

Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
имени Д.С.Лихачева



КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Теоретическая культурология
Историческая культурология
Прикладная культурология
Гуманитарные исследования
Рецензии и экспертизы
Научная жизнь

2024/1

JOURNAL
OF CULTURAL RESEARCH

ISSN 2222-2480

Адрес номера на сайте журнала: http://cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=59

Сетевое научное рецензируемое издание. Основано в 2010 г.
Выходит 4 раза в год только в электронном виде.

Сайт журнала:

<http://cr-journal.ru>

Учредитель / Издатель:

2010-2014 - Российский институт культурологии
с 2014 - Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва
(Институт Наследия)

Государственная регистрация:

Эл. № ФС 77-59205 от 3 сентября 2014 г.

Входит в перечень научных журналов ВАК (19.12.2023 г.)

Редакционная коллегия:

Окороков Александр Васильевич, главный редактор – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Азошков Андрей Валерьевич – к.филос.н., журнал «Вопросы культурологии»
Бахревский Евгений Владиславович – к.филос.н., атташе Посольства РФ в Турецкой Республике (Анкара)
Беликов Владимир Иванович – д.филос.н., МГУ им. М.В.Ломоносова
Бондарь Виталий Вячеславович – к.и.н., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)
Горбунова Татьяна Александровна – к.и.н., ОмГУ им. Ф.М.Достоевского (Омск)
Горлова Ирина Ивановна – д. филос.н., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)
Гринько Иван Александрович – д.и.н., Мос. гор. пед. ун-т
Дерябина Елена Дмитриевна – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Житенёв Владислав Сергеевич – д.и.н., МГУ им. М.В.Ломоносова
Ильина Ирина Евгеньевна – д.э.н., Рос. НИИ экономики, политики и права в научно-технической сфере
Ипполитов Сергей Сергеевич – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Казакова Ольга Владимировна – к. искусствовед., НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства РААСН
Козлов Владимир Фотиевич – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Кокшенёва Капитолина Антоновна – д.филос.н., к. искусств., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Корниенко Наталья Васильевна – д.филос.н., ИМЛИ им. М.Горького РАН
Корусенко Михаил Андреевич – к.и.н., ИАЭ СО РАН (Омск)
Костина Анна Владимировна – д.филос.н., д. культурол., Мос. гум. ун-т
Ларионцев Михаил Михайлович – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Лубков Алексей Владимирович – д.и.н., МГПУ
Макарова Анастасия Сергеевна – к. культурол., ГосНИИР
Маркова Оксана Николаевна – к. культурол., ЮФ Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва (Краснодар)
Медникова Мария Борисовна – д.и.н., ИА РАН
Назарова Наталья Владимовна – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Никлаус Анна Александровна – к.полит.н., Акад. МНЭПУ (Москва)
Ницевич Виктор Францевич – д.полит.н., Мос. гор. пед. ун-т
Пархоменко Татьяна Александровна – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Писарева Светлана Алексеевна – к. культурол., ГосНИИР
Поляков Тарас Пантелеймонович – к.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Путрик Юрий Степанович – д.и.н., к.геогр.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Пушкарёва Наталья Львовна – д.и.н., ИЭА РАН
Релина Лорина Петровна – д.и.н., РГГУ
Рыбак Кирилл Евгеньевич – д. культурол., асс.н.с. Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Спивак Дмитрий Леонидович – д.филос.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Филиппов Юрий Владимирович – д.пед.н., НГИИМЗ (Ниж. Новгород)
Флиер Андрей Яковлевич – д.филос.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Цветкова Галина Александровна – к. культурол., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Черняховская Юлия Сергеевна – д.полит.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Черняховский Сергей Феликсович – д.полит.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Шмидт Ирина Викторовна – к.и.н., ОмГУ им. Ф.М.Достоевского (Омск)
Юренева Тамара Юрьевна – д.и.н., Рос. НИИ культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачёва
Юрьева Татьяна Владимировна – д. культурол., ЯрГПУ им. К.Д.Ушинского (Ярославль)

Адрес редакции:

Россия 129366, Москва, ул. Космонавтов, д. 2
Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва,
Редакционно-издательский отдел
Электронная почта: journals@heritage-institute.ru

© Институт Наследия, 2024

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов.

При полном или частичном использовании материалов ссылка на cr-journal.ru обязательна.

Содержание
Культурная политика

Заботкин Г.А., Юдин В.И.

Модернизация законодательства в сфере культуры
в период трансформации социально-экономического развития России:
возможности и действительность. Часть 2

4-17

НАУКИ О КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ: ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
VIII Ежегодная научно-практическая конференция
молодых учёных и аспирантов
Москва, 23–24 января 2024 г.

Доклады

Васильев Г.Е.

Проблематичность науки о культуре в современной социокультурной ситуации

18-22

Зотова Т.А.

Генезис концепции «живого музея» в российском музееведении

23-32

Казанская К.К.

Влияние С.П.Дягилева и «Русских сезонов» на формирование
творческих взглядов и вкусов в западной культуре

33-39

Михальский Ф.А.

Социокультурный портрет московского предпринимателя
последней трети XIX – начала XX века

40-45

Радаева В.С.

Русский народный танец: этнокультурные и исторические традиции
на примере «Хохломской карусели» Московского театра танца «Гжель»

46-51

Назаретян П.В.

Основания гуманитарных подходов в изучении практики кинематографа
на примере ключевых социокультурных моделей отечественной истории

52-56

Полюшкина К.В.

Репрезентация категории «жанр» в исследованиях музыкальной культуры региона

57-65

Краснова И.В.

Типы слобожанских икон XVII – XVIII вв. по материалам
XII Археологического съезда в Харькове в 1902 г.

66-75

Кулакова Н.В.

Историко-культурное значение музея-заповедника А.С.Грибоедова «Хмелита»
в системе сохранения культурного и природного наследия России

76-82

Снеговская Е.А.

Мемориальные коллекции в музеях новых субъектов
Российской Федерации (Запорожская область)

83-90

**МОДЕРНИЗАЦИЯ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ
В ПЕРИОД ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ РОССИИ:
ВОЗМОЖНОСТИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ
Часть 2**

Аннотация. В статье рассматриваются шаги по модернизации законодательства в сфере культуры в период трансформации социально-экономического развития России, которое составляет массив «культурного» законодательства, призванного обеспечить свободу литературной жизни и пользование учреждениями культуры, на доступ к культурным ценностям, устанавливает пределы обязанностей по сохранению исторического и культурного наследия и, в частности, памятников истории и культуры. Делается вывод о необходимости коренного пересмотра корпуса законов о культуре, усиления влияния культуры на все аспекты политики государства. Предполагается уточнение действующих и введение новых норм в различные разделы законодательства Российской Федерации с точки зрения воздействия на процессы воспитания, формирования личности, творческую деятельность, сохранение культурного наследия, формирование благоприятной информационной среды. *

Ключевые слова: культурная политика, правовое регулирование в сфере культуры, социально-экономическое развитие России, процессы воспитания, формирование личности, творческая деятельность, сохранение культурного наследия, информационная среда.

Совершенствование законодательства о культуре и культурной деятельности в соответствии с Основами может идти двумя путями. Первым из них является модернизация положений действующего правового массива, его упорядочение, устранение правовых пробелов и внутренних противоречий, отмена устаревших и декларативных положений, принятие в его рамках новых норм, отражающих новые подходы к месту и роли культуры в развитии общества.

Вторым может стать систематизация нормативных положений, разработка нового законодательного акта, содержащего качественно новый взгляд на культуру, на принципы её правового регулирования, методы правового воздействия на отношения в этой сфере, а также устанавливающего взаимосвязи со всеми сферами жизни общества. Такая кодификация по сути означает пересмотр всей системы законодательства в области культуры и смежных областях.

По второму пути совершенствования законодательства пошла группа из членов Совета Федерации (ныне сенаторов) и депутатов Государственной Думы, как ныне действующих, так и уже сложивших исполнение своих полномочий, разработав и представив в Государственную Думу седьмого созыва на рассмотрение в первом чтении во II квартале 2018 года проект федерального закона «О культуре в Российской Федерации» [1].

38 вопрос о проекте федерального закона «О культуре в Российской Федерации» повестки дня 109 (1657) пленарного заседания Государственной Думы седьмого созыва от 10 апреля 2018 г. докладывала исполняющая свои полномочия тогда и по сей день депутат Елена Григорьевна Драпеко [2], член Комитета по культуре. Законопроект – объёмный документ, практически кодекс, интегрирующий в контенте всё лучшее, что было выработано в сфере культуры, начиная с 2011 года. Основанная на традиционных духовно-нравственных и эстетических ценностях, культура в нём рассматривалась, как «средство формирования социальной сплочённости в условиях культурного разнообразия», поддержки восходящего и гуманистического в искусстве, всего талантливого, социально значимого, идущего на пользу развития страны, её единству, самоидентификации и

культурному суверенитету. Отношение депутатов к законопроекту было не однозначным. Это следует из текста стенограммы пленарного заседания (орфография и пунктуация соответствуют оригиналу).

Елена Григорьевна Драпеко: «В 2014 году, в Год культуры, объявленный указом президента, в Государственную Думу был официально внесён законопроект о культуре. На этот законопроект мы получили положительное заключение Правительства Российской Федерации, мы получили положительное заключение нашего Правового управления, и только администрация президента всё время откладывала и откладывала рассмотрение. <...> И вот сегодня мы вам его представляем.

Наш законопроект, во-первых, долгожданный, а во-вторых, решает две главные задачи: он соответствует и Конституции Российской Федерации, и Основам государственной культурной политики [3], которые в 2014 году в том числе с нашим участием, то бишь с участием Государственной Думы, были приняты и утверждены специальным указом президента. Конституция гарантирует нам участие в культурной жизни и доступ к культурным ценностям - вот эти положения мы раскрываем в целом ряде концептуальных, реперных точек в нашем законопроекте: права граждан, обязанности государства и взаимоотношения государства, общества и культуры. И может быть, самое главное достижение этого законопроекта в том, что мы, наконец, разрешаем вопрос, который был неразрешимым, о финансировании культуры, изменяя существующую парадигму, остаточный принцип, вернее принцип «от достигнутого». Мы предлагаем изменить систему и опираться на две главные вещи - на нормативы, которые прописаны, и на майские указы президента о средней заработной плате [4] (социальные нормативы утверждены правительством, поручение президента о заработной плате есть). Вот эти две составляющие должны формировать финансовую базу культуры. <...> Мы охраняем традиции, и это главное, мы говорим, что именно традиционная культура является основой».

Видимо, по причине лимита времени Драпеко Е.Г. не сумела перечислить и многие другие достоинства законопроекта. Полагаем, что главное из них – это качественно новый взгляд на культуру. В законопроекте культура в обществе возводится на высоту, которая позволила бы ей, как части стратегии национальной безопасности, выполнить возложенную на неё социальную функцию, определив в качестве инструментария достижения стратегических целей и задач многовековые духовно-нравственные скрепы народов богоносного русского мира.

А вот текст из стенограммы выступления с содокладом от профильного Комитета по культуре, депутата **Александра Михайловича Шолохова:** «Нельзя не согласиться с тем, что существующая базовая основа законодательства о культуре относится к доконституционным временам, и совершенно бесспорным представляется факт, что эта законодательная база нуждается в усовершенствовании. При этом по указанному законопроекту у комитета есть ряд существенных замечаний. Этот закон вносился практически в то же время, тем не менее до принятия Основ государственной культурной политики, которые в 2014 году, в конце года, утвердил наш президент, и, соответственно, в полной мере материалы этого документа в законопроекте использованы быть не могут. <...> И в частности, принципиально необходимо отметить, чётко обозначить, что культура - это не оказывающая услуги отрасль социальной сферы, это одна из важнейших сфер общественных отношений. Требуется существенная доработка используемой в тексте законопроекта терминологии, соотношения положений законопроекта с нормами действующих федеральных законов. <...> Комитет по культуре полагает, что дальнейшую работу над базовым законодательством в сфере культуры целесообразно проводить в рамках реализации поручения Президента Российской Федерации [5]. Напомню, президентом было дано поручение администрации президента и Совету по культуре и искусству разработать и представить концепцию проекта федерального закона о культуре и на её основе обеспечить разработку законопроекта. С учётом изложенного Комитет по культуре считает, что принятие данного законопроекта в предложенном виде в настоящее время представляется нецелесообразным, и рекомендует Государственной Думе его отклонить».

Аргументы, по которым профильный Комитет Государственной Думы предлагал в то время отклонить законопроект, являются не бесспорными. Так, проект федерального закона внесён на рассмотрение Государственной Думы в апреле 2018 года. **Основы государственной культурной политики утверждены Указом Президента Российской Федерации в декабре 2014 года** [6]. Драпеко Е.Г. в своём выступлении прямо указала на то, что законопроект соответствует Основам государственной культурной политики. С утверждением Драпеко Е.Г. трудно не согласиться. Такой подход вполне соответствовал тогда и соответствует в настоящее время сформировавшейся в Российской Федерации

процедуре законотворческой деятельности. Тем не менее, профильный комитет в мотивационной части основания для отклонения законопроекта утверждает, что «в полной мере материалы этого документа в законопроекте использованы быть не могут».

Другие, перечисленные Комитетом по культуре в содокладе, основания для отклонения законопроекта по сути юридико-технического и коллизионного характера, как правило, устраняются в процессе последующего рассмотрения законопроекта во втором чтении.

Видимо, не стоило также сгоряча «отметать с порога» законопроект и рекомендовать начать всю работу над ним с «белого листа» только потому, что право разработки и внесения его в палаты Федерального Собрания было делегировано в 2017 году Главой государства не Государственной Думе, а администрации Президента Российской Федерации. На практике в законотворчестве предусматривается разработка и внесение проектов федеральных законов несколькими субъектами законодательной инициативы, как консолидированных вариантов.

Впрочем, вопросы к контенту содоклада профильного Комитета были в то время и у депутатов – участников пленарного заседания Государственной Думы.

Олег Васильевич Шеин: «В данном случае заключение комитета выглядит крайне удивительно: комитет не отрицает необходимости принятия рамочного закона, введения некой модели, глоссария, то есть дефиниций, терминов, регулирования отношений между Федерацией и субъектами, но всё заключение сводится к тому, что есть поручение президента и надо выполнять поручение президента. Что мешает выполнять, приняв данный законопроект в первом чтении, детализируя, уточняя те или иные его нормы при подготовке его ко второму чтению, как, собственно, испокон веков парламент и делает? Это проект рамочного закона, и оппоненты этого законопроекта сами говорят: да, нам нужен рамочный закон, рамочный закон – правильная вещь. Я спросил, почему в этом случае комитет против принятия проекта рамочного закона, над которым можно было бы работать при подготовке ко второму чтению. Мне ответили, что в этом законопроекте культура воспринимается как услуга. Но если мы возьмём текст, прочитаем его, то увидим, что там нет никакого слова «услуга». Когда нам говорят, что надо отклонить и работать над законопроектом, я не очень понимаю как. Чтобы работать над законопроектом, надо принять его в первом чтении, а потом уже при подготовке ко второму чтению можно над ним работать в рамках поправок».

Николай Васильевич Коломейцев: «Если не выполнены два поручения президента, если в комитете понимают, что надо, но не сделали, а один из ваших коллег сделал и правительство пишет, что надо дорабатывать, может, было бы правильнее принять в первом чтении? <...> Может, всё-таки этот путь? Сейчас вы отложили, а предложений никаких нет, ну и опять в долгий ящик».

Николай Иванович Рыжак: «Я считаю, Александр Михайлович, надо поддержать представленный законопроект, создать рабочую группу, не затягивать с этим. <...> Не бывает развитие общества без культуры, без идеологии, в противном случае общественные отношения просто обречены на смерть. Я думаю, что дальше отступать некуда. <...> Государство должно быть в ответе вместе с нами, с парламентскими структурами, с общественными организациями, с правительством, с администрацией».

Владимир Владимирович Бортко: «Итак, у нас есть законопроект, и, по-моему, он недурён, поскольку все сначала согласились, а второго законопроекта, который должен внести президент, нет – тогда что мы будем делать? <...> У нас есть хороший законопроект, который поддержали все, почему мы должны от него отказываться, исходя из каких, собственно говоря, соображений? Я предлагаю – извините, пожалуйста, понятно совершенно: это не я предлагаю, это здравый смысл предлагает – принять законопроект, который есть, и дождаться идеи президента, а потом объединить их, если такое будет нужно... <...> Наша фракция за принятие законопроекта, мы на этом настаиваем и предлагаем вам не выкручиваться здесь, на трибуне, – ах, вот так вот и вот так вот, – и так вот поворачиваться, и говорить всякие слова, нести всякую ересь про высокие материи, а ответить на простую вещь: этот есть, а того нет – и из этого исходить».

Ощущая и сейчас, зашкаливающую пульсацию нерва хода дискуссии депутатов Государственной Думы по законопроекту того времени, невольно задаёшься вопросом: почему исключительно только

суммарным большинством голосов при доброкачественной оценке в целом двадцатилетнего труда своих коллег депутатами многих фракций нижней палаты парламента формирующей основы государственности русского мира, краеугольный в составе стратегии национальной безопасности проект федерального закона «О культуре в Российской Федерации» был отклонён? Результаты голосования красноречивы: голосовало – 101 чел., проголосовало «за» – 99 чел. (22%), проголосовало «против» – 0 чел. (0%), «воздержалось» – 2 чел. (0,4%), 349 чел. (77,6%) – не голосовало. Старо, как мир, утверждение, что дьявол кроется в мелочах. В пылу дискуссии, как мы полагаем, эти, как бы безобидные и второстепенные, на первый взгляд, мелочи вольно или, хотелось бы в это верить, невольно были оглашены. Они-то и стали роковыми для судьбы законопроекта об отечественной культуре.

Александр Михайлович Шолохов: «Давайте всё-таки исходить из того понимания, что культура – это не плод деятельности государства. Государство должно обеспечивать возможность культурного развития, возможность творческой деятельности, но государство не является её источником». Слово, прозвучавшее, было воспринято народными избранниками. И вот реакция на них депутата **Николая Ивановича Рыжака:** «И когда из уст очень тонкого, интеллигентного человека, каким, несомненно, является Александр Михайлович, звучит, что это не плод деятельности государства, когда в нашей Конституции не прописаны никакие идеологические обязательства, когда государство слагает с себя функции воспитания, хочется задать вопрос: а зачем нам такая политическая надстройка, которая практически самоустраивается от решения фундаментальных задач? Ведь мы можем забыть свои исторические коды, когда государство не ставит перед нами задач по перестройке нашего общества и не зовёт нас к чему-то возвышенному».

И ещё **Олега Анатольевича Нилова:** «Представленный законопроект о культуре внесён представителями всех фракций. Елена Григорьева уже второй десяток лет возглавляет эту работу – честь и хвала! Давайте поразмышляем: если что-то происходит, значит, это кому-то выгодно. Кому выгодно, чтобы 20 с лишним лет в России не было закона о культуре? Видимо, тем, кто хорошо усвоил истину: свято место пусто не бывает. Посмотрите, кто занимает место на экранах телевизоров, экранах кинотеатров, в средствах массовой информации, кто пропагандирует другие ценности и другую культуру. Вот кому это выгодно? Кто им способствует? Те, кто, видите ли, не согласен с концепцией в очередной, пятьсот первый раз за 20 лет! А почему вы не согласны? Да, мы говорим, что культура – сфера ответственности, это обязанность, государства, вот в чём концепция, всё остальное давайте обсуждать во втором, третьем чтении».

Впоследствии, в заключительном слове **Александр Михайлович Шолохов** во всеуслышание, как бы отозвал свои слова, и авторы склонны думать, что это было искренне: «Николай Иванович, глубокоуважаемый, я как раз говорил о том, что государство должно обеспечивать функционирование учреждений культуры, поддержку творчества и так далее (я ни в коей мере не имел в виду, не говорил, что государство и культура – это два разделённых понятия), в этом состоит одна из концептуальных основ государственной культурной политики и на этом базируется концепция, о которой мы только что говорили».

И всё-таки, дальнейшую судьбу по сути общенародного по числу участников в нём проекта федерального закона «О культуре в Российской Федерации» предопределил в своём выступлении другой депутат Государственной Думы седьмого созыва, **Анатолий Николаевич Грешневиков**. В то время его слова могли показаться странными, но, как мы увидим, впоследствии они станут во многом пророческими. Вот они: «Елена Григорьевна, спасибо вам за нужный закон. Лет десять назад мы с вами инициировали закон о творческих союзах, к сожалению, он не был принят – был большой бой с русофобами, которые оккупировали культуру. Я не думаю, что они дадут ход этому закону и сейчас, поскольку есть поручение президента и русофобы пишут свой отдельный закон».

