКИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ ЭКОНОМИКИ ВПЕЧАТЛЕНИЙ

УДК 351.853.1

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-136-146>

**С. В. Белкина**

Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, Республика Крым, Российская Федерация,  
e-mail: [svbelkina7@gmail.com](mailto:svbelkina7@gmail.com)

*Аннотация:* Статья посвящена теоретическим и практическим аспектам оценки культурного наследия как части культурной среды, ресурса устойчивого социально-экономического развития с учётом концепции экономики впечатлений. Её привлечение позволило разработать универсальный алгоритм оценки впечатлений от посещения достопримечательностей и объектов культурного наследия, для создания которого были применены общенаучные теоретические методы исследования (анализ и синтез, индукция и дедукция, аналогия), эмпирические методы исследования (наблюдение, анкетирование), а также метод условной оценки. В алгоритме автор выделяет четыре этапа, необходимые для осуществления оценки: разработка концепции, проведение исследований для оценки впечатлений, качественный и количественный анализ полученной информации, подведение итогов. Данный алгоритм предлагается применить для Государственного автономного учреждения культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей». Научная новизна статьи заключается в доработке (разработка формулы и шкалы оценивания) и использовании на практике алгоритма оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия. Практическая значимость исследования определяется возможностями применения данного алгоритма для повышения привлекательности и конкурентоспособности объектов культурного наследия, поиска перспектив для развития туризма и улучшения качества культурной среды. Также результаты проведённого исследования могут быть использованы музеями с целью привлечения потенциальных посетителей.

*Ключевые слова:* культурное наследие, оценка культурного наследия, экономика впечатлений, алгоритм оценки впечатлений.

*Для цитирования:* Белкина С. В. Алгоритм оценки культурного наследия в контексте экономики впечатлений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 136–146. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-136-146>

## ALGORITHM FOR ASSESSING CULTURAL HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE ECONOMY OF IMPRESSIONS

**Svetlana V. Belkina**

Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Republic of Crimea, Russian Federation,  
e-mail: [svbelkina7@gmail.com](mailto:svbelkina7@gmail.com)

*Abstract:* The article is devoted to the theoretical and practical aspects of assessing cultural heritage as part of the cultural environment, a resource for socio-economic and sustainable development, taking into account the concept of the economy of impressions. Its involvement made it possible to

---

БЕЛКИНА СВЕТЛАНА ВАЛЕНТИНОВНА – старший преподаватель кафедры туризма Крымского университета культуры, искусств и туризма

BELKINA SVETLANA VALENTINOVNA – Senior Lecturer at the Department of Tourism, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism



develop a universal algorithm for assessing impressions from visiting attractions and cultural heritage sites, for the creation of which general scientific theoretical research methods (analysis and synthesis, induction and deduction, analogy), empirical research methods (observation, questioning), as well as the method of conditional estimates. In the algorithm, the author identifies four stages required for the assessment: concept development, research to evaluate impressions, qualitative and quantitative analysis of the information received, and the behavior of the results. This algorithm is proposed to be applied for the State Autonomous Institution of Culture of the Republic of Crimea “Livadia Palace Museum”. The scientific novelty of the article lies in the refinement (development of the formula and the assessment scale) and the use in practice of the algorithm for assessing the impressions of visitors to cultural heritage sites. The practical significance of the study is determined by the possibilities of using this algorithm to increase the attractiveness and competitiveness of cultural heritage sites, search for prospects for the development of tourism and improve the quality of the cultural environment. Also, the results of the research can be used by museums to attract potential visitors.

*Keywords:* the cultural heritage, the cultural heritage assessment, the impression economy, the experience assessment algorithm.

*For citation:* Belkina S. V. Algorithm for assessing cultural heritage in the context of the economy of impressions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 136–146. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-136-146>

Активное развитие промышленности и появление новых направлений и отраслей экономики свидетельствуют о том, что в настоящее время в мировой экономической системе происходят качественные изменения (глобализация, компьютеризация, рост интеллектуального труда, бум в интеллектуальной собственности, новые концепции использования свободного времени, организации досуга), касающиеся создания творческих активов на основании объединения экономики с культурной средой и искусством [17]. В связи с этим большая часть культурных товаров и услуг превратилась в рыночный продукт. Показательным примером является культурный туризм, который в рамках данного исследования рассматривается как инструмент, создающий необходимые условия для «эффективного использования объектов культурного наследия в новом качестве, отраженный в целевой программе мероприятий, способствующий духовно-нравственному воспитанию общества» [3, с. 139]. В частности, прослеживается прямая зависимость меж-

ду скоростью развития новой экономики (глобальной информационной) и качеством культурных ресурсов [16, с. 8]. В данном ключе не только получение прибыли является фактором усовершенствования экономики, но и культура, ценности общества, люди, идеи [9, с. 114].

Проблема оценки культуры, культурного наследия (как части культурного ландшафта и среды) является актуальной в современных условиях, поскольку, с одной стороны, культурные ресурсы имеют особое значение, что обусловлено удовлетворением духовных потребностей общества (местного населения, туристов), а с другой стороны, определение экономической ценности наследия является важной частью культурной политики, связанной с реализацией кластерного подхода, сохранением наследия и необходимостью устойчивого использования культурных ресурсов. В свою очередь, кластерный подход, по мнению О. Н. Астафьевой, В. А. Горенкина, А. В. Швецовой, предполагает целенаправленную деятельность, ориентированную на ценности



и принципы культурной политики, необходимую для реализации стратегии, программы, проекта развития определённого региона благодаря эффективному функционированию различных элементов [1]. Данный подход применим для выявления возможностей управления культурной средой, а также её ресурсного потенциала. Основываясь на вышеуказанном утверждении, оценка культурной среды как важной части культуры рассматривается как ресурсный потенциал, необходимый для устойчивого социально-экономического развития регионов: культура «прочно вошла в экономические отношения в качестве основы креативных индустрий, играющих главную роль в развитии социальной среды» [11, с. 70]. В связи с этим обратимся к специфике ресурсности культуры и культурного наследия. В первую очередь проследим в ретроспективе тенденцию изменения особенностей ресурсного использования наследия: наследие как культурный ресурс (с древнейших времён до конца XVIII века); наследие как политический ресурс (до 70–80-х годов XX века); наследие как экономический ресурс (с 70–80-х годов XX века) [19, с. 179–180].

Необходимо отметить, что в настоящее время культурное наследие превращается в отдельную индустрию, целью которой является формирование продукта, удовлетворяющего культурные запросы людей с учётом соответствующих ресурсов определённой территории. Наследие также является важным ресурсом и элементом индустрии туризма, способствующим изменению социального и экономического состояния региона или города. Это обуславливает рост интереса к культурному наследию и изменение отношения к нему. Культурное наследие и современная культура способствуют

трансформации имиджа территории (например, создание туристского бренда Крыма), формированию особенностей определённого региона или места, а также могут вызвать интерес у местного населения и туристов [15, с. 97]. В связи с этим изучению культурных ресурсов следует уделить особое внимание, поскольку они необходимы для реализации потенциала территории и развития туризма. В данном аспекте наиболее востребованной методологией оценки ресурсности культуры выступает концепция креативной экономики, или экономики впечатлений, представляющей новый подход, основанный на удовлетворении потребностей благодаря созданию ярких и незабываемых эмоций, переживаний, с которыми связана специфика потребления культурного продукта. Например, «человек всегда ждёт новых впечатлений от прочитанной книги, даже если её содержание ему давно знакомо» [7, с. 55].

В данной концепции на первом месте находятся впечатления и эмоции потребителей, но не сам продукт или услуга. Концепция экономики впечатлений применяется с целью качественного удовлетворения потребностей, увеличения количества посетителей, создания имиджа, обеспечения конкурентоспособности, а также развития туризма. Впечатление в концепции рассматривается в качестве четвёртого экономического предложения (после сырья, товара и услуги) и является новым источником ценности для потребителей, которое характеризуется воспоминаниями, остающимися в их памяти надолго [14]. Выбор культурного продукта во многом зависит от полученных индивидуальных впечатлений потребителей, которые могут быть положительными, нейтральными или отрицательными. В данном контексте А. В. Овруцкий спра-



ведливо отмечает, что вероятность приобретения товара или услуги во многом зависит от эмоциональной реакции потребителя, создаваемой продавцом с помощью чувственных образов, за счёт которых потребитель получает впечатления [12].

Спрос на новые и незабываемые впечатления постоянно растёт и изменяется на всех уровнях. В современных условиях социально-экономического развития регионов формируется новый подход к созданию и определению культурного продукта, в соответствии с которым он рассматривается как совокупность впечатлений. По мнению В. В. Новосельской, «именно впечатления чаще всего являются основой культурных индустрий и сферы развлечений, сопровождая производство и потребление любого культурного продукта, они всегда личностны и строятся на узнавании или приобщении к чему-то величественному, например, к культурному наследию, культурным ценностям той или иной территории, региона» [10, с. 72].

Выделяют четыре области реализации впечатлений, являющиеся частью продуктов культуры: развлечение (например, посещение театра), обучение (например, посещение мастер-класса), уход от реальности (например, посещение тематического парка) и эстетика (например, посещение картинной галереи) [14]. Следует отметить, что в индустрии культуры экономика впечатлений проявляется особенно ярко, поскольку практически каждый её продукт даёт возможность потребителю ощутить различные впечатления. В нашем исследовании впечатление будет выступать в качестве значимого экономического предложения на рынке культурных продуктов, способствующего взаимному развитию экономики и культуры.