Общеизвестно, что поручением от 21 декабря 2017 г. № Пр-191 по итогам заседания Совета при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству [7] Глава государства возложил обязанности по разработке и представлению сначала концепций федеральных законов «О культуре» и «О внесении изменений в отдельные законодательные акты в связи с принятием Федерального закона «О культуре», а потом и проектов указанных федеральных законов на администрацию Президента Российской Федерации и Совет при Президенте Российской Федерации по культуре и искусству. В поручении были установлены и сроки до 15 марта 2018 г. – для разработки и представления концепций

проектов федеральных законов, до 1 июля 2018 г. – для разработки на основе указанных концепций уже проектов федеральных законов. Концепция проекта федерального закона «О культуре» появится в публичном пространстве, но позже установленного Главой государства срока, а альтернативный законопроект «О культуре» не будет разработан и представлен для обсуждения и вовсе. Сейчас, с позиций прошедших с того времени лет авторы полагают, что решение разработчиков пакета новых законодательных актов о возврате законотворческого процесса в сфере культуры и культурной деятельности на исходные рубежи было не до конца продуманным. Во-первых, потому что мотивация отклонения всего лишь третьей частью депутатов Государственной Думы в первом чтении законопроекта «О культуре в Российской Федерации» преимущественно по юридико-техническим и регламентным основаниям показалась для многочисленной аудитории его разработчиков не достаточно убедительной. Во-вторых, столь пренебрежительное отношение к результатам труда не одного десятка лет всех слоёв гражданского общества, вложивших в законопроект часть своей души и интеллекта, исторически характерного для русского мира и его менталитета, девальвировало смысл дальнейшего участия общественности в разработке новых концепций и проектов федеральных законов. Новая концепция законопроекта «О культуре» формировалась рабочей группой в предельно сжатые сроки. Ограничения во времени, да и значительно упавший к тому времени градус общественного энтузиазма и интереса к законотворчеству в этой сфере не позволили основательно «обкатать» указанную концепцию законопроекта в творческой среде и во всём культурном пространстве. Обсуждение в публичном пространстве было осуществлено, но в формате экстерна. Впервые – 22 марта 2019 г. на парламентских слушаниях в Государственной Думе. В апреле её уже рассмотрели в Общественной палате, а в мае – на заседании Общественного совета при Минкультуры России. Презентация концепции нового законопроекта «О культуре» вызвала на какое-то время состояние столбняка в информационном поле общественного сознания, уж очень концептуально разнились между собой проекты, ранее отклонённый и заново сформированный. На какое-то время актуальная тема выпала из обсуждения в публичном поле, ну, а потом помутнение сознания прошло и плотину гражданского мнения всё же прорвало. **Наиболее точно консолидированное отношение профессионального сообщества к концепции нового законопроекта «О культуре» было выражено участниками круглого стола, организованного осенью 2019 г. Российским научно-исследовательским институтом культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва и Российским институтом истории искусств в рамках Санкт-Петербургского международного культурного форума.** Вот некоторые выдержки из стенограммы с сохранением пунктуации и орфографии текста из неё.

Александр Казин, исполняющий обязанности директора Российского института истории искусств, доктор философских наук: «Когда я впервые увидел концепцию, мне показалось, что передо мной политический манифест некой квазилиберальной группы. Художник, конечно, обладает полной собственностью на свое произведение, но только до тех пор, пока оно не стало достоянием и элементом жизни социума. После должны включаться механизмы, позволяющие защитить граждан от сомнительных творческих продуктов. Ведь, если вдуматься, именно сторонник «культурной» вседозволенности недавно назвал русский язык «клоачным». <...> Репутация и карьера профессора, где-нибудь в Оксфорде провозгласившего «клоачность» английского языка, была бы разорвана в клочья. У нас ему ничего не грозит, находятся даже те, кто его защищает. Такова «культурная» ситуация, в которой мы живем. Но если на Западе постмодерн уже стал господствующей парадигмой, то в России пока все три системы живой цивилизации сосуществуют на равных: классика-искусство перед лицом Бога, модерн-искусство перед лицом человека, постмодерн-искусство перед лицом игры. Поэтому и наблюдается столь острая борьба. Увы, народ, лишенный религиозно-национального чувства, разучившийся отличать высокое от низкого, не имеет шансов на историческое бытие. Сегодня, однако, есть признаки того, что мы постепенно теряем эти важнейшие способности. Государству не нужно даже стремиться сотворить рай на земле, но оно обязано предотвратить сползание в ад. Это полностью относится и к культуре, в которой необходимо поддерживать восходящие духовные энергии. Культура – это совокупность ценностей, обеспечивающих сохранение, а не разложение цивилизации. <...> В концепции отсутствует как раз ценностное измерение, которое должно лежать в сердцевине».

Александр Щипков, заместитель главы Всемирного русского народного собора, доктор политических наук: «Мы живем при смене социальной парадигмы, но зачастую боимся говорить о тектонических сдвигах. Такое было в 1991 году. А сегодня уходит либеральная парадигма. <...> Но какая же идея приходит на смену либеральной? Вопрос пока открыт. Я предпочитаю говорить о традиционалистском векторе. Если с этой точки зрения посмотреть на предлагаемую концепцию, то очень многое станет понятным: в России происходит ожесточенная идеологическая борьба. И одна из ее основных

площадок – культура. Группа разработчиков данной концепции отстаивает уходящий либеральный тренд. И это напрямую связано с удержанием суверенитета над гуманитарным пространством РФ. <...> Нынешняя концепция законопроекта «О культуре» опасна, ее нельзя отрицать и «подлечить»: от нее нужно отказаться целиком. Ведь что она предлагает? Отделить культуру от государства. Хочет ввести запрет на ценностное мышление для народа, утверждает, что деньги выше любви, нравственности, долга. Это чудовищная концепция! <...> Нам необходим закон «О культуре» (а это, можно сказать, главный идеологический документ), который будет утверждать ценностный традиционализм, соответствующий идентичности россиян».

Павел Пожигайло, член Общественной палаты РФ, президент Фонда изучения наследия П.А. Столыпина: «Либеральная идея пока никуда не делась... Что интересно, те, кто навязывает нам сегодня чуждые взгляды, оценки, эстетические предпочтения, да и сами законы, они ведь ничего не скрывают. Читаю документ некоего общества, основанного Хиллари Клинтон и Мадлен Олбрайт с целью продвижения феминизма и ЛГБТ-идеологии. В плане действий на период до 2050 года они сообщают, например, что удвоят число работающих на Земле благодаря вовлечению в трудовой оборот всех женщин. Ради этого придется ликвидировать семью как социальный институт, «сдерживающий экономическое развитие». Однополые же «браки» и ЛГБТ при этом призваны сократить население. <...> Нам говорят, творец должен быть свободен, и профильное министерство не имеет права влиять на него ни путем кадровых решений, ни отказом в финансировании. То есть государство, согласно концепции, должно поставить «создателей» на денежное довольствие и отойти в сторону...»

Владимир Еременко, декан факультета социально-культурных технологий Санкт-Петербургского государственного института культуры: «Сегодня налицо движение в сторону новой в постсоветской эпохе модели культурной политики, основанной на нормативно-ценностном подходе, государственном суверенитете и активной роли государства в культурной сфере. Насколько же обсуждаемая концепция соответствует тем реалиям, которые уже сложились? Я прочитал документ несколько раз: там есть интересные рассуждения об услугах и культурных благах. Но соглашусь, что государство в нем исключается из сферы культурного творчества и даже из политики. Оно где-то сбоку и может регулировать лишь вопросы собственности. Авторы концепции таким образом совершают грубую и вредную ошибку. К тому же этот проект методически и научно рыхлый. В нем культура почему-то радикально отделяется не только от государства, но и от социальной сферы. Очень много статей, защищающих права учреждений культуры, но ни слова об их обязанностях. Проект дает право режиссерам на любую интерпретацию произведений классики. На мой взгляд, такое положение весьма опасно. Понятно, что любая постанова – интерпретация. Но, к сожалению, находятся «творцы», готовые переименовывать классиков без всяких этических и эстетических ограничений».

Николай Бурляев, народный артист России, член Общественного совета при Министерстве культуры РФ: «Очень интересный вопрос: кто именно составил этот вариант концепции законопроекта «О культуре»? Думаю, следует спросить Администрацию президента: страна должна знать своих «героев». Многие члены рабочей группы, призванные разрабатывать документ, не были в реальности привлечены к работе. Будущий закон должен базироваться на двух краеугольных камнях: указе президента о государственной культурной политике и Концепции национальной безопасности. Однако нынешняя концепция законопроекта «О культуре» опирается вовсе не на них. Она полностью отменяет роль государства в контроле над «творцами». Спрашивается: кто тогда станет проводить в жизнь вышеупомянутый президентский указ, если тому же Минкульту будет законодательно запрещено вмешиваться в деятельность вроде бы подведомственных учреждений? <...> Авторы концепции пытаются выделить в особый подвид актуальное искусство, пытаясь легализовать скандальные выходки современных «творцов». Пусть растут все цветы, ладно, но спрашивается: зачем сорняки-то поливать? Как говорил русский художник-классик Иван Николаевич Крамской, нет такого понятия – «современное искусство», искусство либо есть, либо его нет. Недавняя история вполне показала, что так называемое «современное актуальное искусство» работает на понижение духовного уровня народа. <...> Культура и рынок – понятия несовместимые. Пора понять это и государству. <...> Бюджет этой отрасли должен быть сопоставим с расходами на оборону, ведь культура – сегодня наш главный фронт. Потеряем душу – не сохраним и государство».

Анатолий Степанов, редактор портала «Русская народная линия»: «Методология концепции законопроекта «О культуре» абсолютно порочна, ибо основывается на выведении этой ключевой

сферы из-под контроля государства и общества, противопоставляет ее традиционным религиям. Недаром лоббисты обсуждаемого варианта пытаются добиться отмены нравственной оценки произведений культуры, оскорбляющих чувства верующих. Не случайно также, что представители РПЦ не были приглашены в состав редакционной группы, разрабатывавшей документ. Вообще, создается впечатление, что из искусства, а именно из постмодернистского «искусства», пытаются соорудить некую альтернативную религию общества потребления. <...> В концепции обращает на себя внимание обилие норм прямого действия. То есть разработчики хотели бы добиться максимальной независимости от других правовых актов, которые бы сдерживали или ограничивали этот ультралиберальный культурный дискурс. <...> Нужна методология, которая поставит культуру на службу интересам общества и государства, позволит ей послужить укреплению мира, благоденствия и духовному росту граждан. Предложенную же ныне концепцию невозможно улучшить частными изменениями – ее надлежит отвергнуть, поскольку подлинная культура должна воспитывать, а не служить средством самовыражения «касты творцов».

Михаил Лермонтов, член Общественного совета при Министерстве культуры РФ, доктор культурологии: «Представленная же концепция – чистой воды провокация: количество противоречий и невероятностей в тексте за пределами. Они сконструированы специально, чтобы увести внимание читающих от целей документа. <...> Понадобилась колоссальная работа Общественного совета, чтобы привести его в нормальное состояние, сформулировать главную задачу: «воспитание гармонично развитой личности». В данном документе этого и близко нет, зато налицо подмена понятий «свобода творчества», «свобода совести» с требованием финансирования государством любой творческой деятельности. Хуже того – он дает зеленый свет всевозможным искажениям «Основ государственной культурной политики». Поэтому я, как член Общественного совета, буду ходатайствовать о признании этого документа провокационным, разрушающим конституционные устои страны».

Во всех Евангелиях царствия небесного от четырёх святых апостолов красной нитью проходит мысль о том, что всё тайное, рано или поздно, становится явным. Вот и произошёл, по словам М.А.Булгакова, воландовский магический “сеанс разоблачения”. Как же гипнотизирует всю духовную и плотскую ипостась человека это сладкое слово “свобода”! Абсолютная “свобода”, без конца и начала, без края и берегов! Это какая-то мифологическая, недобрая по своей драматургии многовековая игра творения божьего – человека в богоподобность и даже сверх того. <...> Мы, «каста творцов», покажем вам грани истинной свободы, только финансируйте достойно полёт нашей креативной фантазии, не контролируйте нас со стороны государства и не требуйте отчёта за результаты деятельности. Такой лейтмотив рефреном звучит в подтексте концепции законопроекта «О культуре», который мы распознаём в нём духовным зрением. По всей видимости, только такой, и ни какой иной, объём свободы позволит представителям «касты творцов» создавать «творческие продукты», в которых исторические личности, причисленные Русской православной церковью к Лику святых, будут заниматься прелюбодеянием, исполнение романса композитора А.А.Алябьева на стихи поэта А.А.Дельвига «Соловей» будет сопровождаться демонстрацией в полутьме отвратительной плоти культуристов, певица Клава Кока (Высокова) перед Дальневосточной аудиторией в День России будет исполнять свой новый хит «Пьяную домой» с использованием нецензурной лексики. <...> Глубину падения человеческой личности в бездну с подобным набором представлений о свободе наглядно показал нам Ф.М.Достаевский в своих романах-пророчествах «Бесы» и «Братья Карамазовы». Не менее ярко и образно, на наш взгляд, исход подобных «плодов просвещения» изложил в своём известном пророческом видении **Святой праведный Иоанн Кронштадтский** [9] о судьбе России и об антихристе, случившимся с ним в 1908 году. Вот фрагмент из него. «Господи, благослови! Я многогрешный раб Иоанн, иерей Кронштадтский, пишу сие видение. Мною писано и моею рукою то, что я видел, то и передал письменно.

В ночь на 1-е января 1908 года, после вечерней молитвы я сел немного отдохнуть у стола. В келье моей был полумрак, перед иконой Божией Матери горела лампада. Не прошло и получаса, я услышал легкий шум, кто-то легко коснулся моего правого плеча и тихий легкий ласковый голос сказал мне: «Встань, раб Божий Иван, пойдём со мною». Я быстро встал. Идём дальше – заходим в большой храм. Я хотел перекреститься, но старец мне сказал: «Здесь мерзость и запустение». Вот вижу очень мрачный и тёмный храм, мрачный и тёмный престол. Посреди церкви иконостаса нет. Вместо икон какие-то странные портреты со звериными лицами и острыми колпаками, а на престоле не крест, а большая звезда и Евангелие со звездой, и свечи горят смоляные, – трещат, как дрова, и чаша стоит, а из чаши сильное зловоние идёт, а оттуда всякие гады, жабы, скорпионы, пауки ползают, страшно смотреть на всё это. Просфоры тоже со звездой; перед престолом стоит священник в ярко красной

ризе и по ризе ползают зелёные жабы и пауки; лицо у него страшное и чёрное, как уголь, глаза красные, а изо рта дым идёт и пальцы чёрные, как будто в золе.

Ух, Господи, как страшно – затем на престол прыгнула какая-то мерзкая, гадкая безобразная чёрная женщина, вся красная со звездой на лбу и завертелась на престоле, затем крикнула как ночная сова на весь храм страшным голосом: «Свобода» – и стала, а люди, как безумные, стали бегать вокруг престола, чему-то радуясь, и кричали, и свистели, и хлопали в ладоши. Затем стали петь какую-то песню, – сперва тихо, затем громче, как псы, потом превратилось всё это в звериное рычание, дальше в рёв... <...> Господи, спаси. Ух, как страшно».

От подобного уровня социальной деградации в процессе «полёта в состоянии беспредельной свободы» рукой подать до той модели духовно-нравственного состояния, которое предначертал мировому сообществу англосаксонский мир. Идеология либерально-глобалистской «мировой перезагрузки», сформированная в ходе осуществления мероприятий Клаус Швабовской программы «четвёртой индустриальной революции», с трансформацией на конечной стадии её реализации человека в трансгендерное существо через кровь уже проникла в тело России и пустила в него свои губительные метастазы.

Являются ли доморощенные сторонники либерально-глобалистского миропорядка в сфере отечественного «культурного» законотворчества новаторами? Нет, скорее их можно назвать плагиаторами, ностальгирующими по безвозвратно ускользающему времени. Рудименты подобной трактовки свободы в законотворчестве прослеживаются, к большому сожалению, в нашем действующем законодательстве, но, к счастью, уже в его значительно меньшей части. Закон Российской Федерации от 27 декабря 1991 г. № 2124-1 «О средствах массовой информации» [10] разрабатывался и вступил в силу в период активного формирования национальной олигархической прослойки и торжества её либерально-глобалистской идеологии. В атмосфере подобной ауры свобода, закреплённая в статье 58 Закона, для массовой информации ассоциировалась с «отсутствием какой-либо цензуры», недопущением «ущемления свободы массовой информации» и «нарушения профессиональной самостоятельности редакций», с незамедлительным «прекращением финансирования и ликвидацией органов, организаций, учреждений или должностных лиц в задачи, либо функции которых входит осуществление цензуры массовой информации», с невозможностью «установления ограничений на контакты с журналистом и принуждения журналиста к распространению или отказу от распространения информации». И ещё одна, краеугольная на наш взгляд, норма законодательного акта о средствах массовой информации образца 1991 года устанавливает, что государство не вправе вмешиваться в информационную политику редакций средств массовой информации. Её, как мантру, изо дня в день, из года в год на всех формальных и неформальных встречах с особым пристрастием вмонтировало в общественное сознание руководство Агентства по печати и массовым коммуникациям. Широкие права в сфере свободы массовой информации и похожие скорее на ритуальные два пункта ответственности за злоупотребление свободой массовой информации, изложенные в статье 59 Закона Российской Федерации «О средствах массовой информации». Ко всему прочему, в них ни слова не содержится о нравственной ответственности автора, редакций перед обществом за контент распространяемой массовой информации. В то время как нельзя не согласиться с высказыванием в публичном пространстве **Председателя Совета Федерации В.И.Матвиенко**: «Я против всякой цензуры, но нравственная цензура должна быть в любом обществе». Полагаем, что подобное расширительное толкование свободы и явилось следствием появления в средствах массовой информации периода новой России большого количества ширпотребподелок с «романтизацией мерзости», по словам кинорежиссёра Н.С.Михалкова, и героизацией сатанизма.

Вот и сошлись влобовую в схватке насмерть в отклонённом депутатами Государственной Думы проекте закона «О культуре в Российской Федерации» и концепции законопроекта «О культуре» рабочей группы мировоззрения двух миров: русского – с его общечеловеческими, духовно-нравственными ценностями, многополярностью и национальной идентичностью и англо-саксонского золотомиллиардного монополярного мира, с его национальным и классовым превосходством, мировой гегемонией и трансгендерной расчеловеченностью – главным духовным достоянием американской нации, по словам Президента США Джозефа Байдена.

Очевидно, что попытка контрнаступа нахрапом сторонников либерального глобализма на законотворчество в сфере культуры и культурной деятельности, можно сказать, самоликвидировалась. Однако, наивно было бы полагать, что они уйдут с поменявшего векторы на созидательные столбового пути стратегического развития России. Да, они ушли, до времени, из публичного пространства с видимого уровня в своеобразный затвор, но затвор незримый, деятельно-протестный. Оккупировав различные кабинеты в системе управления страной, они обладают значительными властными компетенциями. В самом деле, состояние своеобразного солнцестояния сохраняется в сфере «культурного» законотворчества с осени 2019 года до настоящего времени. На тему закона в сфере культуры и культурной деятельности наложено своеобразное табу. Эту тему сейчас не поднимает никто. А голос того, кто не может «смотреть спокойно на горе матери родной» вымарывается из обоймы средств массовой информации, фальсифицируется, фактически остаётся «гласом вопиющего в пустыне».

Просматриваем стенограммы выступлений в рамках «правительственного часа» в Совете Федерации, в Государственной Думе, а также материалы рабочих встреч главы государства с федеральными министрами. О чём идёт разговор? О национальном проекте «Культура», интеграции новых регионов России в единое культурное пространство страны, реконструкции и капитальном ремонте учреждений культуры, строительстве центров культурного развития в малых и средних городах, сёлах, поддержке талантов и проведении гастролей и выставок по всей стране, стимулировании труда и поощрении работников отрасли культуры, создании инклюзивных творческих лабораторий на базе домов народного творчества, возрождении государственных киностудий, расширении доступа к культуре с использованием новых высокотехнологичных средств, рациональном использовании многомиллиардных бюджетных вливаний в сферу культуры, возрождении отечественной школы реставрации и так далее, и тому подобное. Как видим, тема состояния законотворчества в сфере культуры и культурной деятельности, реализации мероприятий Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года обойдена. Темы, озвученные на государственном уровне и в публичном пространстве, бесспорно, наиважнейшие, но они, на наш взгляд, всё-таки рутинные, повседневные, рабочие, если хотите. Да, с таким набором содержаний и форм в культурной деятельности можно купировать процессы дальнейшей культурной деградации нации, уберечь страну от наступления гуманитарного кризиса, но, однозначно, не обеспечить национальную безопасность в условиях противостояния насмерть мировых цивилизаций. Как-то, в «лихие» 90-е годы руководство тогдашнего Комитета по кинематографии России, с сокращенным названием Роскомкино, в отчёте в Правительство Российской Федерации образно характеризовало состояние российского кинематографа, как состояние «загнанного в угол и смертельного напуганного американским кинематографом». Авторы статьи склонны полагать, что в подобное состояние своеобразного кататанического ступора общественное сознание впадает всякий раз при только лишь замаячивании на горизонте публичного пространства темы состояния с осени 2019 года законотворчества в сфере культуры и культурной деятельности. В текстах упомянутых стенограмм, материалах рабочей встречи вопрос о состоянии «культурного» законодательства в настоящее время был поднят лишь единожды. **Он прозвучал из уст депутата Государственной Думы из фракции «Справедливая Россия – За Правду» Е.Г.Драпеко.** Вот текст его из стенограммы: «Претензии к администрации президента: где закон о культуре? Когда снимали наш закон, который вносила Государственная Дума, нам сказали, что администрация президента подготовит закон. Прошли годы, два созыва прошло – закона нет! Давайте реанимируем тот закон, который Государственная Дума предлагала, давайте его модернизируем, если вы не в состоянии написать новый».

Остракизму, замалчиванию, дискредитации, фальсификации, вымарыванию и буквально по-штучному «выщелкиванию» из сферы культурной деятельности подвергаются ныне здравствующие заслуженные и авторитетные деятели культуры и искусства из русского мира. Осенью позапрошлого года на пленарном заседании Государственной Думы с докладом выступил депутат Государственной Думы VIII созыва от фракции «Справедливая Россия – За Правду», советский и российский актёр, кинорежиссёр, писатель, народный артист Российской Федерации, председатель общероссийского общественного движения «Культурный фронт России», **Николай Петрович Бурляев**. Вот выдержки из стенограммы его выступления: «С Богом, начнем. Это первое мое выступление. <...> Партий много, а Россия у нас у всех одна. <...> И я говорю от имени Партии «Справедливая Россия – За Правду». Всегда был внепартийным, но эта партия первая за всю мою долгую жизнь провозгласила первым пунктом своей программы культуру – то, что отличает человека от животного, без чего не будет ни света в жизни, ни смысла, ни честных правоохранителей, ни мудрых чиновников, ни доблестной армии, ни социально ответственной экономики. Один из наших культурных министров в прошлом так говорил цинично:

«Культуру нужно подвинуть на панель». И он это сделал. Младореформаторы насильно заперли рынок и культуру, заставив творцов клепать рыночный продукт и заниматься не искусством, а доходным промыслом. Нам с вами всем вместе предстоит вернуть культуру с панели, донести до сознания власти простую абсолютно мысль, что культура и рынок – понятия несовместимые. Цель культуры – преображение народа, цель рынка – делать деньги любыми способами, даже ценою убийства душ человеческих, что мы видели в 90-е годы, видим и сейчас. <...> Пора пересмотреть ельцинский закон от 1992 года о культуре, запретивший государству влиять на российскую культуру, и принять правильный закон, отвергнув то, что нам предложили недавно в проекте концепции закона о культуре, запрещающем вновь государству вмешиваться в деяния творцов. И пусть они творят что хотят, как угодно трактуют исторические события, современные. А вы им только давайте деньги. Пора, наша Дума должна сделать, быть может, самое главное – принять мировоззрение государства российского, выражающее идеалы нации. Президент уже начал это движение, издав прекрасный указ в 2014 году об основах государственной культурной политики, основанной на традиционных ценностях, патриотизме и разумном консерватизме. Пора, наконец, привести в соответствие с указом Президента о культурной политике и российское телевидение, игнорирующее этот указ. Уже 30 лет продолжается издевательство над нашим народом. Это пора прекращать».

Полагаем, что под текстом этого в своём роде манифеста без колебаний поставят свои подписи многие, «у кого сердца для чести живы» и в ком, по словам Н.М. Языкова, не «помертвело родное чувство». При благом желании, этот пламенный крик души богоносного патриота мог быть стать катализатором начала духовно-нравственной расчистки нашего замусоренного англосаксами культурного пространства, возврата из забвения для дальнейшей модернизации проекта федерального закона Государственной Думы «О культуре в Российской Федерации» образца 2018 года, краеугольного в пакете законов о стратегии национальной безопасности. Однако, он угас и остался не востребованным. <...> **Никита Сергеевич Михалков**, советский и российский кинорежиссёр, сценарист, Герой труда Российской Федерации, народный артист РСФСР, лауреат трёх Государственных премий Российской Федерации, полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством», православный гуманист, наш национальный мракоборец, беспристрастный разоблачитель в «Бесогоне» конспирологических смыслов «производственных поделок» козунников и сатанистов, который год колокольным набатом пытается протрезвить наше угасающее самосознание, призывая: «Думайте, думайте, думайте!». Думайте, потому, что если не делать этого сейчас, то по восточной мудрости: «Если ты спокойно сидишь на крыльце своего дома, твоего врага пронесут мимо». И пронесли, по мнению Н.С.Михалкова. Средняя по кинематографическим стандартам кинокартина «Переводчик», снятая кинорежиссёром Гаем Ричи по заказу Пентагона, получила прокатное удостоверение отечественного отраслевого министерства и вышла-таки на экраны российского кинопроката. Контент картины героизирует военнотружущего, сержанта, но не российского, из состава бригады танка «Алёша», в одиночку разметающей по бескрайним просторам Новороссии колонну бронетехники и отборную многочисленную живую силу украинских нацистов, а американского. Того «сержанта», который ранее в Афганистане, а теперь в составе наёмников в специальной военной операции на стороне Украины пытается уничтожить идентичность, культурный код, а попутно и всё многонациональное население русского мира. Мэтром отечественного кинематографа справедливо подвергается сомнению обоснованность выхода на широкий экраны фильма с подобным контентом. Вряд ли можно считать этот выход своевременным в период, когда Россия практически в одиночку на театре военных действий противостоит мировому сборищу зла.

Впрочем, игнорят не только тех из состава русского мира, кто призывает «сеять разумное, доброе, вечное» на просторах государства российского, но и того, кто принимает законодательные и нормативные правовые акты не для сведения, информации или обсуждения в публичном пространстве, а для руководства к действию и безусловному исполнению – Главу государства. Видимо, потеряв надежду получить во исполнение своего поручения от администрации президента проект федерального закона «О культуре» Президент Российской Федерации подписывает и выпускает в правовое поле новый нормативный правовой акт-**Указ Президента Российской Федерации от 25 января 2023 г. № 35 «О внесении изменений в Основы государственной культурной политики, утверждённые Указом Президента Российской Федерации от 24 декабря 2014 г. № 808»** [11]. Впервые, Президент Российской Федерации всколыхнул ряску спящего общественного сознания в 2014 году, призвав всех к началу активной законотворческой деятельности в сфере культуры и культурной деятельности. Теперь же, спустя без малого десять лет, в своем очередном своеобразном социальном заказе российской власти и гражданскому обществу Президент Российской Федерации фактически определяет на перспективу контент всего российского гуманитарного законодательства, в том числе и

«культурного». Весь пакет гуманитарного законодательства должен решать задачи по «сбережению народа России, сохранению фундаментальных ценностей и принципов, на которых основано единство российского общества, обеспечению дальнейшего развития страны как социального государства, формированию социально активной, творческой личности на основе присущей российскому обществу системы традиционных духовно-нравственных ценностей». Казалось бы, чем не повод, «посыпав голову пеплом во вместище» и покайся в длительном летаргическом простом, консолидированном составе здравомыслящих, с новой силой и удвоенной энергией, благословясь, реанимировать проект федерального закона в сфере культуры и культурной деятельности образца 2018 года и приступить к его модернизации. Увы! «Мечты, мечты, где ваша сладость?» (А.С.Пушкин). Итоги реализации Основ государственной культурной политики до настоящего времени не подведены, мероприятия плана правительственной Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года [12] не модернизированы, законотворческая деятельность в сфере «культурного» законодательства не возобновлена.

Если авторы в какой-либо степени смогли приблизиться к ответу на первую часть извечно русского вопроса «кто виноват?», то следует отвечать и на его вторую часть – «что делать?». В самом деле, что же делать? Не ждать пока «мимо нашего крыльца пронесут нашего врага» – это однозначно не оспаривается. Наши «доброжелатели» из англосаксонской цивилизации под видом «борьбы за продвижение демократии» навязывают «болонизацию», «ЛГБТизацию», «сатанизацию», «кошунизацию», «трансгендеризацию» духовно-нравственного пространства нашего традиционного многонационального русского мира, иными словами, идеалы мира «гендерного и сатанинского». Но ведь об опасности произрастания на российских почве дурных плодов от семян заокеанской демократии предупреждали нас **Чарльз Джон Хаффем Диккенс**, английский писатель, классик мировой литературы: «Миссия Америки – ополчить вселенную»; **Марк Твен (Сэмюэл Лэнгхорн Клеменс)**, американский писатель: «Замечательно, что Америку открыли, но было бы куда более замечательно, если бы Колумб проплыл мимо»; **Жорж Клемансо**, французский государственный и политический деятель, журналист, премьер-министр Франции: «Америка – единственная страна, перешедшая из стадии варварства прямо в стадию дегенерации, минуя стадию цивилизации». Да, и наш отечественный классик, писатель и драматург с мировым именем **А.П.Чехов** говорил, что: «На чужой манер хлеб русский не родится». Очевидно, что с подобным перечнем целеполаганий англосаксонского мира русскому миру не по пути. Но есть, на наш взгляд, и другие приоритеты и целеполагания, наши родные, национальные, многовековые. О них напомнил **Папа Римский Франциск** 25 августа минувшего года во время проведения телемоста с российскими католиками из молодёжной среды. Он призвал их молиться за восстановление мира, сказав, что молодое поколение является «наследником великой России: великой России святых, правителей, большой России Петра I, Екатерины II, той империи – великой, просвещённой, страны большой культуры и большой человечности». **А сформулировал их для современной России в своей работе «Ядро устроено не из экономики, оно устроено из смыслов» Андрей Рэмович Белоусов** [13], доктор экономических наук, заслуженный экономист России, первый заместитель председателя Правительства Российской Федерации. Он пишет: «Могу сказать, что должно быть у страны, обладающей суверенитетом – это обладание собственными смыслами. Кто мы, откуда мы, куда мы идём? У нас есть собственный культурный код. Собственная культурная идентичность, которой нет у подавляющего большинства стран и народов. Вот это наш главный ресурс, нам надо его вытащить. Нам надо, чтобы люди почувствовали, что они являются носителями этого культурного кода. Если мы эту задачу решим, то задачи экономики вторичны». Полагаем, что это и есть та сердцевина, основообразующая ось и главизна краеугольного смысла, который должен прозвучать доминантой в российском законодательстве о культуре и культурной деятельности. Движение сквозь плотный морок скрытой латентной русофобии необходимо начать безотлагательно консолидированным составом здравомыслящих сил, взяв за основу проект федерального закона Государственной Думы «О культуре в Российской Федерации» образца 2018 года, в целом национального по духу. Есть ли у нас в настоящее время в обществе силы для осуществления подобных прорывных телодвижений в законотворчестве в сфере культуры и культурной деятельности? Глава государства полагает, что в кадровый состав «нового призыва» здравомыслящих сил могли бы войти те, кто под влиянием глобальных процессов кардинально пересматривает или уже сумел пересмотреть свои убеждения и ценностные приоритеты. **Президент Российской Федерации В.В.Путин в своём Послании Федеральному Собранию России от 21 февраля 2023 года** [14] выражает надежду, что та часть нашей элиты, которая в своё время обольстилась манящими огнями берегов «туманного Альбиона» и «нового света» под влиянием тектонических изменений в структуре миропорядка духовно прозреет и начнёт верой и правдой служить интересам русского мира. Вот его слова из ежегодного Послания: «Но

пора уже понять, что для Запада такие люди были и остаются второстепенными чужаками, с которыми можно делать всё что угодно, и деньги, и связи, и купленные титулы графов, пэров, мэров здесь не помогут абсолютно. Они должны понять: они там – второй сорт. Хочу, чтобы меня услышали и те, кто столкнулся с волчьими повадками Запада: пытаться бегать с протянутой рукой, унижаться, выпрашивать свои денежки, бессмысленно и, главное, бесполезно, особенно теперь, когда вы хорошо понимаете, с кем имеете дело. Сейчас не стоит цепляться за прошлое, пытаться что-то отсудить, выпросить. Надо перестроить свою жизнь и свою работу, тем более что вы сильные люди». Что тут можно сказать? «Блажен, кто верует, тепло ему на свете» (А.С.Грибоедов). Помогите нам, Господи, чтобы трансформация в структуре российского общественного сознания с позитивным для страны исходом всё-таки состоялась.

Но в нашем обществе уже вызрели и проявили себя уже другие, проверенные временем патриотически ориентированные созидательные силы. **21 ноября 2022 года в здании Государственной Думы прошло учредительное заседание нового общероссийского общественного движения «Культурный фронт России»** [15]. Уже в начале работы в центральный штаб «Культурного фронта» выразили согласие войти выдающиеся артисты, писатели, художники, музыканты нашего времени. Каждый из них полагает, что «жить, как сейчас, в состоянии недосмотра за традиционными духовно-нравственными направлениями нашей культуры дальше нельзя». Да, и работу свою они начали с главного сейчас для ментального мира нашего общества – разработки проекта «Кодекса чести» – своеобразного мерила и ориентира для деятелей культуры и искусства. «Кодекс» уже написан, он совсем небольшой, всего полторы страницы, но в нём зафиксированы положения об ответственности деятелей культуры перед страной и обществом», – рассказывает председатель общероссийского общественного движения, актёр, режиссёр, народный артист России Николай Петрович Бурляев. В самом деле, это своеобразный манифест деятелей культуры и искусства, в котором в конспективной форме собраны все основополагающие мировоззренческие и ценностные духовно-нравственные постулаты нашего многовекового русского мира. Там записано, например, что «произведение искусства не должно снижать моральные устои людей, симпатии которых никогда не должны быть на стороне зла или греха, преступления и недостойного поведения». Ещё одно положение: «утверждению в творчестве подлежит положительный, здоровый образ жизни, с неприменной негативной оценкой отрицательного образа жизни». У авторов не возникает сомнения в том, что одновременно с «Кодексом чести» или после завершения работы над ним, состав «Культурного фронта» в состоянии произвести модернизацию проекта федерального закона «О культуре в Российской Федерации», подготовленного в 2018 году Государственной Думой, и довести его до требуемой кондиции русской цивилизации. Надо сказать, что в помощь «Культурному фронту России» ко времени соорганизовалась в России и другая созидательная сила – **Международное движение русофилов. Учредительный съезд международного движения состоялся 14 марта 2023 года в Москве** [16]. В работе съезда приняли участие представители 42 стран. В манифесте, подписанном участниками движения, западная цивилизация, англосаксонский мир назван «миром гендерным и сатанинским, стремящимся уничтожить человечество». Международные русофилы собрались, чтобы противостоять мировому сборищу зла и всесторонне поддержать Россию путём распространения правды о стране, продвижения в мире русской культуры. И, конечно, усилить интеллектуальный потенциал состава участников доработки проекта федерального закона «О культуре в Российской Федерации» необходимо путём привлечения к работе **членов Патриаршего совета по культуре**. Там, в составе Совета, каждое имя из обоймы своеобразного «звездного состава» для сферы духовной и мирской культуры.

Вот и подошло наше время объединить воедино патриотически ориентированные созидательные силы нашего общества и поручить им модернизировать и сопровождать до момента вступления в силу федерального закона «О культуре в Российской Федерации». А путеводной звездой на пути законотворчества из буераков, терний и плевелов пусть будут им слова пламенного патриота России, русского поэта эпохи романтизма, яркого представителя золотого века русской поэзии, славянофила Николая Михайловича Языкова:

«Крепка, надёжна Русь святая,
И русский Бог ещё велик!».

* Часть 1 см.: [Культурологический журнал, 2023/4.](#)

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] В данном виде документ опубликован не был. Первоначальный текст документа см.: Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 30.12.2015; Собрание законодательства РФ, 04.01.2016, N 1 (ч. I), ст. 79; Российская газета, 12.01.2016. Информацию о публикации документов, создающих данную редакцию, см. в справках к этим документам.
- [2] Федеральное Собрание Российской Федерации. Стенограмма заседаний : Государственная Дума : Бюллетень № 109 (1657), 10 апреля 2018 г. : Ч. 2. – Москва : Гос. Дума, 2018. – С. 35-36.
- [3] В данном виде документ опубликован не был. Первоначальный текст документа см.: Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 25.12.2014; Собрание законодательства РФ, 29.12.2014, N 52 (ч. I), ст. 7753.
- [4] Указ Президента Российской Федерации от 7 мая 2012 г. N 597 // Российская газета. – 2012. – 9 мая; Указ Президента Российской Федерации от 1 июня 2012 г. N 761 // Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 04.06.2012 (дата обращения: 20.02.2024).
- [5] Документ опубликован не был. Цит. по: <http://www.kremlin.ru> (дата обращения: 27.02.2024).
- [6] В данном виде документ опубликован не был. Первоначальный текст документа см.: Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 25.12.2014; Собрание законодательства РФ, 29.12.2014, N 52 (ч. I), ст. 7753. Информацию о публикации документов, создающих данную редакцию, см. в справках к этим документам.
- [7] URL: <http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/56782> (дата обращения: 20.02.2024).
- [8] Цит. по: Культура. – 2019. – 22 нояб. – С. 1.
- [9] URL: <https://pravoslavie.ru/101072.html> (дата обращения: 27.02.2024).
- [10] В данном виде документ опубликован не был. Первоначальный текст документа см.: Российская газета, 08.02.1992; Ведомости СНГ и ВС РФ, 13.02.1992, N 7, ст. 300.
- [11] Официальный интернет-портал правовой информации, 25.01.2023; Собрание законодательства РФ, 30.01.2023, N 5, ст. 777.
- [12] В данном виде документ опубликован не был. Первоначальный текст документа см.: Официальный интернет-портал правовой информации : [сайт]. – URL: <http://www.pravo.gov.ru>, 04.03.2016; Собрание законодательства РФ, 14.03.2016, N 11, ст. 1552.
- [13] URL: <https://www.rbc.ru/business/13/06/2023/6482d3389a79473805ee8978?from=copy> (дата обращения: 27.02.2024).
- [14] URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&firstDoc=1&lastDoc=1&nd=604957546> (дата обращения: 27.02.2024).
- [15] Подробнее см.: Московский комсомолец. – 2023. – 23 мар.
- [16] URL: <https://mir2023.site/uchreditelnyj-sezd/> (дата обращения: 27.02.2024).

Заботкин Геннадий Алексеевич

искусствовед, действительный государственный советник РФ 3-го класса, заслуженный работник культуры РФ, член-корреспондент Академии архитектурного наследия, член Союза журналистов России (Москва)
Email: zga.2014@yandex.ru

Юдин Валерий Иванович

доктор политических наук, эксперт Фонда поддержки межнациональной культуры и общественных международных отношений (Москва)
Email: valeriyudin@yandex.ru

Zabotkin G., Yudin V.

MODERNIZATION OF LEGISLATION IN THE FIELD OF CULTURE DURING THE PERIOD OF TRANSFORMATION OF THE SOCIO-ECONOMIC DEVELOPMENT OF RUSSIA: POSSIBILITIES AND REALITY Part 2

Abstract. *The article examines steps to modernize legislation in the field of culture during the period of transformation of the socio-economic development of Russia, which constitutes an array of “cultural” legislation designed to ensure freedom of literary, artistic and other types of creativity and teaching, the right to*

participate in cultural life and use cultural institutions , on access to cultural values, establishes the limits of responsibilities for the preservation of historical and cultural heritage, and in particular, historical and cultural monuments. The conclusion is made about the need for a radical revision of the body of laws on culture, strengthening the influence of culture on all aspects of state policy, suggesting clarification of existing and introduction of new norms in various sections of the legislation of the Russian Federation from the point of view of the impact on the processes of education, personality formation, creative activity, preservation of cultural heritage, formation of a favorable information environment.

Key words: *cultural policy, legal regulation in the field of culture, socio-economic development of Russia, educational processes, personality formation, creative activity, preservation of cultural heritage, information environment.*

Zabotkin Gennady Alexeevich

Art critic, Active state adviser of the Russian Federation 3rd class, Honored cultural worker of the Russian Federation, Corresponding member of the Academy of Architectural Heritage, member of the Union of Journalists of Russia (Moscow)

Yudin Valery Ivanovich

D. in Political Sciences, Expert at the Foundation for the Support of Interethnic Culture and Public International Relations (Moscow)

© Заботкин Г.А., Юдин В.И., текст, 2024.
Статья поступила в редакцию 20.01.2024.
Публикуется в авторской редакции.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_21_28_1710058888.pdf

Ссылка на статью:

Заботкин, Г. А., Юдин, В. И. Модернизация законодательства в сфере культуры в период трансформации социально-экономического развития России: возможности и действительность. Часть 2. – DOI 10.34685/ИИ.2024.68.27.001. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 4-17. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/637.html&j_id=59.

ПРОБЛЕМАТИЧНОСТЬ НАУКИ О КУЛЬТУРЕ В СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ

Аннотация. В статье раскрываются ценностные культурно-исторические основания возникновения науки в Новое время; раскрывается, в этой связи, специфика и различие возникших и развившихся в Новое время естественных и социально-гуманитарных наук; раскрывается проблематика исчезновения в современной культурной ситуации, в ситуации Постмодерна, ценностных оснований науки; соответственно, раскрывается проблематичность существования и развитие науки о культуре в подобного рода культурно-историческом контексте, – связанная не только с исчезновением ценностных оснований науки, но и исчезновением объекта исследования науки о культуре – собственно, культуры, как, прежде всего, ценностно-смысловой системы-матрицы.

Ключевые слова: наука, культура, ценности, постмодерн, симулякр.

Современная наука занимается, в первую очередь, не поиском истин, а созданием их и последующим внедрением в сознание миллионов людей...