Согласно развиваемому подходу, к особенностям культурного продукта относятся уникальность, неповторимость и эффект потребления в виде впечатлений [4]. Культурные продукты также имеют специфическую потребительную стоимость (полезность или способность удовлетворять различные культурные потребности общества), которой определяется ценность культурного продукта для покупателя. Ценность побуждает потребителей к приобретению культурного продукта, а производителя – к созданию продукта, который будет соответствовать потребностям покупателя. В данном ключе Д. Тросби утверждает, что понятие ценности объединяет экономику и культуру [18]. При этом, как отмечают А. Ю. Микитинец, О. И. Микитинец, культурная ценность может не соответствовать экономической ценности [7]. Впечатления обладают большей стоимостью и потребительской ценностью, чем товары или услуги. Поскольку в концепции экономики впечатлений ключевая роль отводится потребителю, учреждения должны направлять свои усилия на формирование культурных продуктов, соответствующих ожиданиям потребителей, мотивирующих их и создающих яркие эмоции, переживания. Таким образом, впечатление – уникальный продукт, который производится, продаётся и потребляется в сфере культуры.

В связи с тем, что эффект потребления культурного продукта выражается в виде эмоциональных переживаний, становится актуальным применение концепции экономики впечатлений в качестве инструмента, способствующего экономическому развитию региона на основе имеющихся культурных ресурсов. Выбор данной концепции также обусловлен тем, что в настоящее время актуальным является подход, ориенти-



рованный на потребителя, для удовлетворения культурных запросов которого необходимо изучать не только спрос, но и оценивать его впечатления. Исследование посетителей способствует более полному удовлетворению их потребностей и повышению привлекательности объекта культурного наследия.

Экономическую оценку культурного наследия в культурологическом дискурсе можно рассматривать в контексте его использования как частного блага и значимости в качестве общественного блага [8]. В данном аспекте для оценки культурного наследия применяются следующие подходы:

1. Макроэкономический анализ, в рамках которого осуществляется оценка доходов и расходов в сфере охраны культурного наследия в экономике отдельного государства, а также рассчитывается его вклад в валовый национальный продукт страны.

2. Метод условной оценки, предполагающий выявление готовности платить за предоставление и сохранение общественного блага с помощью различных опросов. Так, указанный метод, предложенный А. Долгиным, был применён в экспериментах Фонда «Прагматика культуры» (проекты «Синема», «Театрон») для более 13 театров (24 разных спектакля) и 5 кинотеатров (9 фильмов), в которых зрители оценивали полученные впечатления после просмотра спектакля или кино в денежном выражении [4]. Несмотря на то, что данный метод применялся в театрах и кинотеатрах, он является актуальным и для оценки впечатлений после посещения объектов культурного наследия.

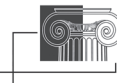
3. Исследования влияния или воздействия, с помощью которых определяются экономическая эффективность куль-

турного наследия с точки зрения доходов, связанных с сохранением объектов культурно-исторической недвижимости (например, ремонтно-реставрационные работы, способствующие привлечению инвестиций, созданию новых рабочих мест, развитию культурного туризма и сопряжённых отраслей).

Отметим, что существуют различные методики и методы по оценке ценности объектов культурного наследия. Например, методика С. В. Зеленовой, основанная на определении категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия (уникальный, особо ценный, ценный, рядовой, средовой) на основе ранжирования баллов по разработанным критериям с учётом различных областей (исторической, архитектурно-градостроительной и культурологической) [5].

Также, возвращаясь к вопросу о методах оценки, обратимся, например, к исследованию В. А. Квартального, в котором он рассматривает оценку культурных комплексов с точки зрения их использования в туристских целях, для проведения которой он применяет два основных метода [6]:

1. Ранжирование культурных комплексов, которое можно осуществить благодаря определению их значимости в культуре (мировой, отечественной). Следует отметить, что культурные объекты, которые могут быть высоко оценены специалистами, не всегда пользуются популярностью у туристов или востребованы в определённый период времени; для обычного посетителя один и тот же объект культурного наследия может обладать различной ценностью (например, на это может оказать влияние уровень образования, национальные особенности и т.д.), а также интерес к объектам может определяться модой.



2. Время, затрачиваемое на осмотр культурных объектов (необходимое и достаточное), благодаря чему проводится сравнение различных территорий с точки зрения их потенциала (культурного и исторического) для развития туризма. Время зависит от доступности объекта и особенностей формирования экскурсионного маршрута.

С экономической точки зрения оценка культурного наследия в настоящее время проводится с учётом количества посетителей и цены билетов, либо с точки зрения ценности объекта с позиции экспертного подхода, основанного на различных критериях, связанных с включением культурного наследия, например, в перечень объектов федерального значения. Наше исследование выходит за рамки данных параметров, поскольку оценка будет осуществляться с позиции впечатлений посетителей.

На основании проведённого исследования нами выделены особенности оценки объектов культурного наследия в рамках концепции экономики впечатлений, которые были учтены при создании алгоритма для оценивания впечатлений посетителей:

1. Оценка культурной среды, частью которой являются объекты культурного наследия и культурные ландшафты, рассматривается с позиции ресурсного потенциала, необходимого для устойчивого социально-экономического развития региона.

2. Концепция экономики впечатлений является наиболее актуальной методологией для оценки ресурсности культуры, а также культурного наследия как её неотъемлемой части, поскольку потребление культурного продукта связано с получением ярких и незабываемых эмоций, переживаний. В настоящее время культурный продукт

рассматривается как совокупность впечатлений, выступающих в качестве четвёртого экономического предложения.

3. Оценка культурного наследия в современных условиях должна осуществляться с учётом впечатлений посетителей.

4. Предложенный алгоритм рассматривается как инструмент реализации кластерного подхода и связан с ранее разработанной нами моделью репрезентации культурного ландшафта как объекта наследия средствами туризма, включающей следующие элементы: субъекты (представители туристской индустрии, органы власти, местные жители, туристы и т.д.), объекты (культурный ландшафт как объект наследия, включающий природное и культурное наследие), механизм (актуализация, интерпретация), формы (зрительная, тактильная, слуховая, речевая, обонятельная, вкусовая), типы (горизонтальная, вертикальная, комплексная), направления (экскурсионное, внеэкскурсионное) и стратегии репрезентации (художественно-эстетическая, этнокультурная, концептуальная, специальная). Модель направлена на формирование качественной культурной среды и развитие перспективных направлений регионального туризма.

Оценка впечатлений посетителей объекта культурного наследия будет осуществляться на основании разработанного нами алгоритма, состоящего из следующих этапов [2]:

1 этап. Разработка концепции оценки включает следующие действия: характеристика выбранного культурного объекта; определение целей, задач и проблемы исследования; выбор специалистов, которые будут проводить оценку; подбор средств для оценивания впечатлений; установление объёма выборки для получения достоверной информации.

2 этап. Проведение исследования для оценки впечатлений посетителей, в котором будут применены следующие методы: наблюдение, опрос (анкетирование), метод условной оценки, используемый для определения той суммы, которую готов заплатить потребитель после посещения объекта культурного наследия.

3 этап. Анализ (количественный, качественный) информации о проведённом исследовании для оценки впечатлений.

4 этап. Подведение итогов оценки предполагает подготовку отчёта об исследовании, включающего выводы и рекомендации специалистов.

Для оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия нами была составлена формула:

$$Квп = Ц / С,$$

где Квп – коэффициент оценки впечатлений посетителя объектов культурного наследия (в расчёте на одного потребителя), Ц – ценность полученных впечатлений посетителя (в денежном выражении), С – стоимость посещения объекта культурного наследия (в денежном выражении).

Ценность полученных впечатлений после посещения объекта культурного наследия зависит от того, что ожидали получить потребители, и от восприятия увиденного, то есть полученных эмоций, переживаний. Впечатления посетителей будут различными, в связи с чем необходимо определить шкалу, по которой будет проводиться их оценка:

- $Ц=C=1$  (в данном случае ожидания посетителей соответствуют стоимости посещения объекта наследия);

- $Ц<C$  (ожидания посетителей не соответствуют стоимости посещения объекта наследия);

- $Ц>C$  (посещение объекта культурного наследия превзошло ожидания посетителя).

Предложенная шкала позволяет провести качественную оценку впечатлений посетителей с учётом количественных показателей.

При этом можно оценить впечатления всех посетителей, принимающих участие в исследовании, для отдельного объекта культурного наследия по следующей формуле:

$$Квпо = \sum Ц / \sum С,$$

где Квпо – общий коэффициент оценки впечатлений посетителей объекта культурного наследия;  $\sum Ц$  – общая ценность полученных впечатлений посетителей (в денежном выражении);  $\sum С$  – общая стоимость посещения объекта культурного наследия (в денежном выражении).

Общий показатель по отдельному объекту культурного наследия имеет большое значение в оценке, поскольку даёт возможность проводить сравнительную характеристику различных объектов культурного наследия региона (например, в Крыму) или страны. На основании полученных результатов планируется сформировать рейтинги объектов культурного наследия, опираясь на впечатления посетителей.

Предложенный алгоритм будет способствовать расширению культурологического инструментария, его можно применять не только для оценки впечатлений посетителей объекта культурного наследия, но и для выявления факторов, влияющих на эмоции потребителей. Благодаря позитивным впечатлениям растёт количество постоянных потребителей, намного лучше усваивается информация о культурном продукте, а также посетители готовы платить больше за красочные эмоции.



Покажем, как работает разработанный алгоритм оценки впечатлений посетителей на примере уникального и значимого для культурной среды Крыма объекта культурного наследия – Государственного автономного учреждения культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей».

#### 1. Разработка концепции оценки:

1.1. Краткая характеристика дворца-музея. Государственное автономное учреждение культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей» – сокровище Южного берега Крыма, последнее сооружение Российской Империи, был создан архитектором Н. П. Красновым в стиле Итальянского Возрождения для семейства Романовых [13]. Посетителями дворца-музея в разные времена были мировые политики, деятели искусств (композиторы, художники и другие). В музее действуют постоянные экспозиции (посвящены пребыванию в Крыму семьи Романовых и Крымской конференции) и временные выставки, проводятся конференции различного уровня.

1.2. Цель оценки – определение впечатлений посетителей Ливадийского дворца-музея.

1.3. Исследование будет осуществляться специалистами дворца-музея.

1.4. Средства, необходимые для проведения исследования и определения объёма выборки для получения качественной оценки, будут выбираться соответствующими специалистами учреждения.