Религиозная составляющая современной науки не оставляет никакого сомнения...

В.Ю. Катасонов. Наука как религия

Наука, в строгом смысле этого слова, есть особый способ познания мира, основанный на эксперименте.

Эксперимент – это концептуально-теоретически определённый опыт.

Такого рода опыт осуществляется в особых условиях и, соответственно, должен быть непреложно воспроизводимым, повторимым.

Разумеется, наукой в подобном строгом значении понятия является именно то, что называется естественными науками. Науки же гуманитарные, науки о культуре, исторические и общественные науки, собственно, науками в подобном строгом значении слова являться не могут вследствие наличия у них таких объектов исследования, которые не могут быть подведены под такого рода экспериментальное исследование или могут быть подведены только в весьма небольшой своей степени.

Однако, разумеется, такого рода общественные (гуманитарные) науки, науки культурно-исторические, не являются чем-то заведомо худшим, далёким от всякой истины, нежели науки естественные. Просто их методология несколько иная.

В этой связи, например, можно указать на ту методологию в их, гуманитарных общественных наук, сферах исследования, которую предложили неокантианцы Баденской школы (Г.Риккерт и В.Вильденбанд), положившие в основание такого рода наук *идиографический* метод, т.е. метод, основанный на выявлении именно уникального, особенного в той или иной культуре, в том или ином обществе, в поступках того или иного человека данной культуры и данного общества, с соответствующим выявлением *особой ценностной матрицы* данного общества, данной культуры, –

выявив которую можно будет раскрывать суть данных культуры и общества, суть поступков человека данных культуры и общества.

Но как бы то ни было, учитывая всё различие наук естественных и социально-гуманитарных, мы вполне можем говорить о том, что, собственно, науки – как социально-гуманитарные, так и естественные – имеют исторически одно своё основание, возникли они и сформировались, в современном своём виде приблизительно в одно и то же время – в Новое время, в Западноевропейской культурно-исторической системе.

Причём, важно заметить, что в основании их возникновения и формирования лежала, в свою очередь, *определённая особая ценностная матрица* данной культуры, данной эпохи.

Прежде всего, разумеется, применительно к данной культуре, культурно-исторической системе, здесь необходимо указать на ключевую установку, – то, что О. Шпенглер называет *прафеноменом* культуры, – имеющую место в мировоззрении человека данной культуры («фаустовского человека», в терминах О. Шпенглера), а именно – на *волю к власти*.

Здесь, в возникших и сформировавшихся естественных науках, это – *воля к власти над природой*.

Западная наука (позволю себе такое словосочетание) имеет своей основой волю к власти над природой.

Соответственно, эта первоначальная «фаустовская» установка, здесь, не может быть актуализирована и реализована без иных ключевых ценностных концептов и первоначал данной культуры, данной эпохи, а именно: а) *воля к истине, к познанию*; б) *идея прогресса*.

Без этих, акцентирую на это внимание, ключевых базовых ценностных принципов никакая наука – как особого рода способ познания мира – *не могла бы возникнуть и актуализироваться*.

Возникнув, здесь, в Западной (Фаустовской) культурно-исторической системе, и актуализировавшись, наука, как специфический способ познания мира, и уже как готовая модель, была, с вариациями, перенята другими культурными мирами (культурно-историческими системами). Причём, с одной стороны, с опорой на местные аналогичные ценностные мировоззренческие образцы, а с другой – в определённой своей мере, заимствуя соответствующие ценностные образцы (волю к истине, идею прогресса т.п.) у Запада.

Например, в Русской культурно-исторической системе данные ценностные образцы нашли свои, в определённой мере, аналогии в виде русского мировоззренческого *прафеномена стремления за горизонт, за пределы* (здесь, в науке, пределы познанного), а также, разумеется, в своеобразном варианте, в исконном русском стремлении к Правде.

Соответственно, наука, как специфический способ познания мира, овладения этим миром, природой, бурно развивалась, – и на Западе, и в других культурно-исторических системах, так или иначе испытавших сильное «западное» влияние, в том числе и в России, а потом, особенно, в СССР, – пока указанные ценностные образцы были актуальны, пока была *актуальна культура Модерна*, – т.е. особая культура *Нового времени*, как особого этапа развития Западной (Фаустовской) культурно-исторической системы, так или иначе оказывавшей, и оказывающей, своё весьма значительное влияние, а зачастую – определяющее, на весь мир, на все прочие культурно-исторические системы.

Однако когда культурная эпоха Модерна с его особыми ценностными образцами уходит, почитай уже ушла, в прошлое, когда на смену ей приходит (пришла) эпоха, именуемая *Постмодерном*, причём, вследствие уже определяющего влияния Западной (Фаустовской) культурно-исторической системы («цивилизации») на весь Земшар, на все народы, страны и культуры, приходящий «на Запад» *Постмодерн так или иначе оказывает своё серьезнейшее влияние на все страны, народы и их культуры*, – то и *ценностные образцы эпохи Модерна уже перестают быть актуальными, не актуализируются, стираются*.

Соответственно, очевидно, что для науки, возникшей и сформировавшейся, и развившейся, именно на этих ценностных образцах, – бескорыстного служения истине, воли к истине, к познанию, стремления к прогрессу и т.п., – *исчезают те культурно-исторические, мировоззренческие основания, на которых она, наука, в сущности, зиждется и развивается.*

В этой связи мы можем со всей очевидностью наблюдать последствия – пока ещё совершенно не осмысленные, даже особо вроде как и не замеченные – *деградации науки, остановки её развития.*

Разумеется, научно-технический прогресс был в значительной мере приостановлен мировыми элитами в конце XX века в целях укрепления своей власти и остановки прогресса социально-гуманитарного, дабы, опять же, не выпустить из рук своей глобальной власти. Оставив при этом лишь развивающимися, причём в довольно специфическом своем весьма узком горизонте-коридоре развития, информационные технологии, с одной стороны, обеспечивающие тотальный контроль за подвластным населением, а с другой – предположительно, дающим возможность трансгуманистического, для данных элит, перехода к сверхчеловеческому состоянию вплоть до достижения своего иллюзорного «цифрового» «бессмертия».

Как бы то ни было, но вследствие и системных («объективных») культурно-исторических факторов, и факторов субъектных («субъективных»), но из-под науки, – и это касается и наук естественных, и наук социально-гуманитарных, – оказалось выбито их ценностно-смысловое основание.

И в этом плане, как мы видим сегодня, наука, науки во всё большей степени обращаются лишь в свою *симуляцию* – разного рода постмодернистские «индексы цитирования» довольно типичный тому пример, – нежели во что-то реальное, связанное с реальными научными открытиями и действительно прорывными исследованиями.

Науки социально-гуманитарные в своём мейнстриме, за исключением маргинальных «внесистемных» исследователей-одиночек, по существу, обратились во что-то совершенно плоское, и я бы даже сказал, пошлое, не имеющее уже никакого отношения к реальности, к реальным смыслам, не говоря уж о первосмыслах; обратились во что-то сугубо обслуживающее интересы правящих глобальных элит, в технологии, по существу, манипуляции массовым сознанием.

И если настоящая наука ещё действительно как-то существует то, очевидно, уже вопреки общемировым «цивилизационным» тенденциям; существует ещё в виде некоего *атавизма, рудимента* прошлого.

Если же говорить, собственно, о *науках о культуре*, то вышеизложенная фундаментальная проблема, связанная с *исчезновением ценностно-смыслового основания науки* как таковой, усугубляется здесь ещё и тем, что *исчезает, собственно, сам объект исследования данных наук: культура.*

Культура как ценностно-смысловая система.

Я определяю *культуру* как символическую ценностно-смысловую систему, определяющую и актуализирующую творчество человеком самого себя и сферы своего бытия.

В современном, глобализированном мире исчезает, собственно, культура, исчезают, *стираются ценности и смыслы.*

То, что в современном мире сущая беда со смыслами – об этом не писал только, наверное, ленивый. Особенно ярко и прямо об этом написал ещё Ж. Бодрийяр в своей книге «Симулякры и симуляции» (1981 г.).

А то, что в современном мире *стираются ценностные матрицы*, зачастую *целенаправленно и методично*, обращая население, целенаправленно и методично, в безликие, легко внушаемые аморфные массы и рой, – программируя, целенаправленно и методично, дрессируя их в режиме роевого поведения, – создавая этим массам, их рою, симулякры, всякий раз, неких, якобы, «ценностей», пусть даже и под видом «традиционных ценностей», лоя их, эти роящиеся массы, на эту

приманку, а потом, на следующий уже день, подменяя вчерашние «ценностные» симулякры и установки новыми, уже пусть даже с «обратным знаком», – это, полагаю, вполне уже очевидно и не требует особой остановки на этом моменте для пояснения.

Так вот, если в современном мире *исчезают* не только особые *ценностные основания*, на которых, собственно, *возшла и развилась наука*, как специфический способ познания мира, но и *исчезает*, собственно, *объект исследования науки о культуре* – культура как таковая, в своих ценностно-смысловых основаниях, – то как, в таких условиях, ещё может быть возможна наука о культуре?

Разумеется, в русле глобального идеологического мейнстрима она существует, – уже, кстати, несколько десятилетий уж точно, – лишь сугубо в виде своего *симулякра*, не имеющего никакого отношения, как я уже сказал, ни к реальности, ни к смыслам, ни, тем более, к первосмыслам, к поискам истины, более того – вот уж подменяющего собой, в своих аспектах, и реальность и истину.

Я полагаю, *настоящая наука о культуре* в современных условиях если ещё как-то и может существовать, то исключительно в своих особых маргинальных по отношению к глобальному идеологическому мейнстриму формах, – причём, на мой взгляд, не только и даже не столько ориентируясь на некие *исконные ценностные образцы* отечественной (применительно к науке о культуре в России) культуры, сколько *творчески проецируя эти образцы в будущее*, рисуя столь насущный сегодня нам *образ будущего, принципиально иной*, – и в социально-экономическом и культурном планах, свободный, человеческий и справедливый, – нежели рисует и пророчит нам идеологический глобальный мейнстрим, в русле трансгуманистической парадигмы, «великой перезагрузки», «инклюзивного капитализма», «толерантности» и т.п. пропагандистской мишуры и симулякров.

Кстати, в этом «дивном новом мире» «глобальной перезагрузки», в которые мы уже «уверенно» погружаемся, уже не будет ни места, ни возможности ни культуре, как *ценностно-смысловой системе*, ни, соответственно, науке о культуре, ни человеку, как носителю своих высших человеческих характеристик, таких как совесть, самосознание, свобода воли и выбора, личное достоинство и т.п., а будет только тотальное господство технологий манипуляции массовым сознанием, прошивки и перепрошивки мозгов, тотального паноптического «цифрового» контроля.

Поэтому, наверное, актуальный, поставленный здесь вопрос о науке, о науке о культуре, об их возможности в современном мире ныне есть вопрос, собственно, о культуре, о человеке, о проблеме их сохранения, возможности и перспективах их реального развития.

И тут уж, полагаю, имеет место бифуркационная точка экзистенциального для всего мира всё более остро-насущного и актуального выбора: либо – либо.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляция. – Москва : Karios, 2018. – 320 с.
2. *Васильев, Г. Е.* Окоём волюшки. Русская философия власти. – Москва : Ваш Формат, 2021. – 580 с.
3. *Кара-Мурза, С. Г.* Манипуляция сознанием. – Москва : Эксмо-Пресс, 2001. – 832 с.; его же: Матрица «Россия». – Москва : Эксмо, 2010. – 256 с.
5. *Катасонов, В. Ю.* Антиутопии. Литературные фантазии или проектирование будущего? – Москва: Наше Завтра, 2021. – 666 с.; его же: Читая Шваба. Инклюзивный капитализм и великая перезагрузка. Открытый заговор против человечества. – Москва: Книжный мир, 2021. – 320 с.
7. *Кун, Т. С.* Структура научных революций. – Москва : Прогресс, 1977. – 300 с.
8. *Лиотар, Ж. Ф.* Состояние постмодерна. – Москва : Алетейя, 2016. – 160 с.
9. *Панарин, А. С.* Русская культура перед вызовом постмодернизма. – Москва : Ин-т философии РАН, 2005. – 188 с.
10. *Четверикова, О. Н.* Диктатура просвещённых. Дух и цели трансгуманизма. – Москва : Издатель Геннадий Маркелов, 2018. – 160 с.
11. *Шнуренко, И.* Homo fractus. Человек взломанный. – Москва : Наше Завтра, 2021. – 452 с.

12. Schwab, K. Malleret, T. Covid-19: The great reset. – Geneva : Forum publishing, 2020. – 213 с.
13. Zuboff, S. The age of surveillance capitalism. – Ney York : Public Affairs, 2019. – 717 с.

Васильев Глеб Евгеньевич

кандидат философских наук,
ведущий научный сотрудник Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачева (Москва)
Email: Gleb.negin@mail.ru

Vasiliev G.

**THE PROBLEMATIC NATURE OF THE SCIENCE OF CULTURE
IN THE MODERN SOCIO-CULTURAL SITUATION**

Abstract. *The article reveals the valuable cultural and historical foundations of the emergence of science in Modern times; reveals, in this regard, the specificity and difference of the natural and socio-humanitarian sciences that arose and developed in Modern times; reveals the problems of disappearance in the modern cultural situation, in the situation of Postmodernism, the value foundations of science; Accordingly, the problematic nature of the existence and development of the science of culture in this kind of cultural and historical context is revealed, which is associated not only with the disappearance of the value foundations of science, but also with the disappearance of the object of research of the science of culture - culture itself, as, first of all, a value–semantic system–matrix.*

Key words: *science, culture, values, postmodern, simulacrum.*

Vasiliev Gleb Evgenievich

PhD in Philosophy,
Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Васильев Г.Е., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.
Публикуется в авторской редакции.

Статья в PDF-формате:
http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_31_00_1709454660.pdf

Ссылка на статью:
Васильев Г.Е. Проблематичность науки о культуре в современной социокультурной ситуации. – DOI 10.34685/HI.2024.96.77.002. –
Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 18-22. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/638.html&j_id=59.

ГЕНЕЗИС КОНЦЕПЦИИ «ЖИВОГО МУЗЕЯ» В РОССИЙСКОМ МУЗЕЕВЕДЕНИИ

Аннотация. В центре внимания статьи – идеи «живого музея», сформулированные российскими мыслителями, культурологами и музейными специалистами в разные периоды становления отечественного музейного дела. Прослеживая путь их возникновения и развития, автор проводит историографический, ретроспективный и генетический анализ. В результате исследования уточняется история формирования современной концепции «живого музея», и определяются ее исторические прообразы.

Ключевые слова: музей, живой музей, история музееведения, средовой подход, иммерсивные технологии.

Одним из актуальных направлений культурологических исследований в области музееведения выступает разработка и уточнение понятийно-терминологического аппарата. Исследование, проводимое автором, обращается к осмыслению современного понятия «живой музей», используемого в музейных работах для обозначения широкого круга явлений. Обобщая существующие трактовки (Л. С. Алексеевой [1], М. Е. Каулен [2], Т. П. Полякова [3], В. Г. Пушкарева [4] и др.), автор рассматривает это понятие как особый подход и концепцию сохранения историко-культурного наследия, сложившуюся в культурном контексте России в период с конца XIX до XXI в. [5].

Цель настоящей статьи – определить особенности формирования (возникновения и развития) концепции «живого музея» в российском музееведении. Объектом изучения выступает отечественная музейная мысль, зафиксированная в музейных предложениях, проектах и концепциях, а также в научных монографиях и статьях. Предмет исследования – возникновение, развитие и взаимосвязь различных концептов [6] «живого музея», предложенных российскими философами и музейными специалистами в разные периоды становления отечественного музейного дела.

Для достижения намеченной цели и ответа на поставленный вопрос используются три метода историко-культурного исследования:

- историографический анализ;
- ретроспективный анализ (метод историко-культурной реконструкции);
- генетический анализ.

Каждый из них имеет свою область применения, и потому структура статьи включает три раздела, посвященные одному из аспектов заявленной проблемы.

1. Историографический анализ. Генезис понятия «живой музей» в российском музееведении.

Научная традиция возводит практику использования термина «живой музей» к докладам и статьям П. А. Флоренского [7], представившим его видение принципов музеефикации Троице-Сергиевой Лавры [8]. Однако это не совсем верно: философ, предложивший принципиально новый подход к сохранению историко-культурных объектов, не вводил термина как такового. Поэтому главной задачей проведенного историографического анализа являлось определение того, когда и как сформировалось понятие «живой музей». Для ее решения использовались хронологический и типологический методы исторического исследования.

Источниковая база включила музееведческие работы, напрямую или косвенно касающиеся проблематики «живого музея». Основная часть – это статьи, опубликованные в периодических журналах, сборниках научных трудов и материалах конференций. Отбор источников производился с помощью автоматизированных систем научного поиска информации (eLIBRARY.RU, электронные каталоги РГБ, НЭБ).

Анализ и сопоставление источников показали, что в современном музееведческом дискурсе обсуждаются, а значит, сосуществуют следующие идеи и концепты «живого музея»:

- «живой музей» П. А. Флоренского;
- музейная концепция Н. Ф. Фёдорова;
- «живой музей» как тип средового музея (М. Е. Каулен);
- «оживший» этнографический музей-театр (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Б. М. Соколов, В. Г. Пушкарев);
- «живой музей» как иммерсивная технология проектирования музейной экспозиции (Т. П. Поляков)
- «живой музей» как УИТ [9], действующий монастырь и др. частные случаи мягкой музеефикации;
- «живой музей» как аналог зарубежных техник актуализации наследия (экомuzeя, музея/парка «живой истории», тематического исторического парка и пр.).

Определить последовательность формирования этих тем в музейном дискурсе позволяет хронологический анализ публикаций. Представим его кратко в табличной форме (см. *Таблицу 1*).

Таблица 1. Хронологический анализ российских публикаций, посвященных «живому музею»

<i>Период</i>	<i>Характеристика периода</i>
<i>Сер. 1980 – 1990-е гг.</i>	Происходит публикация работ П.А.Флоренского (1985, 1988, 1989, 1994–1999), в том числе на страницах журнала «Советский музей». Формируется значительный интерес к концепции музеефикации Троице-Сергиевой Лавры, сформулированной в кон. 1910 – нач. 1920-х гг. Появляются исследования М.С.Трубачевой (1984), Л.П.Воронковой (1984, 1989, 1992 и др.), И.Л.Галинской (1995), М.Е.Каулен (1997), И.А.Тульпе (1997), Т.П.Полякова (1997) и др., в которых анализируются идеи Флоренского, в том числе принципы «живого музея» и «синтеза искусств».
<i>Сер. 1990 – 2000-е гг.</i>	Следующий период отмечается развитием и распространением новых форм музейной деятельности (учреждений музейного типа, частных музеев, церковных музеев и пр.). В музееведческих публикациях всё чаще звучат и обсуждаются идеи Н.Ф.Фёдорова. В музейную практику внедряются современные подходы: <ul style="list-style-type: none"> - концепция музейного проектирования Т.П.Полякова, где идеи «живого музея» реализуются как технологии проектирования экспозиции (1999, 2003, 2009 и др.); - концепция средового подхода М.Е.Каулен (2000, 2003, 2004 и др.), где «живой музей» рассматривается как учреждение музейного типа; - концепция культурно-ландшафтного подхода («живой музей» как УИТ, действующий монастырь, историческое поселение и пр.; Ю.А.Веденин, П.М.Шульгин и др., 1992, 1994, 1999, 2004 и др.).
<i>2000 – 2010-е гг.</i>	В российском музееведении получают распространение идеи средового подхода (М.Е.Каулен, 2012; Е.Н.Мастеница, 2013; О.Н.Шелегина, 2014; И.В.Сальникова, 2014; П.В.Глушкова, 2015; и др.). Формируется тенденция к повсеместной театрализации и реконструкции в музейном пространстве (И.А.Щепеткова, 2006; Т.И.Чулкина, 2011). На этом фоне складывается интерес к концепции «ожившего» музея-театра, предложенным в этнографическом музееведении 1920-х гг. (В.Г.Пушкарев, 2007, 2010 и др.; чуть позже – О.А.Кубанкина, 2020; М.М.Керимова, 2020), а также растёт популярность зарубежных техник «живой истории» (В.В.Харбедия, 2007; В.В.Хабаров, 2010; А.Н.Дробышев, 2011; С.В.Богданов, 2015; А.П.Шильяев, 2016; и др.).
<i>Сер. 2010-х – начало 2020-х гг.</i>	Современный период характеризуется: <ul style="list-style-type: none"> - по-прежнему высоким интересом к музейным идеям П.А.Флоренского (Л.С.Алексеева, 2017; А.М.Копировский, 2020; Е.Ю.Перова, 2021; Р.В.Ковриков, 2021; Д.А.Попов, 2022); - появлением публикаций, в которых термин «живой музей» используется как устоявшийся (напр., В.А.Котосина, 2012; С.А.Потапова, 2020); - смешением понятий «живой музей», «живая история», «экомuzeя», тематический парк и пр. (напр., К.О.Бондарь, 2019; Д.А.Прокудина, 2020); - формированием стереотипа, что идеи «живого музея» пришли в Россию из-за рубежа (напр., С.А.Харитонов, 2019; Е.С.Самойлова, 2021).

Таким образом, хронологический анализ показывает, что оксюморон «живой музей» начал превращаться в музейный термин и распространяться в отечественном музееведении в 1990-е гг. Это происходило в контексте поиска новых форм, моделей, методов музейной деятельности и осмысления оригинальных музейных концепций, предложенных в начале XX в. За прошедшие три десятилетия сложилась устойчивая практика использования данного понятия по отношению к разным музейным объектам, созданным с помощью мягкой музеефикации (средового, культурно-ландшафтного подхода), театральнo-игровых и функциональных технологий проектирования экспозиций. Несмотря на это, исследование доказывает, что различные трактовки и формы «живого музея» имеют общий генезис и сформировались, в первую очередь, под влиянием идей П. А. Флоренского и Н. Ф. Фёдорова.

2. Ретроспективный анализ. Генезис идей «живого музея» в российском музейном деле.

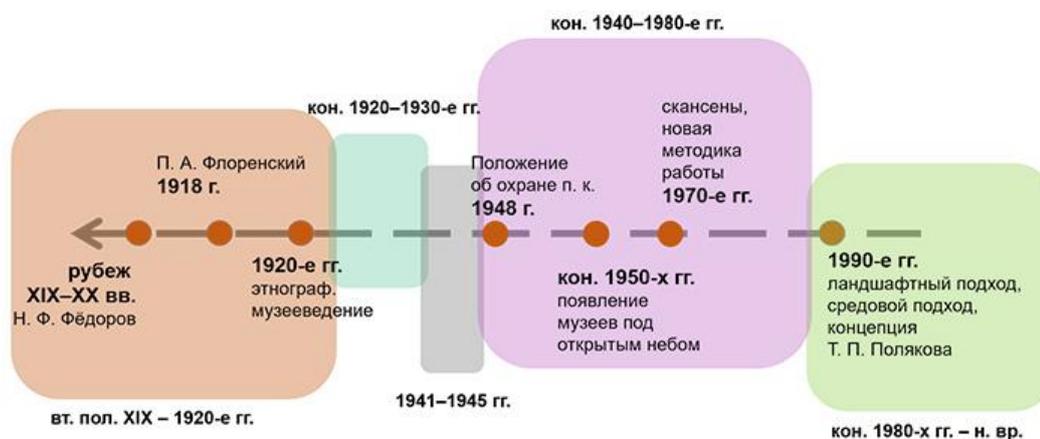
Историю развития концепции «живого музея» до 1990-х гг. можно воссоздать с помощью ретроспективного анализа. Этот метод используется в культурологии для историко-культурной реконструкции явлений или процессов на основе сведений, сохранившихся в более позднем периоде.

Предлагаемый анализ опирается на источники, сформированные историографией исследования. Дополнительно привлекаются музеографические и музееведческие публикации, отображающие изменения, происходившие в экспозиционной и культурно-просветительской работе музеев под открытым небом в 1970–1990-е гг.

Для реконструкции процесса постепенного формирования в российском музейном деле идей и практик «живого музея» разместим поэтапно на единой хронологической линии несколько опорных точек:

- на первом этапе отметим моменты появления наиболее известных исторических концепций (идей, проектов, методик) «живого музея», вошедших в историографию исследования (Н. Ф. Фёдорова, П. А. Флоренского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса, Б. М. Соколова);
- на втором этапе, опираясь на хронологию Н. А. Томилова, выделим ключевые периоды, отображающие историю развития музейного дела России и СССР [10];
- наконец, особо подчеркнем временной отрезок 1960–1980-х гг., связанный с формированием в нашей стране сети музеев под открытым небом [11], и отметим внутри него наиболее знаковые моменты, рассказывающие о развитии методики работы данных учреждений.

Рис. 1. Схема генезиса идей и практик «живого музея» в российском музейном деле



Схему генезиса идей «живого музея» в российском музейном деле (Рис. 1) можно описать следующим образом. В период бурного музейного строительства, который продолжался в России со второй половины XIX в. до середины 1920-х гг., сформировалось несколько концепций и проектов «живых музеев».

Впервые данная проблематика прозвучала на рубеже XIX–XX вв. в музейной концепции Н. Ф. Фёдорова. Напомним, что родоначальник русского космизма, выдающийся философ, библиотекарь Румянцевского музея утверждал, что традиционный музей подобен «особому кладбищу», для которого ученые собрали «лишенных жизни животных, высушенные растения, минералы и металлы, извлеченные из их естественных месторождений» и куда поместили «всё это в виде обломков, осколков, гербариев, чучел, скелетов, манекенов» и пр. (здесь и далее выделено авт. – Т.З.) [12]. Фёдоров призывал к тому, чтобы публичный музей не был только хранилищем, ведь тогда «сдача в него, как в могилу, хотя бы и сопровождаемая художественным или ученым, т.е. мертвым, восстановлением, не может заключать в себе ничего хорошего» [13]. Развивая свою философию, он превратил музей в центральный инструмент «общего дела воскрешения» и предложил для этого новую форму «храма-музея с вышкой» (обсерваторией) и школой, размещенного «под защитой пятого сословия» на сельском кладбище. По мнению Н. Фёдорова, такой музей должен стать «вселенским» и сделать знание неограниченным, а потому уничтожающим «разобщение миров восстановлением всех прошедших поколений» [14].

Следующий проект «живого музея» был предложен богословом, религиозным философом и инженером-ученым П. А. Флоренским, сформулировавшим в 1918 г. оригинальную концепцию музеефикации Троице-Сергиевой Лавры. Основную идею этой концепции можно выразить следующим образом: монастырь не нужно «умерщвлять» (лишать «жизненного единства» и многоплановой деятельности), чтобы превратить в музей, поскольку он уже есть подлинный музей, который нужно сохранить в новых социально-политических условиях. «Самое страшное для меня в деятельности нашей Комиссии [15], и всех подобных комиссий и обществ, в какой бы стране они ни работали, – отмечал о. Павел, – это возможность погрешить против жизни, соскользнув на упрощенный путь умерщвляющего и обездушивающего коллекционирования» [16]. Развивая критику обычного музейного подхода, философ сформулировал идею «синтеза искусств» как основу храмовой музейной экспозиции, а также предложил идеальную форму сохранения историко-культурных традиций, связанных с историческим объектом. В закрывающемся монастыре он призывал к открытию *школ и обществ изучения*, которые смогут в изменившихся социально-политических условиях актуализировать и развить иконописные, архитектурные, певческие и ремесленные традиции Лавры. При таком подходе монастырь видится Флоренскому в ближайшем будущем «русскими Афинами, живым музеем России», где «в мирном сотрудничестве и благожелательном соперничестве учреждений и лиц» осуществляется «изучение и творчество» [17].

Наконец, вне зависимости от идей П. А. Флоренского, в 1920-е гг. в рамках этнографического музееведения начала складываться еще одна концепция живого, а точнее – «ожившего» музея-театра. Здесь с помощью театральных приемов и новых технических средств должны были представляться материалы экспедиций: фрагменты обрядов, фольклор, сцены из повседневной народной жизни, т. е., говоря современным языком, – объекты нематериального культурного наследия. К этому направлению относятся предложения и проекты В. Н. Всеволодского-Гернгросса и Б.М.Соколова.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс – один из первых российских театроведов, впоследствии доктор искусствоведения – в контексте поиска новых, «не буржуазных» истоков русской театральной культуры предложил идею этнографического, фольклорного театра – «*живого*» художественного музея», который сможет сохранять и актуализировать обрядовую крестьянскую культуру и народное искусство [18]. Эта идея была реализована в деятельности созданного им Экспериментального театра (1923), который с 1930 г. действовал при Этнографическом отделе Русского музея [19]. Выступления коллектива были органично связаны с экскурсионной деятельностью и проходили в Мраморном зале после ознакомления с экспонатами. Они сопровождались вступительными комментариями В. Н. Всеволодского и были основаны на материалах экспедиций в Карелию, Поволжье и Сибирь [20]. Необходимые для постановок сведения, музыкальные и кинозаписи представлялись музеем и Государственным институтом истории искусств. В репертуар театра входили этнографические спектакли «Обряд русской народной свадьбы», «Солнцеворот», «Четыре деревни», «Искусство русского севера», «Вечер русского эпоса (былин и сказок)», «Вечер русского крестьянского танца» и др. [21].

Б. М. Соколов – профессор, литературовед, этнограф и музеевед – выступил с собственной концепцией «ожившего» музея в конце 1920-х гг. Он призывал, чтобы «музеи, в том числе и этнографические, перестали быть мертвыми “хранилищами”, а превратились в *живые научно-*

исследовательские и вместе с тем *научно-просветительные учреждения*», которые будут соответствовать времени по духу и принципам работы [22]. Особую роль он отводил кинематографу, а также использованию современных технических средств для собирания и воспроизведения экспозиционных материалов [23]. Будучи директором Центрального музея народоведения в Москве (1924–1930), Б. М. Соколов стремился создать «музей жизни», показывающий в традиционных экспозициях и в зонах под открытым небом историю и современность народов СССР. В наибольшей степени его концепция «живого музея» выражена в плане создания «Московского этнопарка» в районе Воробьевых гор (1928) [24]. Этнограф, хорошо знакомый с опытом работы североевропейских этнографических музеев [25], предлагал демонстрировать в смоделированном ландшафтном окружении материальную и духовную культуру русских, белорусов, украинцев, финно-угров, тюрко-татар, народов Кавказа, Сибири и Средней Азии.

Несмотря на отдельные успешные эксперименты, идеи «живого музея» не получили широкой реализации. В конце 1920-х гг. сформировался новый вектор развития советских музеев, определивший их идеологический характер и разворот к современности. Наиболее ярко этот разворот выразился в материалах Первого Всероссийского музейного съезда 1930 г. Например, в письме-приветствии наркома просвещения РСФСР А. С. Бубнова, который призывал превратить музеи в «инструмент культурной революции» и отражать в их экспозициях «каждый практический шаг к строительству социализма в крае, области, республике» [26]. С одной стороны, этот разворот определил приоритетное значение экспозиционной работы в структуре основной деятельности советских и российских музеев [27]. С другой стороны, в таких условиях потеряли какую-либо актуальность практики сохранения традиционной деятельности и народных обычаев...

В годы Великой Отечественной войны музеи СССР понесли невосполнимые потери – были утрачены ценные коллекции, памятники, ансамбли. Уже в первые послевоенные годы началось формирование норм охраны культурного наследия и соответствующего понимания музея – как основного хранилища памятников культуры [28]. С 1948 г. Совет министров СССР получил право объявлять заповедниками историко-культурные объекты комплексного характера, имеющие особое научное, историческое или художественное значение [29], и с конца 1950-х гг. – развернулся процесс создания сети музеев под открытым небом.

Образование первых музеев-заповедников на основе памятников культуры Новгорода, Владимира, Суздаля, Костромы, Ярославля, Ростова, Тобольска и др. городов, поставило задачи поиска новых подходов к музейному освоению больших территорий. Создание археологических музеев-заповедников привнесло в музейно-экспозиционную работу практику демонстрации процессов раскопок, а затем – широкое применение методов реконструкции [30]. Наконец, 1960–1970-е гг. ознаменовались организацией многочисленных скансенов – музеев народного быта и архитектуры, сохраняющих под открытым небом перевезенные памятники деревянного зодчества. Эволюция принципов их экспозиционной работы – от выставок архитектуры до создания моделей традиционных поселений [31] – принесла в российский музейный мир различные способы «оживления» статичных экспозиций. В том числе – воссоздание звукового ландшафта и обычаев ведения хозяйства, проведение фольклорных праздников, народных игр и ярмарок ремесел [32]. Иными словами, забытые идеи этнографического музея-театра обрели снова актуальность.

В контексте этих *деятельных* практик начали формироваться современные методы и технологии актуализации наследия (культурно-ландшафтный и средовой подходы, иммерсивные технологии и др.) [33]. Новый период развития российского музейного дела, возникший из кризисных явлений середины 1980 – 1990-х гг., предопределил их востребованность. Стремление к возрождению народных традиций и культуры, ставшее характерным явлением времени, сопровождалось необходимостью разработки новой модели деятельности постсоветского музея [34]. Внутри обсуждений и музейных экспериментов получили новую жизнь идеи П. Флоренского и Н. Фёдорова, и сформировалось несколько основных подходов, составляющих основу современной концепции «живого музея».

3. Генетический анализ. Прообразы «живого музея» в публикациях конца XIX – первой трети XX в.

За рамками предлагаемой историко-культурной реконструкции остается вопрос поиска идей, проектов и концепций «живого музея», не выявленных ранее и не вошедших в историографию изучаемой

проблемы. Восполнить данный пробел можно опираясь на генетический метод, который используется в культурологии для изучения процесса рождения или первичных проявлений культурного феномена [35].

Уходя от общепринятого положения, что П. А. Флоренский первым высказал идею «живого музея», автор задается простым вопросом: а кем еще использовался данный оксюморон в конце XIX – начале XX в. и в каком контексте? Для ответа на данный вопрос с помощью поисковой системы НЭБ была сформирована источниковая база. В нее вошли повествовательные письменные источники последней трети XIX – первой трети XX в., в том числе документы личного происхождения (письма, мемуары), периодика, публицистика, научные труды и отчеты, адресные справочники.

В результате работы с этими источниками было обнаружено множество случаев использования данного оксюморона в разных контекстах. Оставляя за скобками сочинения, в которых выражение «живой музей» является частью отвлеченного поэтического образа, приведем несколько ярких примеров, способных заинтересовать специалистов в области музееведения.

Одно из первых упоминаний выражения «живой музей» встречается в описании московской Политехнической выставки 1872 г., оно вошло как приложение во Всеобщий календарь 1873 г. [36]. Автор, подписавшийся А. Н., использовал данный оксюморон, оценивая устройство туркестанского отдела выставки, которое произвело на него и других посетителей сильное впечатление: «Вмещающая в себе решительно всё относящееся к производительности вновь приобретенного края, отдел этот дал нам один из самых интересных уголков выставки, и каждый из ее посетителей не мог не поблагодарить гг. распорядителей за ту услугу, которую они принесли обществу устройством такого *живого музея*, каким показался нам отдел туркестанский». В особенности удивительной стала его этнографическая часть, организованная в духе обстановочных сцен с ростовыми манекенами: «Базар и улица, обстроенная лавками, наполненная живыми людьми, погруженными лишь в какой-то магнетический сон, сразу же переносили вас на далекий юго-восток, воспроизводили пред вами вседневную жизнь его обитателей» [37].

Выражение «живой музей» встречается в переписке педагога и общественного деятеля Н. П. Петерсона, к слову, ученика и последователя Н. Ф. Фёдорова. В письме от 14 марта 1881 г. к обер-прокурору Святейшего синода К. П. Победоносцеву он изложил собственную концепцию устройства высшего учебного заведения, ориентированного на практическое освоение знаний, а потому совмещенного с музеем и библиотекой. «При таком преобразовании, – отмечает Н. Петерсон, – профессора будут библиотекарями относящихся до их предмета отделов библиотеки, хранителями различных коллекций, собраний, руководителями студентов в их занятиях; студенты же будут помощниками профессоров <...>, обязанности по должности таких помощников поставят студентов в необходимость составлять каталоги, указатели и всякие такого рода пособия; и все эти занятия должны быть систематически разделены между студентами. При таком устройстве Университета-Музея совокупность профессоров и студентов представит живую библиотеку, *живой музей*, в котором не останется ни одной книги, ни одного предмета неизвестным, без употребления» [38].

В 1909 г. оксюморон «живой музей» появился на страницах журнала «Городское дело», где была опубликована заметка Н. К. Рериха «По старине» [39]. Рассуждая о формировании комиссии по выработке положения об охране старины при Министерстве внутренних дел, он говорил о важности поиска не только «культурных», «археологических», но и «человеческих» путей сохранения памятников, о необходимости создания «обществ друзей старины». Но важнее всего, что он призывал к сохранению вокруг исторических памятников той архитектурной и природной среды, что окружала их при создании. Такие памятники он назвал «*живыми музеями*», способными привлечь широкую аудиторию: «Не опасаясь педантичной суши, пойдет молодежь к дедовскому наследию; полная надежды, заглянет она в чело его, и мало в ком не шевельнутся прекрасные чувствования раннего детства, потом засыпанные чем-то очень «нужным»» [40].

Не может не вызвать интерес тот факт, что оксюморон «живой музей» встречается в текстах начала XX в., посвященных реальным музейным учреждениям. В частности, в 1913 г. был опубликован доклад «Финляндские общества родинovedения» учредителя Костромского научного общества по изучению местного края В. И. Болотова, в котором рассказывалось, в том числе, о создании на окраине Хельсинки «*живого музея*» (т.е. музея под открытым небом) *Сеурасаари*. Автор пишет, что его история

началась в 1909 г., когда «сюда перевезена была из глуши центральной Финляндии торна (хутор) Ниемелэ со всеми постройками (18-го века), хозяйственными принадлежностями и обстановкой; в 1911 г. кроме торны здесь уже находились еще рыбацкие, почтовые и церковные (24-весельные) лодки, лопарский шалаш и наконец церковь (постройки 17-го века), перевезенная сюда из Абосской губернии» [41].

Известный московский искусствовед Б. Н. Бухгейм в своем сочинении «По Италии» (1914) отмечает эпитетом «живой» римский музей в Термах Диоклетиана. Восхищаясь подлинным обликом произведений античного искусства, он говорит: «Из всех музеев Рима только музей Терма действительно *живой музей*. ... И так странно, что такая метаморфоза возможна именно здесь, где нет почти ни одной цельной статуи, где всё собранное стоит так, как было когда-то найдено. От некоторых фигур остались одни торсы, от других уцелели только головы или отдельные конечности. Но именно это ревнивое оберегание произведений искусства от варварской реставрации, этот черновой вид музея придают ему жизнь» [42].

Наконец, неоднократно встречаются упоминания о *живом музее* – Учебно-показательном питомнике на Крестовском острове в Петрограде-Ленинграде, где «экскурсанты и учащаяся молодежь знакомятся с различными отраслями сельского хозяйства на живых образцах и показательных участках» [43]. Следует отметить, что этим музеем руководил М. В. Новорусский – революционер и музейный просветитель, популяризатор образовательной миссии музея.

Подводя итоги анализа, следует отметить, что можно выделить два наиболее постоянных значения, в которых использовалось выражение «живой музей» в публикациях конца XIX – начала XX в.:

- *описание коллекций живой природы* (А. П. Мертваго, 1901; В. А. Рихтер, 1922; А. И. Филиппов, 1926; М. М. Завадовский, 1926), а также *парков, садов и заповедников* (А. Н. Краснов, 1911; М. П. Нагибина, 1911; М. С. Антипович, 1913; В. П. Семёнов-Тянь-Шанский, 1914; А. А. Браунер, 1923; В. П. Семёнов-Тянь-Шанский, 1927–1928; и др.);

- *обозначение поселений и территорий*, где в естественных условиях сохраняются памятники истории и самобытная традиционная культура (Л. П. Загурский, 1884; И. Н. Смирнов, 1892; Н. Н. Харузин, 1897; П. Н. Милюков, 1898; В. В. Богданов, 1902; И. Василевский, 1912; В. А. Гордлевский, 1912; А. Боровой, 1916; А. Суздальцев, 1919; Д. А. Золотарев, ок. 1922; В. П. Налимов, 1924; Г. Ф. Чурсин, 1925; В. И. Смирнов, 1926; М. С. Годес, 1928).

Отталкиваясь от этих значений, можно сформулировать контекстное определение, актуальное для России конца XIX – первой трети XX в.: «*живой музей*» – *это культурные и природные объекты, которые сохраняются в своем развитии*. Другими словами, в результате генетического анализа мы получили прототип или прообраз «живого музея», который в дальнейшем наиболее ярко проявился в музейных концепциях Н. Ф. Фёдорова, П. А. Флоренского, В. Н. Всеволодского-Гернгросса и других отечественных музейных деятелей.