2. Методы для оценки впечатлений посетителей – наблюдение, анкетирование, метод условной оценки. Для оценки впечатлений будет применяться скрытое наблюдение и опрос посетителей дворца-музея с помощью анкеты, включающей закрытые и открытые вопросы. Посетителям дворца-музея будет предоставлена возможность

прохождения онлайн-анкетирования с помощью планшета или смартфона, а также анкета будет размещена на сайте учреждения. Далее будет применён метод условной оценки, предполагающий, что после посещения дворца-музея потребители должны оценить в денежном выражении полученные впечатления. За основу возьмём посещение основной экспозиции, стоимость которой составляет 400 рублей. Потребитель оплачивает ту сумму, на которую оценивает полученные впечатления, с учётом стоимости билета (у каждого в конверте будет сумма в размере 400 рублей). Шкала оценивания будет от –380 до +400 рублей. Участникам после посещения объекта необходимо забрать себе от 0 до 380 рублей (но не 400 рублей) либо доложить свои деньги в пределах той же суммы (от 20 до 400 рублей). Если посетитель заберёт всю сумму, то анкета будет признана недействительной.

Следует отметить, что вышеупомянутые методы позволяют собрать достоверную информацию о впечатлениях посетителей, которую можно использовать для коррекции деятельности дворца-музея, направленной на получение потребителями уникальных и незабываемых эмоций. Причём для привлечения большего количества участников при проведении подобной оценки необходимо, кроме улучшения качества работы дворца-музея и учёта разнообразных потребностей, на наш взгляд, предложить небольшой сувенир за участие.

3. Анализ полученных данных (качественный, количественный) будет осуществляться специалистами, проводящими исследование с учётом разработанной нами формулы и шкалы оценивания.

4. Подведение итогов оценки включает подготовку отчёта об исследовании, в котором должны быть представлены выво-



ды и рекомендации специалистов дворца-музея.

Оценка впечатлений потребителей будет способствовать повышению аттрактивности объекта культурного наследия выбранного региона и может в дальнейшем применена к другим культурным объектам, а также позволяет увидеть новые возможности для развития индустрии туризма.

Таким образом, культура в современных условиях рассматривается как фундаментальный ресурс социально-экономического развития. Культурное наследие является неотъемлемой частью культуры. Объектами спроса и предложения являются продукты культуры, которые представляют собой определённое благо в материальной и нематериальной форме в виде товаров и услуг. Отличительной особенностью культурного продукта является эффект потребления, который выражается в виде впечатлений, а также его уникальность и неповторимость. Культурный продукт создаётся с учётом имеющихся ресурсов (производства и потребления), реализующих потенциал продуктов культуры. В связи с тем, что потребление культурного продукта связано с получением впечатлений, актуальным становится использование концепции экономики впечатлений как инструмента, способствующего экономическому развитию региона. Несмотря на особенности данной концепции, она может быть применена для объектов культурного наследия с целью повышения их привлекательности, развития индустрии туризма, поскольку наследие становится отдельной индустрией, которая направлена на создание культурного продукта для удовлетворения соответствующих потребностей с учётом имеющихся ресурсов территории.

Концепция экономики впечатлений даёт возможность создавать уникальные культурные продукты, которые соответствуют ожиданиям потребителей и являются источником положительных, ярких и незабываемых впечатлений. Основной проблемой нашего исследования является оценка впечатлений посетителей объектов культурного наследия, необходимая для повышения привлекательности объектов культурного наследия выбранного региона. В результате проведённого исследования был разработан универсальный алгоритм для оценки впечатлений посетителей объектов культурного наследия. Алгоритм помогает оценить впечатления посетителей культурного объекта, а также определить факторы, оказывающие наибольшее влияние на эмоции потребителей. Разработанный нами алгоритм оценки впечатлений посетителей был раскрыт на примере Ливадийского дворца-музея. В дальнейшем на основании разработанного алгоритма будет проведена оценка впечатлений посетителей объектов культурного наследия Республики Крым с целью повышения уровня их привлекательности и развития индустрии туризма.

Расширение инструментария в культурологии имеет большое значение в теоретическом и практическом аспектах. Алгоритм рассматривается как один из культурологических инструментов эффективной реализации кластерного подхода и применения ранее разработанной нами модели репрезентации культурного ландшафта как объекта наследия средствами туризма, связанной с формированием качественной культурной среды региона, а также развитием перспективных направлений регионального туризма.



## Список литературы

1. Астафьева О. Н., Горенкин В. А., Швецова А. В. Социокультурная политика Российской Федерации : стратегии, уровни, инновации: монография. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2019. 156 с.
2. Белкина С. В. Разработка алгоритма оценки культурного наследия Республики Крым в контексте экономики впечатлений (на примере государственного историко-археологического музея-заповедника «Херсонес Таврический») // Шестой Всероссийский конкурс молодых учёных в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов. Москва : Институт Наследия, 2020. С. 1104–1120.
3. Гурова Т. И., Конев И. П. Культурно-историческое наследие как инструмент создания событийных туров // Вестник РМАТ. 2016. № 3. С. 139–144.
4. Долгин А. Б. Экономика символического обмена. Москва : Инфра-М, 2006. 632 с.
5. Зеленова С. В. Методика определения категории историко-культурной ценности объектов историко-архитектурного наследия [Электронный ресурс]. URL: <https://pandia.ru/text/79/307/53814.php>
6. Квартальнов В. А. Туризм : учебник [Электронный ресурс]. Москва : Финансы и статистика, 2002. URL: <https://studfiles.net/preview/3559386>
7. Микитинец А. Ю., Микитинец О. И. Основы прикладной культурологии : учебно-методическое пособие. Симферополь : Крымский университет культуры, искусств и туризма, 2013. 170 с.
8. Музычук В. Ю. Сохранение культурного наследия в контексте социально-экономического развития России // Вестник Института экономики Российской академии наук. 2017. № 2. С. 8–31.
9. Нгуен К. Х. Дискурс потенциала культуры как стратегического ресурса общества // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 4 (21). С. 112–119.
10. Новосельская В. В. Культурное пространство территории как ресурс экономики впечатлений // Знание. Понимание. Умение. 2016. № 3. С. 72–86.
11. Новосельская В. В. Влияние постиндустриальной экономики на региональный культурный ландшафт // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 2 (46). С. 69–78.
12. Овруцкий А. В. Туристические практики : от информации к впечатлениям // Сервис в России и за рубежом. 2016. № 8 (69). С. 97–104.
13. Официальный сайт Государственного автономного учреждения культуры Республики Крым «Ливадийский дворец-музей» [Электронный ресурс]. URL: <http://xn---7sbficibirdakblh1d6aj3h.xn--plai/>
14. Пайн П Дж. Б., Гилмор Дж. Х. Экономика впечатлений : работа – это театр, а каждый бизнес – сцена / [перевод с английского и ред. Н. А. Ливинской]. Москва [и др.] : Вильямс, 2005. 299 с. : ил., табл.
15. Путрик Ю. С. Туризм как фактор сохранения наследия : исторический опыт и традиции // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 311. С. 95–101.
16. Пшеничникова Р. И. Культурный ресурс и новая культура XXI века // Культура как ресурс социально-экономического развития : материалы международной научной конференции 1–2 июля 2010 г., г. Улан-Удэ – оз. Байкал. Улан-Удэ : Изд.-полигр. комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКИ, 2010. С. 7–12.
17. Теплер С. Творческие активы и изменяющаяся экономика // Государственная служба за рубежом. Управление культурой : реферативный бюллетень. 2004. № 5 (55). С. 102–110.
18. Тросби Д. Экономика и культура. Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. 256 с.
19. Чепайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире. Вильнюс : ЕГУ, 2010. 298 с.



## References

1. Astafyeva O. N., Gorenkin V. A., Shvetsova A. V. *Sociocultural policy of the Russian Federation: strategies, levels, innovations*. Simferopol, Publishing house IT "ARIAL", 2019. 416 p. (In Russ.)
2. Belkina S. V. Development of an algorithm for assessing the cultural heritage of the Republic of Crimea in the context of the economy of impressions (on the example of the state historical and archaeological museum-reserve "Chersonesos Tauric"). In: *Sixth All-Russian Competition for Young Scientists in the Field of Arts and Culture: a collection of works by laureates*. Moscow, Publishing House "Heritage Institute", 2020. Pp. 1104–1120. (In Russ.)
3. Gurova T. I., Konev I. P. Cultural and historical heritage as a tool for creating event tours. *Bulletin of the Russian International Academy for Tourism*. 2016, no. 3, pp. 139–144. (In Russ.)
4. Dolgin A. B. *The economy of symbolic exchange*. Moscow, Publishing house "Infra-M", 2006. 632 p. (In Russ.)
5. Zelenova S. V. *Methodology for determining the category of historical and cultural value of objects of historical and architectural heritage*. Available at: <https://pandia.ru/text/79/307/53814.php> (In Russ.)
6. Kvaral'nov V. A. *Tourism*. Available at: <https://studfiles.net/preview/3559386> (In Russ.)
7. Mikitinets A. Yu., Mikitinets O. I. *Fundamentals of Applied Culturology*. Simferopol, Publishing house of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism, 2013. 170 p. (In Russ.)
8. Muzychuk V. Yu. Preservation of cultural heritage in the context of socio-economic development of Russia. *The Bulletin of the Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences*. 2017, no. 2, pp. 8–31. (In Russ.)
9. Nguyen Q. H. Discourse of potential of culture as a strategic resource of society. *Bulletin of Kemerovo State University*. 2012, no. 4 (21), pp. 112–119. (In Russ.)
10. Novosel'skaya V. V. Cultural space as a resource of experience economy. *Knowledge. Understanding. Skill*. 2016, no. 3, pp. 72–86. (In Russ.)
11. Novosel'skaya V. V. The influence of the postindustrial economics on the local cultural landscape. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*. 2016, no. 2 (46), pp. 69–78. (In Russ.)
12. Ovrutsky A. V. The tourism practices: from information to experience. *Services in Russia and abroad*. 2016, no. 8 (69), pp. 97–104. (In Russ.)
13. *Official site of the State Autonomous Institution of Culture of the Republic of Crimea "Livadia Palace Museum"*. Available at: <http://xn---7sbfcibirdakblh1d6aj3h.xn--p1ai/> (In Russ.)
14. Pine II B. J., Gilmore H. D. *Experience economy: work is theater, every business is a stage*. Moscow, Publishing house "Williams", 2005. 171 p. (In Russ.)
15. Putrik Yu. S. Tourism as the factor of preservation of a heritage: historical experience and traditions. *Tomsk State University Journal*. 2008, no. 311, pp. 95–101. (In Russ.)
16. Pshenichnikova R. I. Cultural resource and new culture of the XXI century. In: *Culture as a resource for socio-economic development : materials of the international scientific conference July 1–2, 2010, Ulan-Ude – Lake Baikal*. Ulan-Ude, Publishing and printing complex of the East Siberian state institute of culture, 2010. Pp. 7–12. (In Russ.)
17. Tepper S. Creative assets and a changing economy. *Public service abroad. Cultural management : abstract bulletin*. 2004, no. 5 (55), pp. 102–110. (In Russ.)
18. Trosbi D. *Economy and culture*. Moscow, Publishing House of the HSE University, 2013. 256 p. (In Russ.)
19. Chepaitene R. *Cultural heritage in the global world*. Vilnius, Publishing House of the European State University, 2010. 298 p. (In Russ.)