* * *

Кратко обозначим основные выводы. Рассматривая понятие «живой музей» как особый подход и концепцию сохранения историко-культурного наследия, настоящее исследование было обращено к реконструкции процессов ее формирования и развития в российском музейном деле. В результате проведенного историографического, ретроспективного и генетического анализа следует выделить три главных этапа становления этой музейной концепции:

- конец XIX – первая треть XX в.: формирование прообразов и некоторых принципов «живого музея»;
- середина – последняя треть XX в.: создание социокультурных условий для востребованности в музейной практике идей «живого музея»;
- конец XX – первые десятилетия XXI в.: разработка методик реализации идей «живого музея» в непосредственной музей работе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Алексеева Л. С., Оленич Л. В.* Концепция «живого музея» священника Павла Флоренского и формы существования современных церковных музеев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 41–2. – С. 111–121. EDN YKHIZB.
- [2] *Каулен М. Е.* Музей и наследие // Музей. – 2009. – № 5. – С. 10–19.
- [3] *Поляков Т. П.* В поисках «живого музея» // Музей и новые технологии / [сост. и науч. ред. Н. А. Никишин]. – Москва: Прогресс–Традиция, 1999. – С. 58–81 (На пути к музею XXI в.).
- [4] *Пушкарев В. Г.* В.Н.Всеволодский-Гернгросс и его концепция «живого музея» // Рябининские чтения – 2007: материалы V научной конференции «Традиционная культура Русского Севера: история и современность» / отв. ред. Т. Г. Иванова. – Петрозаводск, 2007. – С. 486–489.
- [5] Ранее автором была предложена деятельностная трактовка, согласно которой «живой музей» – это динамичная модель сохранения историко-культурного наследия, в которой культура и наследие понимаются и представляются как процессы человеческой деятельности, а их актуализация реализуется посредством творчества. Именно творческий характер подобных музейных проектов, т. е. ориентация на создание нового, позволяет сохранять процессуальный характер культуры. Подробнее см.: *Зотова Т. А.* Основные подходы к деятельности «живого музея»: культурологический анализ // Культурное наследие России. – 2023. – № 1(40). – С. 85–93. DOI 10.34685/NI.2023.40.1.011. EDN XNIDPB.
- [6] В настоящей статье термин «концепт» (лат. conceptus – понятие, мысль, представление), имеющий различные толкования в философии, науке и публицистике, понимается как содержание понятия, совокупность его существенных и отличительных признаков.
- [7] В дополнение к указанным выше публикациям следует отметить следующие работы, определившие такое понимание: *Трубачева М. С.* Научно-музейная деятельность свящ. Павла Флоренского в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице–Сергиевой Лавры: 1918–1920 // Музей: Худож. собр. СССР. [Сб.] 5 / [Сост. Л. М. Срибнис]. – Москва: Сов. художник, 1984. – С. 152–164; *Галинская И. Л.* Павел Флоренский об идее «живого музея» // Новая литература по культурологии: Дайджест. – Москва, 1995. – № 3. – С. 22–29; *Шварова М. В.* Концепция «живого музея» П. А. Флоренского // П. А. Флоренский и современность: материалы научной конференции, 9-12 октября 2007 г., Калининград. – Калининград: Балт. Фед. ун-т им. И. Канта, 2007. – С. 73–77. EDN WZPEJU; *Шляхтина Л. М.* Музейные инновации в ретроспективе музееведческих идей // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1(1). – С. 44–49. EDN OOATHF; *Поляков Т. П., Смирнова Т. В.* Музей-заповедник: идеальный проект и реальность истории // Российская провинция: среда, культура, социум. Очерки истории города Сергиева Посада. Конец XVIII–XX век / Рос. ин-т культурологии; отв. ред. Э. А. Шулепова. – Москва: РОССПЭН, 2011. – С. 423–465; *Поляков Т. П.* Технологии, зоны и объекты «живого музея» в экспозиционном пространстве: генезис, развитие, перспективы // Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т.П. Поляков [и др.]. – Москва: Ин-т Наследия, 2021. – С. 113–162.
- [8] *Флоренский П.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // Троице-Сергиева лавра: [сборник] / Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. – Сергиев Посад: Тип. И. Иванова, 1919. – С. 3–29; *Флоренский П. А.* Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. – 1922. – № 1. – С. 28–32.
- [9] УИТ (УИКТ) – уникальные исторические (историко-культурные) территории.
- [10] *Томилов Н. А.* Музееведение и музеи России. Избранные научные работы: в 2 ч. Ч. 1: Музееведение (музеология): теоретические и историографические аспекты. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2016. – 368 с.
- [11] *Каулен М. Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России. – Москва: Этерна, 2012. – С. 112.
- [12] *Фёдоров Ф. Н.* Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства // Сочинения. – Москва: Мысль, 1982. (Филос. наследие. Т. 85). – С. 317.
- [13] *Фёдоров Ф. Н.* Музей, его смысл и назначение // Там же. С. 576.
- [14] Там же. С. 587.
- [15] П. А. Флоренский являлся ученым секретарем Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры, которая была образована 28 октября 1918 г. В комиссию входили также Д. М. Гуревич, Ю. А. Олсуфьев, И. Е. Бондаренко, И. Д. Протасов, М. В. Боскин и П. Н. Каптерев; см. подробнее: *Трубачева М. С.* Научно-музейная деятельность свящ. Павла Флоренского
- [16] *Флоренский П. А.* Троице-Сергиева Лавра и Россия // Сочинения : в 4 т. Т. 2. – Москва, 1996. – С. 373.
- [17] Там же. С. 369.
- [18] *Пушкарев В. Г.* Указ. соч.
- [19] Государственный этнографический театр Русского музея.

- [20] Андреева Т., Сомова О. Забытый эксперимент (из истории Этнографического театра) // Советская этнография. – 1985. – № 2. – С. 83–90.
- [21] Ленинградский государственный Этнографический театр Русского музея : [Каталог – Альбом]. / [Государственный Русский музей]. – [Ленинград]: Тип. Облфо им. Котлякова, 1930–1931. – 16 с.
- [22] Головнев И. А. «Живой музей» и «борьба за культурфильму» Бориса Соколова // Этнография. – 2021. – № 3 (13). – С. 244–263. DOI 10.31250/2618-8600-2021-3(13)-244-263. EDN IRDCRO.
- [23] Кубанкина О. А. Музей глазами Б. М. Соколова // История и историческая память. – 2020. – № 20. – С. 92–98. EDN KDPPLH.
- [24] РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 3381. Л. 1–11.
- [25] Известно, что Б. М. Соколов был командирован Главнаукой в страны северной Европы для изучения зарубежного опыта по организации этнографических музеев. См.: Керимова М. М. Эпистолярное наследие Б.М. Соколова как источник по истории этнографического музееведения (по материалам семейного архива, 1927–1928 гг.) // Три века российской этнографии: страницы истории. – Москва: Наука – Вост. литер., 2020. – С. 149–199. EDN CCVTFA.
- [26] Письмо-приветствие А. С. Бубнова // Труды Первого Всероссийского музейного съезда: в 2 т. Т. 1. – Москва, 1931. – С. 17–20.
- [27] Поляков Т. П. Из истории отечественной экспозиционной мысли: идеи и предложения Первого Всероссийского музейного съезда (1930 г.) в области «музейного языка» и их отражение в экспозициях начала 1930-х годов. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2018. – № 3. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/448.html&j_id=36 (дата обращения: 22.02.2024).
- [28] О мерах улучшения охраны памятников культуры: Постановление Совета министров СССР № 3898 [от 14 октября 1948 г.]. – Москва: Музгиз, 1949. – 12 с.
- [29] Подробнее см.: Османова М. Н., Бабошина Е. В. Послевоенное законодательство СССР об охране памятников истории, культуры и искусства // Образование и право. – 2023. – № 2. – С. 397–402.
- [30] Каулен М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России... С. 273–276.
- [31] Например, см.: Севан О. Г. Из опыта проектирования и формирования музеев под открытым небом гг. Костромы, Архангельска, Вологды, Перми // На пути к музею XXI века. Музеи-заповедники: Сб. науч. тр. – Москва, 1991. – С. 63–85.
- [32] Например, см.: Архангельский музей деревянного зодчества // [Составление и вступ. ст. Л. Бострем]. – Архангельск: Сев.-зап. кн. изд-во, 1984. 95 с.; Музей-заповедник «Кижский». 40 лет / Б. А. Гуцин и др.; ред.-сост. И. В. Мельников. – Петрозаводск, 2006. – 197 с.
- [33] Например, см.: Поляков Т. П. Мифологическое сознание и музей XXI века (на примере концепции музея-заповедника «Исток Волги») // Музееведение. На пути к музею XXI века. – Москва, 1989. – С. 45–60; Каулен М. Е. Музей-заповедник как единый экспозиционный комплекс (на материале концепции музеефикации территории и памятников музея-заповедника «Коломенское») // На пути к музею XXI века. Музеи-заповедники : Сб. науч. тр. – Москва, 1991. – С. 164–181; Шульгин П. М. Возрождение и развитие памятников истории, культуры и природы на принципах уникальной исторической территории // II Международная конференция по сохранению и развитию уникальных исторических территорий : Тезисы докладов / Науч. ред. Ю. А. Веденин. – Москва, 1992. – 129 с.
- [34] Данная тема – одна из центральных на страницах журнала «Советский музей» («Мир музея») в конце 1980-х – 1990-е гг.; например, см.: Гнедовский М., Коник М. Нужны новые подходы // Советский музей. – 1988. – № 5. – С. 20–26; Размустова Т. Требуется личность... // Советский музей. – 1991. – № 3. – С. 2–5; Потифорова М., Кулегин А. Курс на отказ от «Краткого курса» (в поисках новой концепции историко-революционного музея) // Советский музей. – 1991. – № 4. – С. 8–13, и др.
- [35] Теория культуры: учеб. пос. / Под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – Санкт-Петербург: Питер, 2008. – С. 63.
- [36] Обзор Московской Политехнической Выставки 1872 года [приложение №1] // Всеобщий календарь: 1873. – Санкт-Петербург: изд. Германа Гоппе. LXIV, 554, 24 с.
- [37] Там же. С. 5–6.
- [38] Письмо Н. П. Петерсона к К. П. Победоносцеву, 14 марта 1881 г., Керенск // Письма и записки / К. П. Победоносцев и его корреспонденты; с предис. М. Н. Покровского. – Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. Цит. по: URL: <http://www.bolesmir.ru/index.php?content=text&name=f16&gl=9> (дата обращения: 22.02.2024).
- [39] Следует отметить, что этот случай нашел отображение в единичных исследованиях, посвященных проблематике «живых музеев»; см.: Алексеева Л. С., Горбатов А. В. Деятельность церковных музеев Сибири по сохранению историко-культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 32. – С. 101–108. DOI 10.17223/22220836/32/11. EDN YSQYRV.

[40] *Рерих Н.* По старине // Городское дело. – 1909. – № 6 (15 марта). – С. 41–44.

[41] *Болотов В. И.* Финляндские общества родиноведения // Отчет о деятельности Костромского научного общества по изучению местного края. За 1912 год. – Кострома: Типо-лит. А.Н. Чемоданова, 1913. – С. 30–34.

[42] *Бухае́йм Б. Н.* По Италии [Впечатления, настроения, размышления]. – Москва: Типография Т-ва Кушнерев и Ко. 1914. – С. 42–43.

[43] *Фигнер В. Н.* Михаил Васильевич Новорусский (1861-1925). – Москва, 1925. – С. 14.

Зотова Татьяна Анатольевна

аспирант, старший научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва)
Email: tzoto@list.ru

Zotova T.

GENESIS OF THE "LIVING MUSEUM" CONCEPT IN RUSSIAN MUSEOLOGY

Abstract. *The article focuses on the ideas of the "living museum" formulated by Russian thinkers, culturologists and museologists in different periods of the formation of the Russian museum industry. The author conducts historiographical, retrospective and genetic analyses to trace the path of their emergence and development. The study clarifies the history of the formation of the modern Russian concept of the "living museum" and identifies its historical prototypes.*

Key words: *museum, living museum, history of Russian museology, environmental approach, immersive technologies of museum exhibition design.*

Zotova Tatiana Anatolievna

Post-graduate student, Senior researcher,
Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Зотова Т.А., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_58_08_1709456288.pdf

Ссылка на статью:

Зотова, Т.А. Генезис концепции «живого музея» в российском музееведении. – DOI 10.34685/НІ.2024.49.61.003. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С.23-32. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/639.html&j_id=59.

ВЛИЯНИЕ С.П.ДЯГИЛЕВА И «РУССКИХ СЕЗОНОВ» НА ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ И ВКУСОВ В ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматриваются этапы творческого пути С.П.Дягилева, анализируются инновационные идеи художников-постановщиков «Русских сезонов», повлиявших на формирование иного взгляда на классическую балетную моду. Упоминаются различные виды искусства, а также дизайнерские работы Бакста, Гончаровой, Бенуа и других художников и дизайнеров, вдохновлённых «Русскими балетами» и русской культурой, отразившимися в западной и отечественной моде, театре и кинематографе, начиная с 1920-х по настоящее время.

Ключевые слова: Сергей Дягилев, русский балет, русские сезоны, художники-постановщики, история балета, мода в искусстве.

Трудно отрицать, что модные течения определяют одну из вех культурной жизни общества. Модные тенденции в общество закладывают конкретные личности, чьи идеи и взгляды способствуют качественным преобразованиям в театральном, музыкальном и других творческих полях. Однако же, среди этих самых личностей есть ключевые фигуры, которые прочно укрепили своё влияние не только в отечественном, но и в мировом культурном пространстве. Так, стоит уделить особое внимание деятельности Сергея Павловича Дягилева, в особенности, его театральной антрепризе «Русские сезоны», повлиявшей на преобразования в западной культуре.

Со времён первого «Русского сезона» 1909 года художники, привезённые С.П. Дягилевым в Париж, оказали влияние на многие аспекты культурной и, что немаловажно, бытовой жизни западного европейца. Художники оживили оперу, танец и сценический дизайн, представили инновационную, ранее не использованную палитру цветовых сочетаний. Дягилеву было важно передать атмосферу русской культуры периода Серебряного века, а также обеспечить качественную работу между художниками и композиторами. Благодаря этому сотрудничеству художники достигли вершин мастерства в сценических работах, а театральные сцены наполнились множеством новых прекрасных танцевальных партитур.

Среди ощутимых изменений в восприятии танцоров публикой стало возвращение танцору-мужчине центральной роли, которая была утрачена на протяжении большей части XIX века. Так, балет стал в меньшей степени ориентироваться на женские образы, направленные на удовлетворение мужского взора. С 1909 года наибольшее внимание в театральном пространстве привлекали мужские образы: мужественный Адольф Больм и его половецкие пляски в «Князе Игоре» контрастировали с виртуозностью Вацлава Нижинского [1]. В труппе Дягилева число мужчин равнялось количеству женщин или же превышало их. Однако мужчины не обладали женскими чертами и выделялись присущей им маскулинностью. Интерес к танцорам-мужчинам продолжался и после 1929 года, но внимание к ним было несколько утрачено до тех пор, пока в 1960-х годах Рудольф Нуреев не завоевал свою популярность.

В начале XX века танцовщицы также претерпели изменения. В «Русском балете» можно увидеть эволюцию стройной балерины с длинными конечностями, маленькой головой с прямым пробором и гладко уложенными волосами. Статуарная Ида Рубинштейн вернула данную тенденцию в первые сезоны, однако такой стиль балерины по-настоящему закрепился лишь в 1920-х годах благодаря Ольге Спесивцевой, Алисе Никитиной и Фелиции Дубровской.

Артисты балета труппы С.Дягилева вдохновляли современных дизайнеров на создание модных коллекций от кутюр. С появлением иллюстрированных журналов артисты нашли ещё одно применение своему таланту: они стали моделями для демонстрации высокой моды и пользовались большим спросом [2]. Между модой и «Русским балетом» существовал очень явный симбиоз. Одним из ярких явлений стало плодотворное сотрудничество известного французского кутюрье Поля Пуаре и Леона Бакста. Дизайнер создавал платья для Жанны Пакен. Именно Модный дом Пакен предложил собственные ресурсы, направленные на модификацию костюмов для футуристической игры в теннис в балете В.Нижинского «Игры». Также в русском балете был обнаружен след Габриэль Бонёр Шанель (более известной как Коко Шанель). Параллельно с тем, как мода вносила свой вклад в балет, художники-постановщики С.Дягилева влияли на эту самую моду.

Стоит упомянуть Наталью Гончарову, которая использовала ткани ярких расцветок и орнамент, вдохновленный народным искусством. Стиль Гончаровой отразился в вечерних нарядах Дома Мирбор в Париже, с которым она сотрудничала. Точно так же Соня Делоне, автор ярких костюмов 1918 года для Клеопатры и Амуна в балете «Клеопатра», создала пальто, платья, купальные костюмы и трикотаж с яркими геометрическими узорами. В середине 1920-х годов «Русский балет» представил серию уникальных для того времени образов. В их число входили «Пляж», «Голубой экспресс», «Пастораль», где персонажи были одеты в уличную одежду и одежду для отдыха, а не в романтизированный традиционный балетный костюм.

Дизайн «Русского балета» влиял на моду с 1920-х годов, особенно после витка обновления моды на костюмы в 1960-х годах. В 1976 году Ив Сен-Лоран выпустил свою культовую «Русскую коллекцию», в которой использована палитра и дизайн костюмов Бакста, а также декорации Матисса.

На протяжении всего существования труппы «Русского балета» отчетливо прослеживалось пересечение изобразительного искусства и сценического дизайна, что стало бесспорным новаторством той поры. Еще в 1912 году Музей декоративного искусства в Париже организовал выставку работ Леона Бакста (и приобрел бóльшую часть коллекции), а в 1913 году за ней последовала аналогичная выставка в Обществе изящных искусств в Лондоне. После Первой мировой войны Наталья Гончарова и Михаил Ларионов выставляли свои театральные работы в Париже в Galerie Sauvage (1918) и участвовали в выставке русского декоративно-прикладного искусства в Художественной галерее Уайтчепел в Лондоне (1921).

Ведущие художники-портретисты, в том числе Бланш и Огастес Джон, увековечили многих звезд. Эскизы Пабло Пикассо и Валентина Гросса во Франции, Эрнста Опплера и Артура Груненберга в Германии, а также Дункана Гранта и Айлин Мэйо в Лондоне демонстрировались на выставках во время существования компании или в последующие годы. Также многие из них фигурировали в программах и периодических изданиях. Помимо этого, немало важную роль сыграла и фотография, которая позволяла отразить не только внешний вид танцоров, но и их эмоциональное состояние, целостно отобразившее выбранные постановщиками образы.

Так, возникали и преобразования внутри системы. Британская художница Лора Найт получила от С.Дягилева редкое разрешение рисовать в гримерках танцоров и за кулисами, а в 1920 году она провела выставку в галерее Лондона, где активно выставлялись «Русские балеты». После войны Сирил Бомонт заказал значительную и невероятную коллекцию британских артистов для записи труппы, и ему тоже выпала честь проводить своих артистов за кулисы.

После смерти Дягилева была организована серия выставок, посвящённых его работам. Одной из первых была выставка коллекции декораций и костюмов Сержа Лифаря в Claridges в Лондоне [3]. Они были приобретены в 1934 году Wadsworth Atheneum в Хартфорде, что позволило Лифарю погасить долги, возникшие во время гастролей по США. С апреля по май 1939 года прошла крупнейшая из всех выставок «Русского балета» в Музее декоративного искусства в Париже. В каталоге было 556 экспонатов, в том числе восемь тканей и ещё три фрагмента комплектов вместе с рисунками, скульптурами, плакатами и книгами, но всего восемь костюмов.

Французская выставка стала вдохновением для Ричарда Бакла, когда в 1954 году его пригласили курировать скромное шоу на Эдинбургском фестивале дизайна балетов. Так, Бакл, никогда не

соглашавшийся на ограничения, решил, что его миссией является «собрать все сохранившиеся материалы наследия Дягилева в мире».

Безусловно, сами выступления сыграли важную роль в расширении влияния русского балета как важной части мирового искусства. Поскольку авторское право на балеты не было широко признано до конца XX века, некоторые из них были воспроизведены без разрешения или сотрудничества создателей. Так, балеты М.Фокина были наиболее часто подвержены заимствованию, особенно культовые «Сильфида», «Шехерезада» и «Лебедь». Спустя почти два десятилетия после того, как впервые была скопирована «Шехерезада» в США и Великобритании, Фокин продолжал писать письма с жалобами на неоднократное исполнение адаптации его балета.

Ещё во время существования труппы Дягилева некоторые созданные для него балеты официально представлялись за рубежом. В 1913 и 1914 годах Фокин поставил «Клеопатру», «Сильфиды», «Привидение». Для Шведского королевского балета были поставлены «Карнавал» и «Шехерезада», а в 1921 году он поставил «Дафниса и Хлою» для Парижской оперы.

Можно сказать, что С.Дягилев никогда не проявлял сильной заинтересованности в представленных им операх. Конечно, в 1914 году британский дирижёр и импресарио Томас Бичем сохранил декорации и костюмы для «Песни Россиньоля», созданные Бенуа, и «Золотого певца» Гончаровой, оба которых он субсидировал. Дягилев был обеспокоен тем, что его самые важные сотрудники стали взаимодействовать с компаниями или создавать крупные конкурирующие предприятия. Ида Рубинштейн, прославившаяся благодаря постановкам «Русского балета», «Клеопатре» и «Шехерезаде», где роли в балетах Фокина были адаптированы под её сильные стороны, изначально ставила независимые постановки в сотрудничестве с Бакстом.

Ballets Suédois, действовавшие на базе Театра Елисейских Полей, были одним из двух серьёзных соперников в период с 1920 по 1925 год. Во времена, когда присутствие «Русских балетов» в Париже было самым слабым. Пока Дягилев боролся за финансирование, Ballets Suédois обратились к шведскому коллекционеру произведений искусства Рольфу де Маре с просьбой оплатить их постановки. Другой конкурент, Soirée de Paris, просуществовал всего один сезон и снова стал творением богатого покровителя, графа Тьенна де Бомона, который быстро обнаружил, что управление компанией опустошает его кошелек и не соответствует его образу жизни.