\*



## СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ИСКУССТВЕ ПЕРФОМАНСА

УДК 793.3:001.12

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-147-153>

**Д. Д. Шевлякова<sup>1</sup>, А. В. Фесенко<sup>2</sup>**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: shevlyakova.d.d@mail.ru<sup>1</sup>, e-mail: icaria@list.ru<sup>2</sup>

*Аннотация:* До недавнего времени современный танец развивался в тени классического балета и других видов сценической хореографии. Несмотря на отсутствие единой экспликации понятия «современный танец», его популярность в последнее время достаточно сильно возросла. Пресытившись классическими выступлениями на концертных площадках, балетмейстеры искали новые формы для демонстрации своих постановок публике. Такой новой формой стал перформанс. Данная форма искусства оказалась оптимальной для сторонников современного танца, потому как в полной мере позволила им транслировать искусство в массы. В данной статье читатель может ознакомиться с основными направлениями современной хореографии, а также балетмейстерами и исполнителями данного стиля. Рассматривается понятие «перформанс», даётся характеристика некоторых его принципов, которыми пользовались балетмейстеры при создании своих представлений. Анализируется взаимодействие исполнителей и зрителей в процессе перформанса.

*Ключевые слова:* современный танец, перформанс, постмодернизм, современная хореография, свободное движение, импровизация.

*Для цитирования:* Шевлякова Д. Д., Фесенко А. В. Современный танец в искусстве перформанса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 147–153. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-147-153>

## CONTEMPORARY DANCE IN THE ART OF PERFORMANCE

**Daria D. Shevlyakova<sup>1</sup>, Andrei V. Fesenko<sup>2</sup>**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: shevlyakova.d.d@mail.ru<sup>1</sup>, e-mail: icaria@list.ru<sup>2</sup>

*Abstract:* Until recently, modern dance developed in the shadow of classical ballet and other types of stage choreography. Despite the lack of a unified explication of the concept of “modern dance”,

---

ШЕВЛЯКОВА ДАРЬЯ ДМИТРИЕВНА – магистрант кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры

DARIA DMITRIEVNA SHEVLYAKOVA – Undergraduate at the Department of Culturology, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture

ФЕСЕНКО АНДРЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры

FESENKO ANDREI VASILYEVICH – PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Culturology, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture

© Шевлякова Д. Д., Фесенко А. В., 2021



its popularity has grown quite strongly lately. Fed up with classical performances at concert venues, choreographers were looking for new forms to demonstrate their performances to the public. Performance has become such a new form. This form of art turned out to be optimal for supporters of modern dance, because it fully allowed them to broadcast art to the masses. In this article, the reader can get acquainted with the main directions of modern choreography, as well as choreographers and performers of this style. The concept of “performance” is considered, a description of some of its principles, which were used by choreographers for creating their performances. The interaction of performers and spectators during the performance is analyzed.

*Keywords:* modern dance, performance, post-modernism, modern choreography, free movement, improvisation.

*For citation:* Shevlyakova D. D., Fesenko A. V. Contemporary dance in the art of performance. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 147–153. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-147-153>

В последнее время популярность современного танца как одного из направлений хореографического искусства приобретает всё большие масштабы, познакомиться с ним можно не только в рамках камерного сценического искусства, но и в достаточно бытовой обстановке, поскольку он обладает рядом свойств, которые находят отклик в сердцах зрителей. Однако до сих пор, несмотря на многочисленные исследования в данной области, однозначного определения у феномена «современный танец» нет. К изучению данного понятия применялись способы и методы различных наук, начиная от театроведения и музыковедения и заканчивая гуманитарными науками, такими как искусствоведение, социология, антропология, психология и т.д. Поэтому, прежде чем рассматривать современный танец в рамках перформанса, обозначим *что* именно у нас будет пониматься под этим словосочетанием.

В XX веке эпоха постмодерна затронула и повлияла на все сферы искусства. Танец также не остался в стороне – классический балет отошёл на задний план, уступая место чему-то новому, не имеющему никаких аналогов на тот момент. Общество предпринимало попытки выхода за сковывающие его

рамки в области искусства. В результате таких поисков в сфере хореографии можно выделить следующие направления:

1. *Современный танец (Contemporary Dance)* – направление в большей степени ориентировано на телесность танцовщика, осознанное владение телом, исследование своих физических возможностей, в результате чего формируется отличная от других хореографическая лексика. В качестве «материала» используются существующие техники и стили. Главная задача исполнителя – продемонстрировать зрителю не только свои физические данные, но и индивидуальность, показать своё мировоззрение, мироощущение, свой взгляд на искусство.

Современный танец – синтез философии и движения. Можно смело сказать, что Contemporary Dance сейчас наиболее популярный стиль, так как у него нет каких-либо чётких границ, что позволяет ему быть доступным большинству людей, как в визуальном плане, так и в его исполнении.

2. *Свободный пластический танец* – направление, родоначальницей которого принято считать *Айседору Дункан*. Именно благодаря ей танец начал расширять свои границы, которые уже начали давить на публику к тому моменту. Свою систему Дун-



кан связывала с древнегреческим танцем. Например, выступала босиком и в хитоне, что вызывало некоторое негодование у зрителей. В своих творческих поисках танцовщица обращалась за вдохновением к трудам именитых философов, поэтов, композиторов, в частности У. Уитмена, Р. Вагнера и Ф. Ницше. Под влиянием философии Ницше Дункан задумывалась о создании нового человека, для которого танец должен стать более чем естественным. С этим посылом она написала книгу «Танец будущего», где представила главную идею о том, что танец должен стать естественным продолжением человеческого движения, отражением эмоций и характера исполнителей. Импульсом для появления танца должен стать язык души. «Я бежала из Европы от искусства, тесно связанного с коммерцией. Кокетливому, грациозному, но аффективному жесту красивой женщины я предпочитаю движение существа горбатого, но одухотворённого внутренней идеей. Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли. Фраза “красота линий” сама по себе – абсурд. Линия только тогда красива, когда она направлена к прекрасной цели» [7]. В результате творчества Дункан не возникло какой-либо конкретной танцевальной системы или техники, однако её опыт пригодился в становлении и формировании танца модерн.

3. *Модерн танец (Modern Dance)* – одно из направлений современного танцевального искусства, формирование которого началось в конце XIX – начале XX века в Германии и США. Термин «танец модерн» использовался в США для обозначения нового хореографического стиля, представите-

ли которого отрицали формы и стандарты классического балета и старались при помощи необычных для того времени движений выразить свои эмоции и чувства и донести их до зрителя. Естественность форм и органичность движений – основная цель модерн. Ведущими представителями танца модерн являются Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Мери Вигман, Ханья Хольм, Хосе Лимон, Лестер Хортон, Эрик Хоукинс, Анна Соколоф, Лои Фуллер, Марта Грэм, Рут Сен Дени, Тед Шоун. Большинство из них разработали свои авторские техники и имели достаточное количество последователей, большинство техник актуальны до нашего времени. У выдающихся хореографов, работающих в этом направлении, получилось разработать некоторую систему, они использовали элементы классического экзерсиса, которые были интерпретированы в новой технике, туда были включены дополнительные элементы.

4. *Постмодерн танец (Postmodern Dance)* – современное направление, происхождение которого описано в книге 1980 года «Терпсихора в кроссовках». Главный исследователь танца постмодерн Салли Бейнс утверждает, что этот термин придумала Ивонн Райнер, чтобы как-то отделить новую концепцию танца от монополизовавшего весь Нью-Йорк танца модерн.

Высказывания Райнер привели в итоге к созданию манифеста танца постмодерн – «Нет манифеста»: «Нет зрелищу, нет виртуозности, нет преобразованиям и магии, и фантазиям, нет гламуру и превосходству звёздного имиджа, нет героике, нет антигероике, нет дурацким образам, нет участию исполнителя и зрителя, нет стилю, нет кэмпу, нет соблазнению зрителя уловками исполнителя, нет эксцентрике, нет движению активному и пассивному» [8].



Е. В. Кисеева, в свою очередь, отмечает: «С тем же успехом новый вид хореографии можно было бы назвать танец анти-модерн, это было бы даже ближе к сути. Можно точно назвать дату рождения танца постмодерн. Он появился на свет в Нью-Йорке, в здании Джадсоновской церкви 6 июля 1962 года» [1]. Хореографов постмодерна можно смело назвать радикалами – они рьяно отказались от всего, что хоть как-то было связано с модерном: от героев, мифов, философии и психологии, костюмов, музыки, сцены. Во главу угла ставится тело. Теперь любое движение – будь то ходьба, бег, какие-либо жесты, расчёсывание волос, смахивание пота со лба – всё становится танцем. Постмодернистов также мало интересовало мнение общественности, поэтому зрителей на выступлениях оставалось немного. Сценической площадкой тоже могло быть всё что угодно: парки, леса, улицы, крыши, галереи, лофты, церкви и так далее. «Таким образом, свет, музыка, костюмы, реквизит исчезают из нового танца: свет – это солнце, музыка – ритмичный бит стройки, клаксоны нью-йоркских такси или шелест листьев в Центральном парке, костюмы – повседневная удобная одежда, а реквизит – то, что находится вокруг артиста» [1]. Рамки снимались и с исполнителей, любой человек, будь он профессиональным танцором или обычным рабочим, мог поучаствовать в представлениях постмодернистов – «своеобразными неофициальными слоганами танца постмодерн можно считать: “Любой человек – танцовщик”, “Любое движение – танец”. А ещё: “Меньше – это больше” (в оригинале: “Any person is a dancer, any movement is a dance; Less is more”))» [1]. Благодаря своей независимости от места, музыки, освещения и т.д. хореографы, придерживающиеся данно-

го направления, стали активно устраивать перформансы.

Во второй половине XX века переменны касаются и принципов творчества в целом. Важнейшими становятся: «расширение границ художественного творчества и внедрение элементов готовой реальности в произведение, утверждение главенства художественной идеи над объектом искусства и процесса создания сочинения над законченным опусом, интерес к “живому” искусству и включение зрителей в процесс сочинения» [2]. В связи с изменениями, произошедшими в сфере искусства, универсальной формой для реализации авторских замыслов становится именно перформанс. Реформаторами в данном случае стали композиторы и хореографы Нью-Йорка, отрицавшие европейскую традицию в искусстве и отстаивавшие «всеобщее обновление искусства». Не последнюю роль в развитии новых течений в хореографии сыграла концепция Дж. Кейджа. В её основе – уход музыки и хореографии от модернизма, заключающийся в нецеленаправленном акте творчества, методе случайностей и принципе неопределённости. Самое главное в перформансе – эксперимент: «Это просто действие, результат которого нельзя предвидеть ... Среди тех действий, результат которых нельзя предвидеть, полезны действия, происходящие из случайных операций» (Дж. Кейдж) [3].

На площадках активно использовались идеи авангардного театра. В своих работах хореографы отказывались от принципов линейной драматургии, активно использовали импровизацию и старались всячески задействовать зрителей. Редко, когда хореография была досконально поставлена, основой представлений были искусственно созданные ситуации, где исполните-



ли напрямую сталкивались с реципиентом и уже вместе разрешали возникший конфликт, при этом каждый приобретал соответствующий чувственный опыт. Зрители становились участниками действия, и эта сопричастность к некоему таинству искусства – акту творения, по-особенному откликнулась в их душах и сердцах. С точки зрения хореографии, как было сказано ранее, поставленных движений практически не было, для перформеров важна была идея телесного «бытия», чему способствовала импровизация. Её цель – находиться и работать в непрерывном потоке, «важен был процесс самопознания, медитации, наблюдение за движением» [4].

В связи с тенденцией отказа от традиционных хореографических партитур возникло новое понятие «скоринг»: «хореография представляет собой более неизменный, выстроенный способ работы, в то время как скоринг характеризует последовательность действий в пространстве и времени ... Это всегда будет процесс, в котором участвуют и с которым связано множество людей...» [цит. по: 7]. Так как танец постмодерн отрицал существовавшие в хореографии формы, то зачастую на сцене намеренно использовались бытовые движения в абсолютно любых проявлениях и формах.

То же касается и музыкального оформления, когда вместо законченных композиций использовались привычные для нашего уха звуки. Причём редко это были полноценные произведения, только в случае, если такое было необходимо автору для полной реализации его идеи. Чаще всего это был городской шум, шелест листвы, журчание воды, голоса людей и т.д. Звуковое сопровождение могло быть случайным, а могло быть подготовлено заранее. Таким образом, музыка также становилась участни-

ком перформанса и имела своё влияние как на исполнителей, так и на зрителя. Такая сакрализация «профанного», безусловно, осуществляла определённое воздействие на реципиента. Эта идея «осмысления самценности отдельно взятого жеста, неординарность в подходе к их (жестов) соединению, к последовательному перетеканию движений – получила развитие в творчестве многих хореографов: Т. Браун, С. Пакстона, М. Монк, Л. Чайлдс» [6]. Такой перенос обыденных движений на сценическую площадку был обусловлен поиском хореографами «объективного начала», естественной красоты движений в природе. Работы М. Каннингема, А. Халприн, Т. Браун, Л. Чайлдс опирались на непосредственный жизненный процесс, отражали явления и события окружающей реальности, превращаясь тем самым в «искусство окружающей среды».

Помимо экспериментов с телом и движениями, некоторые хореографы, в частности Каннингем, видели смысл в различном использовании времени и пространства в хореографии: если «... основной структурой сделать пространство времени, в котором всё что угодно может произойти в любой последовательности ... и любое количество времени движение может отсутствовать, то счёт в такой структуре становится ключом к свободе» [5]. Принцип случайности также активно использовался хореографами и композиторами, например, чтобы определить количество движений или их местоположение, Каннингем бросал жребий или гадал по «Книге Перемен». Этот же способ мог использоваться и в музыке, когда готовую композицию могли разрезать на куски и менять их местами так, чтобы получившееся произведение полностью отражало замысел.



Итак, главная задача, которую должен решить перформанс – «переход понимания произведения искусства как объекта к его осмыслению как процесса» [2]. Поэтому ни один перформанс не повторяется «дословно», каждый раз перед зрителем всё происходит по-новому, вносятся всё новые и новые вариации как в структуру, так и в локацию, музыкальное сопровождение, не говоря уже о движениях импровизирующих исполнителей, имеет значение также присутствие другого зрителя, оказывающего непосредственное влияние на ход событий представления. Такой танец в принципе невозможно каждый раз исполнять одинаково, на это влияет множество факторов, начиная от настроения исполнителя/ей и заканчивая особенностями локации.

Но хотя перформанс наиболее непредсказуем, после каждого выступления анализируется происшедшее и делаются необходимые выводы для будущих выступлений, чтобы иметь ещё большее воздействие на зрителя. «Самоценность творческого эксперимента, отрицание традиционного понимания художественного образа, драматургии, композиционных приёмов, унаследованные композиторами и хореографами от искусства авангарда, способствовали

формированию оригинального художественного мира сочинений, выработке оригинальной лексики» [2]. Таким образом, несмотря на желание уйти от каких-либо канонов и правил модернизма, в искусстве перформанса всё равно возникла некая система способов и принципов, которыми может воспользоваться любой желающий.

Со временем, конечно, появляются всё новые методы – современное техническое оснащение позволяет использовать множество специфических эффектов и буквально создавать новые миры.

С развитием медиакультуры и социальных сетей перформанс вышел на новый уровень – стал ещё более массовым, нашёл больше площадок для проведения. Другие направления искусства также привносят что-то своё в перформанс.

Актуальность данной художественной формы связана и с тем, что с её помощью могут высказаться не только хореографы и режиссёры, но и композиторы, уличные артисты, художники, певцы, поэты и деятели других сфер, например политики. Позволяя напрямую оказывать влияние на зрителя, перформанс открывает и будет открывать в области современного танца новые возможности.

### Список литературы

1. Каннингем М. Пространство, Время и Танец [Электронный ресурс]. URL: <http://roomfor.ru/merce-cunningham>
2. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205–210.
3. Кисеева Е. В. Музыкально-хореографический перформанс как актуальная форма музыкального театра // Южно-российский музыкальный альманах. 2017. № 4 (29). С. 90–95.
4. Кисеева Е. В. Особенности воплощения принципов музыкального экспериментализма в хореографических перформансах // Южно-российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С. 30–35.
5. Сироткина И. Айседора Дункан : 110 лет свободного танца [Электронный ресурс] // ТЕАТР : [веб-сайт]. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/ajsedora-dunkan-sto-desyat-let-svobodnogo-tantsa/>
6. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки [Электронный ресурс] // ТЕАТР : [веб-сайт]. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/>



7. Davis S. *Anna Halprin*. Available at: <http://artforum.com/words/id=31459>
8. Reynolds Nancy and McCormick, Malcolm. (2003) *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press.

## References

1. Cunningham M. *Space, Time and Dance*. Available at: <http://roomfor.ru/merce-cunningham> (In Russ.)
2. Cage J. History of experimental music in the USA. *Musical Academy*. 1997, no. 2, pp. 205–210. (In Russ.)
3. Kiseeva E. V. Musical and choreographic performance as the topical form of the musical theater. *South-Russian Musical Anthology*. 2017, no. 4 (29), pp. 90–95. (In Russ.)
4. Kiseeva E. V. The features of realization of musical experimentalism principles in choreographic performances. *South-Russian Musical Anthology*. 2015, no. 4 (21), pp. 30–35. (In Russ.)
5. Sirotkina I. *Isadora Duncan: 110 years of free dance*. Available at: <http://oteatre.info/ajsedora-duncan-stodesyat-let-svobodnogo-tantsa/> (In Russ.)
6. Khlopova V. *American dance of the XX century: why Terpsichore put on sneakers*. Available at: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (In Russ.)
7. Davis S. *Anna Halprin*. Available at: <http://artforum.com/words/id=31459>
8. Reynolds Nancy and McCormick, Malcolm. (2003) *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press.

\*



# МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ МЕДИАНАВЫКОВ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 374.1:004.738.5

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-154-163>

**А. Д. Жуков**

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация  
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ),  
Москва, Российская Федерация, e-mail: [polkovodets@mail.ru](mailto:polkovodets@mail.ru)

*Аннотация:* В статье предложена оригинальная авторская методика обучения студентов и специалистов медианавыкам. Дан ретроспективный анализ принципов дополнительного образования. Автор обосновывает своё понимание принципов дополнительного образования, опираясь на философские труды Э. В. Ильенкова и В. В. Давыдова, формулировавших сверхзадачу педагога формулой «научить думать». Исходя из этой задачи, проанализированы результаты деятельности медиамастерской по формированию медианавыков у студентов. В целом обучение в системе дополнительного профессионального образования прошло 79 студентов. В статью обобщены полученные в эмпирическом исследовании результаты. Сделан вывод об эффективности разработанной методики, поскольку в результате было создано 50 разнообразных медиа, а оценка студентами необходимости освоения медианавыков снизилась в среднем на 38%. Также делается вывод о возможности экстраполяции методики для формирования в обществе высоких стандартов медиаобразования.