После смерти Дягилева в 1929 году повторные постановки балетов неизбежно возросли. В то время как прежние популярные балеты, созданные для Дягилева, смешивались с новыми произведениями, «Русские балеты» второго поколения привлекали хореографов и танцоров из первоначальной труппы Дягилева и объединяли их с недавно обнаруженными талантами. Они унаследовали декорации и костюмы Дягилева и гастролировали по всему миру, достигнув таких стран, как Австралия, где труппа Дягилева никогда не выступала. Большинство из них обращались к прошлому в своих постановках, хотя другие, такие как недолговечный Les Ballets 1933, были больше заинтересованы в расширении границ танца с помощью разнообразного репертуара новых произведений. Борис Кохно, работавший с Баланчиным, был в центре «Балета 1933 года» и отвечал за не менее новаторские «Балеты Елисейских полей» в конце 1940-х годов. Последний, как заметил критик Ричард Бакл, вызвал в Лондоне после Второй мировой войны такой же ажиотаж, как «Русский балет» Дягилева – после Первой мировой войны. Изначально хореографом был Ролан Пети, который взял на себя инициативу в сотрудничестве и пригласил лучших художников и кутюрье для создания своих собственных балетов.

В то время как многие труппы «Русского балета» процветали в 1930-е годы, новые национальные труппы также внедрялись в мир балета. Их участникам пришлось станцевать основные произведения из «Русского балета» на впечатляющем уровне, чтобы завоевать одобрение публики и критиков, которые затем могли бы вернуться, чтобы посмотреть новинки. В Британии традиции «Русского балета» продлятся полвека: Мари Рамбер, Нинетт де Валуа, Алисия Маркова и Антон Долин, все бывшие танцоры «Русского балета», основавшие труппы в Британии, обратились к услугам Тамары Карсавиной, Станислава Идзиковского, Леона Войзиковского, Лидии Соколовой, Любови Черничевой и Сержа Григорьева. В конце 1940-х годов, Нинетт де Валуа пригласила Леонида Мяси́на танцевать, ставить хореографию и балеты, после того как её балет Сэдлерс-Уэллс переехал в Королевский оперный театр. В 1960-е годы Бронислава Нижинская возродила «Биш» и «Свадебку» для

Королевского балета, а в 1970-х Мясин поставил «Парад» и «Треуголку» для Лондонского фестивального балета.

Но не только в Британии сохранились эти балеты. В Австралии балет Борованского, а затем и Австралийский балет исполнили избранные произведения из «Русского балета». В США Театр балета (позже – Американский театр балета), основанный в 1939 году, включил Фокина, Мясина и Нижинскую в число своих первых хореографов, а балет Джоффри-младшего исполнял произведения «Русского балета» в 1970-х годах. Рост таких постановок для балета Джоффри совпал с упадком официальных компаний Ballets Russes, которые после 1950 года действовали в основном на американском континенте. Проект Роберта Джоффри «Русский балет» начался с приглашения Мясина поставить «Треуголку», «Парад», «Пульчинеллу» и «Петрушку» Фокина, а в конце 1970-х годов Джоффри обратил внимание на балеты, которые танцевал и ставил Нижинский, пригласив Миллисент Ходсон воссоздать балет «Весенний обряд».

Между тем, New York City Ballet Баланчина, также потомок Ballets Russes, сосредоточился на хореографическом творчестве, хотя часто с небольшим акцентом на декоративный дизайн. Баланчин сохранил интерес только к двум своим творениям для Дягилева: «Аполлон Мусaget», который он значительно изменил, и «Блудный сын».

Постановки хореографов при их жизни пользовались авторитетом, хотя они, как Баланчин, могли вносить изменения, чтобы соответствовать новым танцорам и временным преобразованиям. Но многие балеты передавались от танцора к танцору, так что некоторые стали «призраками» их прежних постановок или были искажены. В то же время, особенно после аукционов Ballets Russes 1960-х годов, возникло желание в точности воспроизвести конкретные дизайнерские решения.

Некоторые недавние российские постановки, особенно Андрииса Лиёпы, пошли дальше в своих интерпретациях, наживаясь на торговой марке Les Saisons Russes. Таким образом, «Тамар» Лиёпы и «Голубой бог» имеют совершенно новую хореографию Юриуса Сморицинса и Уэйна Иглинга соответственно, с декорациями и костюмами, которые лишь в очень общих чертах основаны на оригинальном дизайне. Le Dieu bleu использовала счёт Александра Скрябина, а не Рейнальдо Хана.

Партитуры, созданные для «Русского балета» Дягилева, стали настоящей находкой для хореографов. На сегодняшний день создано более 200 различных хореографических работ для «Весны Священной», более 100 для «Жар-птицы» и 75 для «Свадебки». В то время как некоторые современные интерпретации сбивают с толку и далеки от замыслов первоначальных создателей, другие придают партитуре непосредственный характер для современной аудитории.

Одним из наиболее эффектных является «Послеполуденный отдых фавна» Джерома Роббинса, созданный в 1953 году и тонко цитирующий произведение 1912 года. Всего с двумя танцорами он представляет повествование и настроение, аналогичные оригинальной хореографии Нижинского, но вместо «Нимф и фавна», действие которых происходит в сельском греческом пейзаже, постановка Роббинса касается танцоров в балетной студии.

В Британии творческое сотрудничество между хореографом, композитором и художником/дизайнером применялось для расширения традиций, заложенных С.Дягилевым, хотя обычно ему не хватало фигуры Дягилева, которая могла бы контролировать или направлять. В 1980-е годы в постановках приняли участие ряд ведущих артистов. В 1981 году британская команда Джона Декстера и Дэвида Хокни поставила в нью-йоркском Метрополитен-опера два тройных спектакля, явно отразивших характер постановок Дягилева.

В первом, «Параде», использовалась партитура Сати и актёрский состав, взятый из эскизов Пикассо, чтобы представить персонажей Les mamelles de Tirésias Франсиса Пуленка и совместной работы Колетт и Равель L'Enfant et les sortilèges. Второй была программа Стравинского «Обрядовая весна», «Песнь Россиньоля» и «Царь Эдип». В то же время в Лондоне бывший директор Художественной галереи Уайтчепел Брайан Робертсон привлекал Бриджит Райли, Говарда Ходжкина и Джона Хойланда для создания балетов, часто в сотрудничестве с начинающими хореографами. Совсем недавно для Королевского балета хореограф Уэйн МакГрегор сотрудничал с архитектором Джоном Поусоном и художниками Джулианом Опи и Тацуо Миядзимой для создания визуальных декораций, а

композиторы Джоби Тэлбот, Макс Рихтер и Кайя Саариохо – для партитуры для Chroma (2006), «Инфра» (2008 г.) и «Лимен» (2009 г.).

Современный хореограф Мерс Каннингем работал вместе с такими артистами, как Джаспер Джонс, Роберт Раушенберг, Фрэнк Стелла и Энди Уорхол, а также композиторами Джоном Кейджем, Дэвидом Тюдором и Гэвином Брайарсом. Их творения занимали одно и то же время и пространство, любые другие связи возникали совершенно случайно, поскольку создатели всегда объединяли свои элементы только в исполнении.

Многие из труппы Дягилева продолжали творить в течение десятилетий после его смерти. Композиторы, обучавшиеся своему ремеслу под его руководством, продолжали писать для балета.

Стравинский, как известно, сочинял для Баланчина в Америке, а Прокофьев создал три полноценных вечерних балета в Советском Союзе, два из которых, «Ромео и Джульетта» и «Золушка», стали основой практически каждой балетной труппы. Французский балет 1930-х и 1950-х годов, в частности, опирался на творчество французских композиторов Дягилева, таких как Анри Сеге, который сотрудничал в нескольких проектах Бориса Кохно, включая партитуру к «Форенам» Ролана Пети. Тем временем в Британии Констан Ламберт, который впервые познакомился с балетной труппой при сочинении «Ромео и Джульетты» в Монте-Карло в 1926 году, стал влиятельным музыкальным руководителем Королевского балета.

Точно так же многие дизайнеры Дягилева сохраняли интерес к театру наряду с другими видами искусства. Пикассо никогда больше не создавал столь эффектных дизайнов, как для «Треуголки», но Матисс продолжал разрабатывать декорации и костюмы для симфонического «Красного и черного» Мясина (1939). На протяжении всей своей карьеры Андре Дерен создавал яркие сценические декорации, работая со многими великими хореографами XX века. Павел Челичев, который в 1928 году проецировал плёнку на сетки в «Оде», продолжал экспериментировать со светом и тканью, хотя использование проекции в декорациях стало обычным явлением только в конце XX века [4]. Наталья Гончарова продолжала заниматься балетом, в частности, для трупп Бориса Князева во Франции и Южной Америке, но её работы уже давно вышли из моды.

Александр Бенуа никогда не выходил из моды, и его ностальгические эскизы ранних балетов, таких как «Петрушка», и возрожденной классики, включая «Жизель» и «Щелкунчик», повторялись много раз. Он также основал династию дизайнеров вместе со своим сыном Николой (который стал главным сценографом миланского театра Ла Скала) и племянницей Надей (которая работала дизайнером для британской сцены), оба продолжая идти по его стопам. Бенуа также был одной из ключевых фигур, сформировавших взгляды последующих поколений на «Русский балет». В первом поколении литературы Вальтер Нувель, поддерживавший Дягилева со времен «Мира искусства» на протяжении всего существования «Русских балетов», Александр Бенуа и Серж Лифарь были основными источниками информации «из первых рук». Пока действовал «Русский балет», публиковались иллюстрированные монографии о звёздных танцорах, рассказы о балетах и художественные тома о творчестве дизайнеров. После смерти Дягилева Нувель одолжил свою неопубликованную рукопись истории компании Арнольду Хаскеллу для книги «Дягилев: его творческая и личная жизнь» (1935), в то время как Бенуа ставил русские произведения выше авангардных французских постановок Дягилева. В Париже Лифарь и его соратники в центре русского эмигрантского общества также подчеркивали русские аспекты в книге «Серж Дягилев: его жизнь, его творчество, его легенда».

В контексте исследования о творческом наследии Дягилева тот факт, что «Русский балет» никогда не был снят на камеру, вызывает ряд вопросов. На то была определённая причина. Сергей Дягилев вписал в свои контракты пункт, запрещающий танцорам выступать перед камерой. В этом есть определённая ирония, поскольку некоторые балеты Мясина, в том числе «Парад» и «Добродушные дамы», были написаны под влиянием киноперсонажей, а Мясин использовал кино для изучения испанского танца, что привело к созданию «Треуголки».

Кроме того, с 1910 по конец 1920-х годов несколько танцовщиц Дягилева, в том числе Вера Каралли, Анна Павлова, Тамара Карсавина и Лидия Кякшт, снимались в художественных фильмах в России, Голливуде, Германии и Великобритании. Предварительные планы по съёмкам «Русского балета»

составлялись трижды. Вскоре после дебюта труппы Дягилева в парижском Театре Шатле в 1909 году появилась надежда, что «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» будут записаны.

В последний момент план рухнул из-за денежных вопросов, и ценный и очень интересный документ был утерян. Так, 29 декабря 1921 года газета «Таймс» объявила о предстоящей цветной съёмке «Спящей принцессы» с синхронной музыкой, но и это ни к чему не привело. Переписка в архиве Экстрема V&A указывает на то, что тур по США, запланированный на осень 1928 или 1929 года, должен был включать период съёмок репертуара труппы на плёнку со звуком, но ни одна из этих аранжировок так и не была реализована.

Учитывая, что в Америке знакомство с русским балетом совпало с развитием кинематографа, неудивительно, что на киноэкране большинство балерин – «русские». Преобразования послужили поводом к созданию череды балетных фильмов, которые привели к знаменитой постановке Эмерика Прессбургера и Майкла Пауэлла «Красные туфли» 1948 года. Вдохновляя кинематографистов, Дягилев и Нижинский не появлялись в качестве персонажей в кино до фильма Герберта Росса 1980 года «Нижинский».

Отсутствие киноматериала означало, что создатели документальных фильмов обратились к записям балетов, созданных для «Русских балетов», в исполнении более поздних трупп. Развлекательный документальный фильм «Русские балеты» (2005) Дэйна Голдфайна и Дэна Геллера дополнен кадрами из «домашних фильмов», записанных Дж. Ринглингом Андерсоном во время турне по Австралии 1930-х годов. С 1950-х годов ряд произведений «Русского балета» был записан для телевидения и кино, часто в постановках Сержа Григорьева и его жены Любови Черничевой.

Например, «Жар-птица» в исполнении Королевского балета была записана как Поллом Чиннером в цвете на плёнку в постановке с Марго Фонтейн в главной роли, так и Маргарет Дейл в тщательной адаптации для чёрно-белого телевидения с Надей Нериной в главной роли. Одной из лучших телевизионных записей балета остается «Свадебка» Боба Локьера в программе, в которой также была показана Нижинская за работой в студии. Локьер был исследователем изображений в самой значительной телевизионной записи, посвящённой «Русскому балету», двухчастному сборнику Джона Драммонда под названием «Дягилев: годы за рубежом» и «Годы в изгнании» (1968). Созданный в течение двух лет, Драммонд начал с того, что уговорил танцовщиц, особенно Карсавину и Соколову, появиться на камеру в старости. Режиссёр придерживался определённых стилистических приёмов, использовал фотоизображения и музыку, чтобы передать человеческую многогранность. Он справедливо отказался позволить другим танцовщикам выдавать себя за исполнителей «Русского балета».

На протяжении двадцатого века влияние «Русского балета», его создателей, балетов и танцоров достигало неожиданных мест. В 1920-х годах, хотя «Русский балет» никогда не посещал Азию, рисунки Леона Бакста печатались на тканях в Японии, а чайная в Лондоне называлась «Добродушные дамы». Осберт Ланкастер не только высмеивал первый российский период внутреннего убранства, этот стиль также проявился в декорациях квартиры Аманды в постановке Национального театра 1999 года «Частная жизнь Ноэля Кауарда». Действительно, миф о Нижинском нашел отклик за пределами мира танца. Скаковая лошадь, названная в его честь, на которой ездил Лестер Пигготт, выиграла Тройную корону Англии и была признана читателями Sun «лошадью тысячелетия».

С 1989 года (60 лет после смерти Дягилева), а также с ростом гласности и падением Берлинской стены открылись новые возможности для изучения «Русского балета». Это особенно прослеживалось в культуре России, где репутация Дягилева выросла благодаря глубокому пониманию его вклада в искусство Европы и Америки. В 2009 году в уральской Перми начался очередной фестиваль спектаклей и мероприятий «Сезоны Дягилева», а в 2009 году прошла крупная выставка в Москве и фестиваль в Санкт-Петербурге. В марте 2010 года было объявлено, что британский архитектор Дэвид Чипперфилд отреставрирует и расширит Пермский театр оперы и балета, чтобы создать соответствующий памятник одному из самых известных горожан.

Сегодня в Британии все ещё есть несколько человек, которые помнят, что видели «Русский балет» в последние годы его существования, в конце 1920-х годов, но большинство, конечно, полагаются на музыку, фотографии, костюмы, архивы и интервью, чтобы пробудить эту увлекательную главу в

истории. Эволюция исполнительского искусства С.Дягилева и художники, которых он уговорил создать некоторые из своих лучших работ, продолжают вдохновлять своих преемников во многих сферах жизни. Композитор Сергей Прокофьев отмечал, что творческий вклад Дягилева становится ощутимей спустя время, когда «большое» действительно видится на расстоянии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Филичева, Н. В.* Влияние «Русских сезонов» и «Русских балетов» Дягилева на мировое искусство XX века и развитие стиля ар-деко // Новое искусствознание. – 2020. – № 92 (8). – С. 123.
- [2] *Pritchard, J.* Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929. – London: Abrams, 2015. – P. 123.
- [3] The Diaghilev and Ballets Russes costumes // Irish Independent. – 2004, Dec. 11. – URL: <https://www.independent.ie/life/the-diaghilev-and-ballets-russes-costumes/25883501.html> (дата обращения: 22.02.2014).
- [4] Music and Musicians. Diaghilev / The Scotsman. Midlothian, Scotland, 1993. – P. 24.

Казанская Кира Константиновна

аспирант, Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачева (Москва)
Email: kira-romanova20@yandex.ru

Kazanskaya K.

INFLUENCE OF S.DIAGHILEV AND “RUSSIAN SEASONS” ON THE FORMATION OF CREATIVE VIEWS AND TASTES IN WESTERN CULTURE

Abstract. *The article considers the stages of S.Diaghilev's creative path, analyzes the innovative ideas of the artistic directors of the "Russian Seasons", which influenced the formation of a different view of classical ballet fashion. Different types of art are mentioned, as well as design works of Bakst, Goncharova, Benoit and other artists and designers inspired by "Russian ballets" and Russian culture, reflected in Western and domestic fashion, theater and cinema, from the 1920s to the present day.*

Key words: *Sergei Diaghilev, Russian ballet, Russian Seasons, production designers, history of ballet.*

Kazanskaya Kira Konstantinovna

Post-graduate student, Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Казанская К.К., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:
http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_28_39_1709454519.pdf

Ссылка на статью:
Казанская, К.К. Влияние С.П.Дягилева и «Русских сезонов» на формирование творческих взглядов и вкусов в западной культуре. – DOI 10.34685/NI.2024.39.56.004. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 33-39. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/640.html&j_id=59.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ПОРТРЕТ МОСКОВСКОГО ПРЕДПРИНИМАТЕЛЯ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. *Исследование истории московского предпринимательства и формирования традиций промышленно-купеческого сообщества не только поднимает важный вопрос о сохранении и развитии этих традиций, но и делает его чрезвычайно актуальным в наше время. Авторы исследований, посвященных промышленному развитию России, неоднократно обращались к анализу особенностей становления предпринимательства в дореволюционный период. Данная статья акцентирует внимание на образе московского предпринимателя последней трети XIX – начала XX века и предлагает взгляд на значимость сохранения социокультурных особенностей московских предпринимателей. В центре внимания – анализ и осмысление роли этих традиций в формировании общества и экономики того времени.*

Ключевые слова: *история предпринимательства в России, московские предприниматели на рубеже 19 и 20 веков, московское купечество, купеческие династии, социокультурный портрет, меценатство, благотворительность, культурные традиции.*

Московские промышленники и купечество последней трети XIX – начала XX века являли собой категорию тружеников, которая отличалась в культурном, ментальном, психологическом восприятии окружающего мира от предпринимателей Европы. Эти аспекты мировоззренческого разнообразия проявлялись в социокультурной среде через присущее ей восприятие своего места и роли в жизни общества, через этику делового поведения и отношение к деньгам и труду, через культурные традиции. Следует подчеркнуть, что все эти особенности формировались на основе этических норм, тесно связанных с религией.

Давно укоренившийся образ московского предпринимателя хорошо отражен в романе П.Д.Боборыкина «Китай-город»: «Кто хозяйничает в городе? Купцы... Они занимают первые места в городском представительстве. Время прежних Титов Титычей кануло. Миллионные фирмы передаются из рода в род. Какое громадное влияние в скором будущем! Судьба населения в пять, десять, тридцать тысяч рабочих зависит от одного человека. И человек этот – не помещик, не титулованный барин, а коммерции советник или просто купец первой гильдии крестит лоб двумя перстами. А дети его проживают в Ницце, в Париже, в Трувилле, кутят с наследными принцами, прикармливают разных упраздненных князьков. Жены их всё выписывают не иначе, как от Ворта. А дома, обстановка, картины, целые музеи, виллы, Шопен и Шуман, Чайковский и Рубинштейн, – все это их обыкновенное меню. Тягаться с ними нет возможности. Стоит побывать хоть на одном большом купеческом бале. Дошло до того, что они не только выписывают из Петербурга хоры, музыкантов на один вечер, но они выписывают блестящих офицеров гвардейцев, кавалеристов чуть не целыми эскадронами на мазурку и котильон. И те едут и пляшут, пьют шампанское, льющееся с десяти до шести часов утра» [1].

Внимание уделяется представителям династии купцов, поскольку они принадлежат ярким образцам деятелям культуры, которых воспитали под чутким надзором учителей и гувернеров внутри и за пределами страны. Внешне они почти не отличались от аристократов, так как их безупречное обучение и умение говорить на нескольких иностранных языках выделяло среди других менее образованных слоев населения. Стремление к образованию в купеческом обществе вдохновляло его представителей на финансовую поддержку представителей творческих профессий, ученых и врачей. Разница в уровне образования между представителями разных поколений была колоссальна. Например, именитый С.В.Морозов не смог получить образование (его же внук Саввы Тимофеевич окончил Московском

университет и изучал химию в Кэмбридже). Но свои научные исследования ему пришлось прервать, поскольку семейные обязанности по управлению требовали его присутствия в России.

Предприниматели в Москве сохраняли в себе важные черты, выделяясь способностью ценить и сохранять русскую культуру. Эта способность кардинально отличала московских предпринимателей от других социальных групп. Необходимо отметить, что большое количество таких предпринимателей были выходцами из старообрядцев. Возможность погрузиться в историю московского предпринимательства становится возможным при посещении Рогожского старообрядческого кладбища: «Имена на могильных памятниках сразу же раскроют нам социальные основы старообрядчества. Здесь покоятся представители крупной буржуазии: Шелапутины, Рахмановы, Пуговкины, Бутиковы, Кузнецовы, Рябушинские, линия Тимофея Саввича Морозова, Капырины, Рязановы, Ленивовы и многие другие» [2].