*Ключевые слова:* медианавыки, медиаграмотность, медиамастерская, самообразование, непрерывное образование, цифровая компетентность.

*Для цитирования:* Жуков А. Д. Методика формирования медианавыков в системе дополнительного образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 154–163. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-154-163>

## METHODOLOGY FOR THE FORMATION OF MEDIA SKILLS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

**Andrey D. Zhukov**

Moscow State Institute of Culture, Khimki City, Moscow Region, Russian Federation  
HSE University, Moscow, Russian Federation, e-mail: [polkovodets@mail.ru](mailto:polkovodets@mail.ru)

*Abstract:* The article proposes an original author's method of teaching students and specialists in media skills. A retrospective analysis of the principles of additional education is given. The author substantiates his understanding of the principles of additional education, relying on the philosophical works of

---

ЖУКОВ АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ – соискатель кафедры педагогики, психологии и философии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры; заместитель заведующего Центром медиапрактик Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

ZHUKOV ANDREY DMITRIEVICH – PhD student at the Department of Pedagogy, Psychology and Philosophy, the Faculty of State Cultural Policy, the Moscow State Institute of Culture, Deputy Head of Media Practice Center, the HSE University

© Жуков А. Д., 2021



E. V. Ilyenkov and V. V. Davydov, who formulated the super task of the teacher with the formula “to teach to think”. Based on this task, the results of the activity of the media workshop on the formation of students’ media skills have been analyzed. In total, 79 students have been trained in the system of additional professional education. The article summarizes the results obtained in the empirical study. A conclusion is made about the effectiveness of the developed methodology, since as a result 50 different media were created, and the students’ assessment of the need to master media skills decreased by 38% on average. It is also concluded that it is possible to extrapolate the methodology to form high standards of media education in society.

*Keywords:* media skills, media literacy, media workshop, self-education, continuing education, digital competence.

*For citation:* Zhukov A. D. Methodology for the formation of media skills in the system of additional education. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2021, no. 2 (100), pp. 154–163. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-2100-154-163>

**Введение.** Одна из важнейших характеристик современного общества – ускорение темпов развития научной мысли. Во всём мире обсуждается так называемая четвёртая промышленная революция и цифровизация всех сторон жизни постиндустриального общества. Исследователи сходятся в том, что в современном мире научные открытия происходят гораздо чаще, чем раньше. Как следствие, гораздо быстрее устаревают многие знания, полученные во время учёбы в школе и вузах, появляются новые и кардинально меняются старые технологии. По расчётам образовательной экосистемы Geekbrains, полученные в 1930-е годы знания инженера устаревали за 35 лет, а в 1960-е – уже за 10 лет. В наши дни в зависимости от сферы деятельности инженерные знания устаревают за 2–5 лет, а в диджитал-профессиях – вообще за полгода [10].

Всё это ставит вопрос о необходимости для специалистов самого широкого круга профессий постоянно повышать свой уровень знаний, заниматься самообразованием, адаптироваться к быстро меняющимся требованиям.

Отражением этого объективного процесса стало появление на рубеже 1960–1970-х годов в материалах ЮНЕСКО тер-

мина «**непрерывное образование**», под которым понимается процесс и результат роста образовательного потенциала личности на протяжении всей жизни (от англ. – *lifelong learning*). Цель непрерывного образования – сделать личность более успешной, помочь полностью реализовать заложенный потенциал. Эффективность этого процесса обеспечивается организационной и методологической поддержкой государства и общества.

Непрерывность и преемственность образования, а также меры его государственной поддержки в России закреплены в Федеральном законе от 22.08.1996 года № 125-ФЗ «О высшем и послевузовском профессиональном образовании». Академик РАО Б. М. Бим-Бад отмечает, что как педагогическая система непрерывное образование – это «совокупность средств, способов и форм приобретения, углубления и расширения общего образования, профессиональной компетентности, культуры, воспитания гражданской и нравственной зрелости. Для каждого человека непрерывное образование выступает процессом формирования и удовлетворения его познавательных запросов и духовных потребностей, развития задатков и способностей в сети государ-



ственно-общественных учебных заведений и путём самообразования» [12, с. 168].

Действительно, важнейшим элементом непрерывного образования выступает **самообразование** человека, то есть самостоятельная работа, поиск и овладение знаниями в основе которой – внутренняя мотивация личности на приобретение новых навыков и умений, а также на их совершенствование. Как справедливо отмечают исследователи, в ситуации, когда объёмы оцифрованных знаний растут экспоненциально, идея самообразования уже не подвергается сомнению, а «самообразование стало подсистемой, обязательным дополнением к системе образования всех уровней» [9]. В первую очередь в современном мире оказывается востребовано самообразование в области цифровых и медиатехнологий, поскольку именно это составляет основу постиндустриальной экономики.

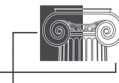
**Обзор научной литературы, постановка проблемы.** Вопросы самообразования занимали умы ведущих философов и дидактов на протяжении многих веков. Уже в Средние века самообучающая деятельность была тесно связана с распространением книг, сначала рукописных, потом печатных. Французский богослов и педагог Пьер Абеляр утверждал, что знание – это прежде всего результат самостоятельной работы. А великий чешский дидакт Я. А. Коменский считал несчастным тот день и час, когда не узнано и не усвоено ничего нового. «Когда он [ученик] что-нибудь где-либо увидит, то покажи ему, дай ему эту вещь прямо в руки, чтоб действительно узнал он то, что видит, и сам научался действовать», – отмечал он [8].

Углубление философского представления о самообразовании связано с выделением философии образования в качестве

специализированной области философских знаний. Родоначальник философии образования американец Джон Дьюи писал, что образование должно подготавливать к самостоятельной жизни в обществе, к применению полученных знаний на практике. Дьюи выдвинул идею универсального, непрерывного образования для всех возрастных категорий. Всё общество должно находиться в процессе постоянного обучения и переобучения. В работе «Демократия и образование» он отмечал, что поскольку жизнь находится в развитии, то и образование должно быстро реагировать на изменения, происходящие в окружающей среде, пребывать в постоянной реорганизации, реконструкции, трансформации [4]. Как тут не вспомнить слова Л. С. Выготского, который говорил, что «педагогика должна ориентироваться не на вчерашний, а на завтрашний день» [1, с. 251].

В XX веке сформировались два подхода в обучении. Один из них предполагает ознакомление учащихся с огромным массивом фактической информации. При этом из виду упускается обучение практическим навыкам её использования. Другой подход предполагает, что понятия «вырастают» из деятельного общения человека с предметами окружающего мира. Иными словами, именно деятельность «рождает» понятия [2].

В 1964 году Э. В. Ильенков в работе «Школа должна учить мыслить!» выдвинул ключевой тезис: школа должна учить уму, то есть «способности самостоятельно решать задачи» [7, с. 15]. Он утверждал, что «умение мыслить невозможно “вдолбить” в виде суммы правил, рецептов, как теперь выражаются, – алгоритмов» [7, с. 54]. Согласно Ильенкову, главная задача педагога – учить видеть противоречие, которое он называет «мотором», пружиной развития



мышления. «Умение творчески мыслить невозможно без развитой способности воображения, фантазии. А они воспитываются в людях большим искусством» [7, с. 54].

Не подвергая сомнению базовый тезис Ильенкова, нам кажется важным отметить, что существуют два разнонаправленных вектора в поисках путей управления творческой деятельностью. Наиболее ёмко их обозначил в 1976 году Я. А. Пономарёв: «Одна из этих тенденций связывает возможности управления творчеством с алгоритмизацией творческой деятельности, с разработкой “технических приёмов”, использование которых вело бы к открытию нового. Иначе говоря, эта тенденция выражает стремление к конструированию такой логической системы, которая бы вела людей к научным открытиям, изобретениям и т.п. ... Другая тенденция принципиально отрицает продуктивность попыток алгоритмизации процесса творчества, считая такие попытки иллюзорными. Однако эта тенденция не отрицает в принципе возможность управления творчеством. Она лишь отвергает возможность прямого пути такого управления и предлагает косвенный путь. Суть его сводится к созданию условий, благоприятствующих творчеству. Комплекс таких условий весьма многообразен. Он начинается с ситуаций, благоприятствующих интуитивному схватыванию идеи решения творческой проблемы, и кончается воспитанием необходимых способностей, качеств личности творца, созданием творческого климата в научно-исследовательском коллективе и т.п.» [13, с. 289–290].

Именно создание такого рода условий, которые способствуют творческой активности, а также формирование необходимых для этого навыков (в том числе и совершенно нестандартных) становится важ-

ным и крайне востребованным умением цифрового мира. Социальные сети сегодня уже стали полноценным пространством самообразования и самореализации. Таким образом, перед современными педагогами стоит задача – дать учащимся представления о стадиях творческого процесса в соцсетях, помочь эффективно использовать медиа в образовательных целях, а посредством решения этой задачи дать ключ к успешной самореализации в социуме.

Исследователи выделяют ряд компонентов самообразования. Например, Ю. А. Дубровская делает акцент на мотивационном, операциональном и волевом компонентах [3]. Другими словами, для эффективного самообразования необходимо, чтобы субъект был заинтересован в освоении новых знаний в определённой сфере, понимал ход обучения и методы деятельности, был нацелен на успешное завершение процесса.