Статистика показывает, что в России в конце XIX века насчитывалось около 20% населения представителей старообрядчества – религиозное меньшинство. Из этого сложились не только традиции, но и непохожая на других уникальная (изолированная) модель сохранения частного капитала.

В условиях государственных притеснений религиозные меньшинства искали другие пути выживания и самореализации, отступая от государственного служения. Для многих из них предпринимательство и торгово-промышленная деятельность становились своего рода спасательным кругом. В этой сфере они могли проявить свои способности, извлечь выгоду и защитить свои интересы в условиях, когда государство не признавало их прав и часто преследовало. Приумножение капитала становилось для них не только источником дохода, но и средством самовыражения и выживания в непростых условиях. Немецкий социолог М.Вебер в начале XX века в связи с этим указал на некоторые особенности представителей религиозных меньшинств: «Религиозные меньшинства, противостоящие в качестве “подчиненный” какой-либо другой, «господствующей» группе, обычно — именно потому, что они добровольно или вынужденно отказываются от политического влияния и политической деятельности, — концентрируют все свои усилия в сфере предпринимательства...» [3]. Итак, старообрядчество формировало капиталистический тип предпринимателя.

Для старообрядцев важно было ведение успешного хозяйства с целью доказать правоту своих убеждений. По их мнению, материальное благополучие и достаток является естественным результатом труда. Вот почему внесли значительный вклад в формирование «трудовой этики»: «До них труд в России рассматривался исключительно как подневольная повинность, «каторга» [4].

Согласно представлениям старообрядческого купечества, труд – священное и благодатное занятие, который, формируя добродетель, приближает человека к Богу. Духовная суть мировоззрения Древней Руси была отражена в философии старообрядцев, где труд рассматривался как путь к духовному совершенству и преодолению греховной природы человека. Однако не все в обществе понимали эту духовную глубину, характерную для старообрядческого отношения к труду. Некоторые, как М.Горький, пытались истолковать эту философию с позиций западноевропейского рационализма и технического подхода. В своих беседах с купцом-старообрядцем Н.А.Бугровым М.Горький, возможно, применял западные категории для понимания труда и его мотивации, что могло привести к неполному пониманию или искажению сути старообрядческой философии труда: «...В его речах о ней звучало что-то церковное, сектантское. Мне казалось, что к труду он относится почти религиозно, с твердой верой в его внутреннюю силу, которая со временем свяжет всех людей в одно необозримое целое, в единую разумную энергию, цель ее: претворить нашу грязную землю в райский сад» [5]. Такое отношение к труду было характерно для многих российских предпринимателей.

В.Шкарина, проведя анализ мемуаров девятнадцати представителей московского купечества, пришла к выводу: «Отношение к труду, его результату – капиталу стало одним из основных факторов формирования капитализма. Труд занимал одно из центральных мест в деловой культуре московского предпринимательства и имел огромное значение для достижения успеха, в шестнадцати из девятнадцати воспоминаний особенно значительное внимание уделяется именно труду» [6]. Наиболее характерное отношение московского купечества к труду выразил И.Ф.Мамонтов: «Праздность есть порок, труд не есть добродетель, а прямая неременная обязанность как исполнение прямого долга в жизни» [7].

Для купцов того времени приумножение капитала требовало усердного и долгого труда. С конца XIX в. купечество стало включаться в социальную жизнь через вовлечение в благотворительные мероприятия. Необходимо отметить, что купцы не преследовали идеи нажить богатство в чистом виде, накапливая состояние и владения. Купечество создало эту концепцию, чтобы трансформировать жизнь с помощью преодоления греховности человека, занимающегося самоотверженным подвижническим трудом.

В мире предпринимательства, где каждый шаг сопровождается риском и неопределенностью, важно иметь правильный ориентир, который будет направлять не только к успеху, но и к духовному совершенству. В этом контексте работы Т.В.Прохорова, особенно его труд «О богатении», становятся своего рода «философским компасом» для предпринимательского сообщества. Ведь в них заложены не только принципы успешного ведения бизнеса, но и ценности, которые подчеркивают важность честности, справедливости и взаимопомощи в стремлении к благополучию как для себя, так и для окружающих. Именно в этой гармонии между материальным процветанием и духовной целостностью заключается истинная суть предпринимательского идеала, который сохраняет свою актуальность. Т.В.Прохоров убежден: «Человеку нужно стремиться к тому, чтобы иметь лишь необходимое в жизни; раз это достигнуто, то оно может быть и увеличено не с целью наживы – богатства для богатства, а ради упрочения, нажитого и ради ближнего. <...> Богатство то хорошо, когда человек, приобретая его, сам совершенствуется нравственно, духовно; когда он делится с другими и приходит к ним на помощь. <...> Не будь богатства, не было бы ни открытий, ни усовершенствований в различных отраслях знаний, особенно промышленных. Без средств, без труда, энергии не может пойти никакое промышленное предприятие: богатство – его рычаг. <...> Если богатство приобретено трудом, то при потере его оно сохранит от гибели человека: он станет вновь трудиться и еще может приобрести больше, чем у него было, он живет «в Боге». Если богатство случайно досталось человеку, то такой человек часто не думает ни о чем, кроме своей похоти, и такой человек при потере богатства погибает» [8].

Изучение этики предпринимательства в контексте московского купечества представляет собой важное направление исследований, требующее комплексного анализа социокультурных и исторических аспектов. Одной из ключевых особенностей этой этики является восприятие богатства не только как средства достижения материальных целей, но и как инструмента для созидания добра и служения обществу. Для московских предпринимателей богатство было своеобразным ресурсом, способствующим не только личному успеху, но и развитию общества в целом.

Исследование этой этики приводит к пониманию того, как культурные и религиозные установки оказывали влияние на предпринимательское поведение и ценностные ориентации представителей купечества. Кроме того, важным аспектом анализа является роль купцов в формировании общественных норм и ценностей, а также их вклад в развитие социальной инфраструктуры и благотворительности.

Таким образом, научное изучение этики московского предпринимательства представляет собой актуальную и перспективную задачу, которая поможет расширить наше понимание взаимосвязей между экономической деятельностью, культурными традициями и общественным развитием. Исходя из своих этических представлений, упомянутый выше Т.В.Прохоров не случайно приходит к заключению: «Надобно впредь детей купеческих приучить к постоянному труду, к умеренности в потребном для жизни, к охотному богатению, но без малейшей алчности и зависти, к равнодушию в потерях выгод, но к неравнодушию потери совести и честного имени, к любопытности и любознательности, относящимся к нравственности и делу» [9].

К купцам-староверам относились с большим уважением и доверием, поэтому при заключении сделок с их стороны не требовались никакие письменные договоры, доверяя честному слову, упроченному крестным знаменем. Так, например, Т.С.Морозов, будучи авторитетным предпринимателем, отправлялся в деловые поездки без крупных сумм денег, зная, что любой и так предоставит ему займ, поскольку по возвращении в Москву все будет восполнено в полном объеме. В те времена существовала купеческая практика «стирать в порошок», связанная с особенностями займа и возвращением долга. Московские предприниматели стремились соблюдать определенную иерархию накопившие свой капитал с помощью сомнительных денежных операций, не пользовались доверием и уважением в деловых кругах [10].

Важно отметить, что индивидуализм и практицизм московских предпринимателей последней трети XIX – начала XX века позволяли принимать решения с учетом собственных интересов и желаний, а также находить практические пути к достижению своих целей. Они приумножали свой капитал, опираясь на собственные знания, навыки и ресурсы, часто идя вразрез с установленными нормами и правилами. Таким образом, индивидуализм и практицизм стали неотъемлемой частью предпринимательской культуры дореволюционной Москвы, способствуя развитию бизнеса и формированию экономической среды города.

Важно отметить, что само стремление к личной выгоде и обогащению, а также принципы индивидуализма и практицизма, хотя и являлись существенными мотиваторами предпринимательской деятельности в дореволюционной Москве, не обладали статусом культурного образца. Этот образ жизни требовал высшей идеи, придающей утилитарной деятельности глубокий духовный и нравственный смысл. В данном контексте именно служение Отечеству стало такой высшей идеей. Предприниматели видели в своей деятельности не только возможность личного обогащения, но и средство служения своей стране. Это придавало их утилитарной работе широкий культурный контекст, делая ее частью общественного порядка, основанного на идеалах патриотизма и ответственности перед Отечеством. Таким образом, служение Отечеству становилось философским фундаментом, который придавал высший смысл предпринимательской деятельности и делал ее культурным явлением в контексте дореволюционной Москвы. Эта идея придавала предпринимательству не только экономическое значение, но и возвышенный патриотический характер, выводя его за пределы повседневных забот и придавая деятельности смысл, превышающий чисто материальные интересы.

Московские предприниматели-старообрядцы сочетали в своей жизни и деятельности религиозные убеждения с принципами рационализма. Как отмечает современный исследователь Н.В.Харсеева, «они отличали свою духовную практику, следуя строгим нормам вероучения и активно занимаясь благотворительностью и меценатством, от практических деловых вопросов, где проявлялись черты западного рационализма, прагматизма, трудолюбия и личного интереса [11]. Важно отметить, что их религиозные убеждения не противоречили их практической деятельности, а, наоборот, вдохновляли их на созидание и поддержку национальных форм в искусстве. На рубеже веков они сыграли значительную роль в материальной подготовке и содействии этому возрождению, оставив яркий след в культурной истории России.

В своей духовной жизни они строго придерживались учений веры, проповедуя духовные ценности и традиции православия. Однако в практической деятельности они проявляли рациональность и практичность, характерные для западных концепций, что отражало их гибкость и адаптивность к изменяющимся условиям.

Активное участие московских предпринимателей-старообрядцев в возрождении русских национальных форм в искусстве было важным элементом их культурной деятельности, что делает их вклад в культурное наследие тем более значимым и важным для сохранения исторической и культурной идентичности России. Этот процесс снятия ограничений и запретов способствовал постепенному развитию частной инициативы купечества. Государственная политика таможенного тарифного регулирования, хотя и направлена на защиту отечественных производителей, также ограничивала доступ к иностранным товарам, которые могли представлять конкуренцию. Вместе с тем, отмена подобных ограничений стимулировала активность купцов, позволяя им более свободно осуществлять торговлю и ведение бизнеса. Этот процесс также способствовал расширению рыночных возможностей и разнообразию предложения на рынке, что в итоге благоприятно сказывалось на экономическом развитии страны. Хотя эти меры ослабляли инициативу русских промышленников, в условиях сохранения феодальных элементов они казались неизбежными.

Отрицательное отношение к купечеству в российском обществе было обусловлено не только экономическими факторами, но и социальными противоречиями, которые порождали конфликты на предприятиях и в рабочей среде. Долгие рабочие дни, низкие заработные платы и тяжелые условия труда вызывали недовольство среди рабочих, что приводило к волнениям и стачкам: в 1880 г. – на Ярцевской мануфактуре, в 1893 г. – на мануфактуре в Рязанской губернии, в 1885 г. – на Никольской в Орехово-Зуеве. Все это способствовало росту негативного отношения к предпринимателям в различных общественных кругах.

Примером проявления заботы и социальной ответственности была деятельность таких промышленников как С.И.Четвериков, Н.Н.Прохоров, А.И.Коновалов, формировавших социальную и культурную инфраструктуру. Меры, предпринимаемые ими, позволяли улучшить условия жизни и работы рабочего класса, а также способствовали смягчению негативного восприятия купечества в обществе.

Подводя итог, социокультурный портрет московского предпринимателя хорошо охарактеризовал Павел Афанасьевич Бурыйкин: «Может создаться впечатление, что я рисую какую-то идиллическую картину, закрывая глаза на все имевшиеся злоупотребления, и хочу возвеличить то, что не было этого достойно. Я знаю и свидетельствую, что злоупотребления были, были недостойные и нечестные деятели и дельцы, но в то же время утверждаю, что они не являлись правилом, а представляли собою исключение, и повторяю лишь то, что уже говорил: тот значительный успех в развитии производительных сил и всего народного хозяйства России не мог бы иметь места, если бы база была порочной, если бы те, кто этот успех создавали, были жулики и мошенники» [12].

Целью является сохранение баланса между отрицательными и позитивными аспектами купечества, чтобы конструктивная деятельность этого сословия не потеряла своего значения под влиянием негативных моментов. Важно признать, что купцы не только стремились к наживе, но и внесли значительный вклад в общественную и экономическую жизнь, проявив профессионализм, этичность, активность, инновационный подход и другие качества. Их готовность к риску и оптимизм, смелость и честность, а также культурная обособленность и независимость были ключевыми факторами их успеха. Важно также отметить, что их деятельность была пропитана духовным и моральным смыслами, основанными на православной культуре, которая служила стабилизирующим фактором в предпринимательской сфере. Таким образом, сохранение и признание позитивных аспектов купечества важно не только для понимания его исторической роли, но и для создания основы для развития современного предпринимательства, основанного на ценностях профессионализма, этики и служения обществу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] *Боборыкин, П. Д.* Китай-город. – Москва : Правда, 1988. – С. 32.
- [2] Прогулки по Москве. – Москва : Изобр. иск-во., 1991. – С. 352.
- [3] *Вебер, М.* Протестантская этика и дух капитализма // *Вебер М.* Избранные произведения. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 64.
- [4] *Сергеева, О. Б.* Старообрядчество как архетип российского предпринимательства // Международная научно-практическая конференция Российское бизнес-образование: зарождение евразийской концепции : Текст: электронный. – URL: <https://bigedu.ru/articles/articles-management/309266-stat-ya-starobryadchestvo-kak-arhetip-rossijskogo-predprinimatel-stva.html> (дата обращения: 22.01.2024).
- [5] *Горький, А. М.* Н.А.Бугров // Нижний Новгород. – 1998. – № 2. – С. 5-30.
- [6] *Шаляпин, Ф. И.* Маска и душа : Мои сорок лет на театрах. – Москва: Союзтеатр, 1989.
- [7] *Бурыйкин, П. А.* Москва купеческая. – Москва : Современник, 1991. – С. 10.
- [8] *Прохоров, Т. В.* О богатении // Материалы к истории Прохоровской Трехгорной Мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. Годы 1799-1915.– Москва, 1915. – Цит. по: Экономика русской цивилизации. – Москва : Родник, 1995. – С. 108-109.
- [9] Там же.
- [10] *Рябушинский, В. П.* Старообрядчество и русское религиозное чувство. Русский хозяин. Статьи об иконе. – Москва-Иерусалим, 1994. С. 125-126.
- [11] *Харсеева, Н. В.* Духовно-нравственные основы российского предпринимательства: социально-философский анализ: дис. ... док. филос. наук. – Краснодар, 2015. – С. 46.
- [12] *Бурыйкин, П. А.* Указ. соч. С.114.

Михальский Фрол Александрович

аспирант, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачева (Москва)

**SOCIOCULTURAL PORTRAIT OF A MOSCOW ENTREPRENEUR
OF THE LAST THIRD OF THE 19th – EARLY 20th CENTURY**

Abstract. *The study of the history of Moscow entrepreneurship and the formation of traditions of the industrial and merchant community not only raises an important question about the preservation and development of these traditions, but also makes it extremely relevant in our time. In articles and monographs devoted to the industrial development of Russia, researchers have repeatedly addressed the analysis of the peculiarities of the formation of entrepreneurship in the pre-revolutionary period. This article focuses on the image of the Moscow entrepreneur of the last third of the 19th – early 20th century and offers a look at the importance of preserving the socio-cultural characteristics of Moscow entrepreneurs. The article is aimed at analyzing and understanding the role of these traditions in shaping society and the economy of that time.*

Key words: *history of entrepreneurship in Russia, Moscow entrepreneurs at the turn of the 19th and 20th centuries, Moscow merchants, merchant dynasties, sociocultural portrait of an entrepreneur, patronage of the arts, charity, cultural traditions.*

Mikhalsky Frol Alexandrovich,

Post-graduate student,

Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Михальский Ф.А., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_29_27_1709454567.pdf

Ссылка на статью:

Михальский, Ф. А. Социокультурный портрет московского предпринимателя последней трети XIX – начала XX века. – DOI 10.34685/ИИ.2024.75.18.005. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С.40-45. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/641.html&j_id=59.

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ НА ПРИМЕРЕ «ХОХЛОМСКОЙ КАРУСЕЛИ» МОСКОВСКОГО ТЕАТРА ТАНЦА «ГЖЕЛЬ»

Аннотация. В статье раскрываются роль хореографического искусства в русской народной культуре, его взаимосвязь с этнокультурными и историческими традициями на примере хореографической композиции «Хохломская карусель» в творческой практике народного артиста России, создателя и художественного руководителя Московского театра танца «Гжель» Владимира Михайловича Захарова. В композиции оживает народный промысел «Хохлома», где использованы символы народного искусства, демонстрирующие вечность движения, представляющего собой круг-хоровод. В статье также подробно рассказывается о рисунке танцевальной композиции с ее уникальными хореографическими особенностями, которые отражают характер данного народного промысла. Подчеркиваются значимость и необходимость в постановке такого рода танцевальных композиций, потому что с помощью хореографии зрелищнее, нагляднее и проще показать все богатство русской народной культуры, что, в свою очередь, требует от балетмейстера глубокого погружения в народную культуру того региона, с которым он хочет познакомить зрителя. Это способствует культурному просвещению народа и поднятию патриотического духа населения.

Ключевые слова: Владимир Михайлович Захаров, хореографическое искусство, Хохломская карусель, хоровод, народный промысел, народные традиции, фольклор.

Сохранение и развитие традиционного народного искусства особенно важно в наше время. Появляется необходимость создавать концепции, творческие платформы для сохранения традиций народного искусства, их развития.

Необычайный рост интереса к истинно народным ценностям, традиционным нормам, к народному художественному творчеству требует решения проблем, связанных с реконструкцией и систематизацией различных жанровых форм народного искусства: песенного, хореографического, декоративно-прикладного. Все это предполагает проникновение в генетические истоки поэтики народа и связано с изучением фольклора во всех его жанрах как комплекса воспроизведения художественного мира человека и природы в идеалах народа.

Хореографическое искусство помогает доступно и наглядно показать все богатство русской народной культуры, что способствует духовно-нравственному развитию молодежи и патриотическому воспитанию граждан.

Народный артист России, доктор культурологии, профессор Владимир Михайлович Захаров лично изучал культуру различных регионов России и использовал особенности танцев, песенного фольклора и костюмов при подготовке многочисленных хореографических композиций в созданном и руководимом им же Московском государственном академическом театре танца «Гжель». В частности, речь пойдет о «Хохломской карусели», в которой использовалось богатое наследие Курской области (танцевальное, а также народный промысел хохлома). В этой композиции можно увидеть своеобразный синтез народных искусств, уходящий своими корнями в фольклор и Курской области, и Нижнего Новгорода, потому что в этой композиции объединено множество ценного материала по народному музыкально-поэтическому творчеству, танцевальному фольклору, а также красочности, цветовому богатству, многообразию народных костюмов.

Хохломская роспись – Деревянная посуда для быта, которая с давних времен пользовалась популярностью в обиходе русского человека и имела большой спрос. Особенно популярна она стала в XIX веке. Проводились многочисленные ярмарки по всей России, например Нижегородская, через которые эти изделия вывозились в страны Азии и Западной Европы. Помимо того, что изделия были достаточно прочные и недорогие, они отличались оригинальной раскраской, замечательной лакировкой и красочным орнаментом, что еще больше привлекало людей.

Техника по созданию этой росписи очень трудоемка. Она связана с горячей обработкой деревянных изделий, что требует большого опыта и мастерства.

Истоки орнаментики хохломской росписи с ее своеобразным сочетанием красок: ярко-алой киновари, черного цвета и золота, вьющимися ветками с гроздьями ягод в окружении «трав» – можно найти в древнерусской декоративной культуре XV-XVI веков. Именно в то время встречаются подобные сочетания цветов во фресках и иконах, в оформлении книг, обложки которых украшены узорами, похожими на хохломские.

В истории русских народных промыслов хохломской занял особое место по широте распространения, количеству занятых мастеров-умельцев, объему изготавливаемой продукции, размаху торговли. В прошлом веке хохломскую посуду можно было встретить в каждом уголке России, вывозилась хохлома в Среднюю Азию, Персию, Индию, Америку, Австралию, была представлена на каждой отечественной и иностранной ярмарке. Особенно много изделий покупали торговые фирмы Германии, Англии, Франции и Индии [5, с. 120].

В советские годы возникает новый центр искусства хохломской росписи в городе Семенове. В 1918 году там возникает Школа художественной обработки дерева, которая позднее стала называться Музеем кустарно-художественных изделий. Инициатором по созданию этой школы выступил Г.Матвеев. В 1931 году в Семенове появилось объединение «Экспорт», которое в дальнейшем было переименовано в фабрику «Хохломская роспись». Сейчас фабрика «Хохломская роспись» – один из крупнейших в стране центров народного декоративного искусства. Коллектив насчитывает уже около 700 человек, 600 из них – мастера росписи.

Ассортимент хохломских изделий стал очень разнообразным: от декоративных ваз и ковшей до многопредметных сервизов для праздничного стола. Современный