**Методология и методы.** Как отмечает И. В. Жилавская, «в постиндустриальном обществе одним из универсальных видов грамотности становится медийно-информационная грамотность, возникшая в результате конвергенции информационной и медиаграмотности» [5, с. 236]. При этом под медиаграмотностью мы понимаем овладение набором знаний, навыков и умений, которые позволяют понимать и анализировать медиатексты, создавать их, а также распространять, не опасаясь юридических последствий и угроз безопасности. В материалах ЮНЕСКО [11] выделяется 4 блока медианавыков:

1. Эстетические и креативные навыки (способность создавать новый контент, опираясь на достижения культуры).

2. Навыки критического анализа (умение интерпретировать медиаконтент, определять недостоверную информацию, ис-

пользуя различные аналитические инструменты).

3. Интерактивные навыки (владение технологией продвижения в Сети, общения с подписчиками).

4. Навыки безопасности (использование мер предосторожности в Интернете и соблюдение этических норм и законов).

В виду того, что на сегодняшний день в российских школах обучение медианавыкам не входит в обязательную программу, а в вузах медианавыки изучают лишь будущие специалисты медиарынка, овладение медианавыками оказывается в сфере инициативы самих студентов, будущих и уже сформировавшихся специалистов, которые по роду своей деятельности не связаны со СМИ, однако находятся в цифровой среде и ощущают необходимость повышения квалификации в этой сфере.

На протяжении последних полутора лет Центром медиапрактик Института коммуникационного менеджмента НИУ ВШЭ реализуется проект «Медиамастерская», целью которого является помощь студентам в овладении такими навыками [6]. По сути, преподаватели являются тьюторами, наставниками, помогающими студентам овладеть необходимыми навыками для запуска собственных медиаканалов.

В рамках пилотажного исследования был проведён опрос о том, как студенты оценивают личную потребность в овладении каждой группой медианавыков (можно было выбрать вариант ответа по шкале от 1 до 10, где 1 – абсолютно не нужно, а 10 – крайне необходимо). Выявлено, что в большинстве студенческих групп приоритеты овладения медианавыками ранжируются следующим образом:

1. Креативные навыки (средний балл по всем опрошенным – 8,3).
2. Навыки критического анализа (7,0).
3. Интерактивные навыки (6,9).
4. Навыки безопасности (6,1).

В соответствии с этим была выстроена программа медиамастерской. Всё обучение было разделено на три блока. Первый блок – теоретические занятия. Вторая часть – мастер-классы и работа в группах. Третья часть – индивидуальные консультации по проектам слушателей. Всё обучение занимает 15 недель, по 2 занятия в неделю. Всего было проведено 22 занятия по 2 академических часа, а также 4 индивидуальных консультации для каждого участника проекта.

В таблице 1 приведены темы лекций и мастер-классов и краткое описание содержания.

Таблица 1

Блоки медиаграмотности	Формат и тема	Краткое описание
Креативные навыки	Лекция «Что такое новость и источники информации»	Как строится новость, на какие вопросы она должна отвечать, как придумать яркий заголовок и как искать информацию для своего сообщения.
	Лекция «Ключевые медиажанры соцсетей»	Чтобы создать медиатекст, который привлечёт внимание читателей/зрителей, необходимо понимать «правила игры» – какой жанр подходит для какой соцсети, что должно быть в медиатексте того или иного жанра.



Блоки медиа-грамотности	Формат и тема	Краткое описание
	Мастер-класс «Интервью»	Один из самых популярных жанров медиа и один из самых популярных форматов новых медиа. Как готовиться к интервью, как его проводить, сделать интересным и запоминающимся. Кейсы и истории из практики известных журналистов.
	Лекция «Сторителлинг»	Ещё один популярнейший жанр новых медиа. Как создать запоминающуюся историю, как продвигать такие материалы.
	Мастер-класс «Фоторепортаж и основы композиции в фотографии»	Без визуального ряда трудно представить успешное медиа. Что нужно, чтобы сделать по-настоящему запоминающийся снимок, который оценят и любители, и профессионалы.
	Мастер-класс «Подкасты»	Стремительно развивающееся направление новых медиа – подкасты. Все вопросы: от того, какую технику использовать, до сценария и постпродакшна.
Навыки критического анализа	Вводная лекция «Человек в современном информационном мире»	Причины информационного бума, в результате которого все мы стали «Я-медиа». Востребованность медианавыков в ежедневной профессиональной и личной жизни.
	Лекция «Фактчекинг и другие журналистские технологии, необходимые нежурналистам»	В течение десятилетий в редакциях СМИ вырабатывались технологии по проверке фактов, которые даже сегодня показывают себя достаточно эффективными. Именно поэтому они востребованы не только журналистами, но и блогерами.
	Лекция «Искажение информации: причины, способы, методы противодействия»	Приемы психологической борьбы и психологического воздействия всё чаще применяются в соцсетях для манипуляции. Чтобы успешно им противостоять, их необходимо знать.

Блоки медиа-грамотности	Формат и тема	Краткое описание
Интерактивные навыки	Мастер-класс «Выбор платформы для медиаканалов»	Как подобрать оптимальную платформу для реализации своего замысла, где проще нарастить число подписчиков и на каком этапе стоит платить за продвижение своего медиа.
	Мастер-класс «Способы продвижения своего блога»	Как набрать первых 100 подписчиков и что делать дальше. В какое время выкладывать тексты, чтобы их читали. Как общаться с аудиторией и какие элементы игры целесообразно использовать.
Навыки безопасности	Мастер-класс «Законодательное регулирование блогосферы»	Основные положения законодательства, регулирующие деятельность блогеров. Какие наказания предусмотрены, кейсы и судебные решения в отношении блогеров.
	Лекция «Профессиональная этика журналиста»	Поскольку наиболее популярные новые медиа по охвату аудитории и по влиянию уже обогнали многие традиционные СМИ, авторам блогов необходимо понимать, что считается допустимым в медиаработе, а что – нет.

Кроме того, в рамках деловых игр студенты имели возможность почувствовать себя участниками пресс-конференции и задать свои вопросы. А в рамках командного этапа каждая команда работала как мини-редакция, которая разрабатывала тексты от выбора темы и разработки сюжета лонгрида до подготовки к интервью и написания плана продвижения материала (пост-продакшн).

Кроме того, каждую неделю слушатели получали творческие задания по созданию медиатекстов (написанию новостей, подготовке досье на героев интервью, разработке вопросов для интервью), искали фейки в СМИ, приводили примеры неприемлемого с этической точки зрения поведения медиapersон. Также еженедельно проходили

занятия, посвящённые разбору и коллективному обсуждению домашних заданий.

В рамках индивидуальных консультаций обсуждались следующий аспект: идея канала, месседж, дизайн и элементы оформления, стиль; первый пост, информация о себе и тональность общения с подписчиками; интерактивные элементы, гиперссылки на канал, использование геймификации и прочие способы продвижения канала.

**Результаты.** По итогам работы медиамастерской оценка слушателями необходимости овладения дополнительными медианавыками существенно снизилась. В контрольной группе (23 человека) были получены следующие результаты оценки востребованности медианавыков (см. таблицу 2).



Таблица 2

Блоки медианавыков	В начале проекта	По окончании проекта
Креативные навыки	8,1	5,1
Навыки критического анализа	6,5	4,0
Интерактивные навыки	7	4,1
Навыки безопасности	5,2	3,3

На сегодняшний день успешно выпущены три набора слушателей (79 человек), создано 50 разнообразных медиа (в Telegram – 20 проектов, Instagram – 18 проектов, «ВКонтакте» – 5 проекта, подкасты – 3 проекта, другое (Twitter, Tik-Tok и т.д.) – 4 проекта).

Согласно опросу, по итогам обучения наиболее полезными элементами проекта студенты назвали практическую работу, в том числе разбор домашних заданий, работу в команде, обучение инструментам продвижения медиа. Вот некоторые наиболее показательные отзывы студентов.

*Екатерина Г., студентка 1 курса факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ:* «Медиамастерская помогла понять основные принципы создания и продвижения медиа. Это отличный практико-ориентированный проект. Если мы изучаем фактчекинг, то пробуем самостоятельно найти фейк, если рассматриваем жанры журналистики – начинаем писать разные тексты. Но самое главное – это кейсы. Медиамастерская в этом смысле даёт много информации: на истории и опыте приглашённых спикеров мы учимся».

*Валерия К., Санкт-Петербургская школа экономики и менеджмента НИУ ВШЭ:* «Я смогла перебороть боязнь коммуникации, так как по проекту приходилось много общаться. Я вышла из зоны комфорта

и получила позитивную обратную связь. Теперь легко можно сделать параллельный перенос полученных мягких навыков (soft skills) на другие сферы жизни. Коммуникация, выстраивание логики и передача информации».

*Рината Н., Институт экологии НИУ ВШЭ:* «Для меня это была возможность не только знания получить, но и поддерживать мотивацию развивать Инстаграм и не бросать затею (потому что до недавнего времени он нужен был только мне и группе студентов) и постоянно смотреть на него со стороны. Для студентов и сотрудников НИУ ВШЭ “прокачаться” в сфере медиа – это актуальный запрос, так как все должны вести странички подразделений».

*Данил А., Высшая школа бизнеса, НИУ ВШЭ:* «В медиамастерской студенты работают над собственными медиапроектами, получая навыки, которые практически на 100% пригодятся им в дальнейшем, потому что в современном мире каждый из нас делает в соцсетях своё небольшое СМИ. Основные полученные мною навыки – это продвижение медиаканалов, работа в команде, производство аудиоконтента. В жизни это помогает, как минимум, грамотнее вести свой блог и строить личный бренд, как максимум – создать полноценное собственное медиа (мой случай)».



**Выводы.** Из приведённых результатов следует, что предложенная методика обучения прикладным медианавыкам оказалась достаточно эффективной (оценка слушателями потребности в дополнительных медианавыках снизилась на 38%). Безусловно, за три с половиной месяца занятий сложно обучить всему комплексу медианавыков. В то же время, по нашему мнению, предложенная методика позволяет обучить студентов ключевым алгоритмам работы в цифровой среде (в сфере создания эффективных текстов, проверки информации, продвижения своего медиа и в области права и этики). Эти алгоритмы создают своего рода стержень, на который студенты смогут в дальнейшем «нализывать» новые знания и умения в области медиа.

Такой опыт нам кажется чрезвычайно важным, поскольку делает массовое образование в сфере медиа структурированным и системным. Научное исследование цифровой компетентности (2013) констатировало, что 67% российских родителей и 75% подростков приобретали знания по использованию Интернета самостоятельно [14]. Стихийное и несистемное медиаобразование в отсутствие учебного плана и логики неизбежно приводит к многочисленным ошибкам в практической жизни. Об этом свидетельствуют многочисленные судебные дела в отношении блогеров. Задача заключается в том, чтобы качественно изменить ситуацию, сформировать в обществе высокие стандарты медиаобразования, чему способствует разработанная нами методика.

### Список литературы

1. *Выготский Л. С.* Собрание сочинений : в 6 томах. Том 2. Проблемы общей психологии / под ред. В. В. Давыдова. Москва : Педагогика, 1982. 504 с., ил.
2. *Давыдов В. В.* О понятии развивающего обучения : сборник статей / Сибирский институт развивающего обучения. Томск : Пеленг, 1995. 142 с. (Библиотека развивающего обучения / под общ. ред. В. В. Давыдова и В. В. Репкина ; вып. 13).
3. *Дубровская Ю. А.* Педагогическое сопровождение самообразования студентов в условиях дистанционного обучения : специальность 13.00.01 – Общая педагогика, история педагогики и образования : диссертация на соискание учёной степени кандидата педагогических наук / Дубровская Юлия Аркадьевна. Москва, 2005. 159 с.
4. *Дьюи Дж.* Демократия и образование : перевод с английского. Москва : Педагогика-пресс, 2000. 382 с.
5. *Жилавская И. В.* Системные и институциональные трансформации российского медиаобразования : факторы и тенденции : диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук / Жилавская Ирина Владимировна. Москва, 2021.
6. *Жуков А. Д.* Медиамастерская как педагогическая технология в системе дополнительного образования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 6 (98). С. 179–190. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-698-179-190>
7. *Ильенков Э. В.* Школа должна учить мыслить : учебно-методическое пособие / Российская академия образования, Московский психолого-социальный институт. 2-е издание, стер. Москва : Московский психолого-социальный институт ; Воронеж : МОДЭК, 2009. 108 с.
8. *Коменский Я. А.* Великая дидактика // Я. А. Коменский, Д. Локк, Ж.-Ж. Руссо, И. Г. Песталоцци. Педагогическое наследие / сост. В. М. Кларин, А. Н. Джуринский. Москва : Педагогика, 1989.
9. *Минякова И. В.* Становление и развитие категории самообразования в зарубежной и отечественной философии // *Universum* : психология и образование. 2018. № 7 (49). С. 7–10.



10. Непрерывное обучение – главный тренд XXI века. Разбираемся, почему возник феномен Lifelong Learning и как он влияет на жизнь [Электронный ресурс] // Geekbrains : [веб-сайт]. 29 декабря 2020 г. URL: <https://gb.ru/posts/nepreryvnoe-obuchenie-glavnyj-trend-xxi-veka>
11. Педагогические аспекты формирования медийной и информационной грамотности [Электронный ресурс] / С. Туоминен, С. Котилайнен и др. Москва : ИИТО ЮНЕСКО, 2012. URL: <https://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf>
12. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад. Москва : Большая российская энциклопедия, 2002. 527 с.
13. Пономарёв Я. А. Психология творчества и педагогика. Москва : Педагогика, 1976. 280 с.
14. Цифровая компетентность подростков и родителей : результаты всероссийского исследования : [монография] / Г. У. Солдатова [и др.] ; Фонд Развития Интернет, факультет психологии МГУ имени М. В. Ломоносова. Москва : Фонд Развития Интернет : Google, 2013. 143 с.

## References

1. Vygotsky L. S. *Collected works. In 6 volumes. Volume 2. Problems of general psychology*. Moscow, Publishing House “Pedagogy”, 1982. 504 p. (In Russ.)
2. Davydov V. V. *On the concept of developing education. A collection of articles*. Tomsk, 1995. 142 p. (In Russ.)
3. Dubrovskaya Yu. A. *Pedagogical support of self-education of students in conditions of distance learning. Cand. ped. sci. diss.* Moscow, 2005. 159 p. (In Russ.)
4. Dewey J. *Democracy and education*. Moscow, Publishing House “Pedagogy Press”, 2000. 382 p. (In Russ.)
5. Zhilavskaya I. V. *Systemic and institutional transformations of Russian media education: factors and trends. Dr. philol. sci. diss.* Moscow, 2021. (In Russ.)
6. Zhukov A. D. Media workshop as a pedagogical technology of interactive training. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2020, no. 6 (98), pp. 179–190. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2020-698-179-190> (In Russ.)
7. Ilyenkov E. V. *School should teach thinking*. 2nd edition. Moscow, Publishing house of the Moscow Psychological and Social Institute, Voronezh, Publishing house “MODEK”, 2009. 108 p. (In Russ.)
8. Comenius J. A. Great didactics In: Klarin V. M., Dzhuriskiy A. N., comps. J. A. Comenius, D. Locke, J.-J. Russo, I. G. Pestalozzi. *Pedagogical heritage*. Moscow, Publishing House “Pedagogy”, 1989. (In Russ.)
9. Minyakova I. V. The development of the category of self-education in foreign and national philosophy. *Universum: Psychology and Education*. 2018, no. 7 (49), pp. 7–10. (In Russ.)
10. *Lifelong learning is the main trend of the 21st century. Understanding why the Lifelong Learning phenomenon arose and how it affects life*. Available at: <https://gb.ru/posts/nepreryvnoe-obuchenie-glavnyj-trend-xxi-veka> (In Russ.)
11. Tuominen S., Kotilainen S. and others *Pedagogical aspects of the formation of media and information literacy*. Moscow, 2012. Available at: <https://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf> (In Russ.)
12. Bim-Bad B. M., ed. *Pedagogical encyclopedic dictionary*. Moscow, Publishing House “The Great Russian Encyclopedia”, 2002. 527 p. (In Russ.)
13. Ponomarev Ya. A. *Psychology of creativity and pedagogy*. Moscow, Publishing House “Pedagogy”, 1976. 280 p. (In Russ.)
14. Soldatova G. U. and others *Digital competence of adolescents and parents: results of an all-Russian study*. Moscow, Published by the Internet Development Fund: Google, 2013. 143 p. (In Russ.)

\*



## УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Предлагаем Вам опубликовать статьи в научном журнале «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств».

В соответствии с распоряжением Минобрнауки России от 28 декабря 2018 года № 90-р на основании рекомендаций Высшей аттестационной комиссии при Минобрнауки России (далее – ВАК) с учетом заключений профильных экспертных советов ВАК, журнал «Вестник МГУКИ» входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

- 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология).
- 24.00.01 – Теория и история культуры (философские науки).
- 09.00.04 – Эстетика (философские науки).
- 13.00.01 – Общая педагогика, история педагогики и образования (педагогические науки).
- 13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности (педагогические науки).
- 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования (педагогические науки).

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях.

Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

### Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объём статьи не должен превышать 30 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 (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках;

б) сведения об авторе, включающие ФИО автора (авторов) полностью, на русском и английском языках (ФИО авторов представляются по стандарту BSI (British Standards Institution), или так, как в загранпаспорте или водительских правах); место учёбы и работы, занимаемая должность, контактный телефон (желательно и мобильный), обязательно – электронный адрес.

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

6. Все статьи рецензируются и публикуются бесплатно.

7. Рецензирование статьи осуществляется редакционной коллегией журнала. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов.

### **ВНИМАНИЕ!**

Ответственность за содержание публикаций несут авторы.

При представлении основных результатов своего научного исследования автор обязан находиться в правовом поле, то есть его публикация не должна каким-либо образом нарушать ЗАКОН РФ ОТ 27.12.1991 N 2124-1 (РЕД. ОТ 18.04.2018) «О СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ».

Редакция научного журнала «Вестник МГУКИ» обращает внимание на то, что в своей редакционной политике руководствуется принципами публикационной этики, разработанными на основе российских и международных стандартов.

От авторов, предлагающих свои материалы к публикации в журнале, редакция ожидает соблюдения следующих принципов:

- оригинальности исследования;
- предоставления достоверных результатов проделанной работы, отсутствия ложных утверждений, безошибочности представления данных;
- объективного обсуждения значимости исследования;
- недопустимости личных, критических или пренебрежительных замечаний и обвинений в адрес других исследователей;
- полного исключения плагиата; признания вклада других лиц, обязательного наличия библиографических ссылок на все внешние источники информации, все публикации, существенные для данной статьи (включая его собственные ранее опубликованные статьи и научные материалы), избегая при этом самоплагиата (повторной, дублирующей публикации). Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьёй и находящимися на рассмотрении в других изданиях;



- получения разрешения на использование (воспроизведение) чужих материалов, таблиц, изображений и обязательного указания автора этих материалов и/или владельца авторских прав на эти материалы;
- представления информации из конфиденциальных источников только с их разрешения;
- представления в качестве соавторов всех участников, внесших существенный вклад в исследование и написание статьи; одобрения окончательной версии работы всеми соавторами и их полного согласия с представлением её к публикации;
- выражения благодарности другим коллегам, не являющимся авторами данной статьи, но повлиявшим на её создание;
- раскрытия потенциальных конфликтов интересов (предоставление информации о работе по найму, консультировании, наличии акционерной собственности, предоставлении экспертных заключений, патентной заявке или регистрации патента, получении гонораров;
- чёткого указания в тексте рукописи сведений о полученных грантах, других источниках финансирования исследования, обо всех других формах поддержки, т.е. фактах, которые могут быть восприняты как оказавшие влияние на результаты или выводы, представленные в работе);
- незамедлительного сообщения об обнаружении существенных ошибок или неточностей в публикации и взаимодействия с редактором с целью скорейшего исправления ошибок или изъятия публикации, своевременного исправления ошибок и неточностей, выявленных рецензентом или редактором.

\*\*\*

Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода.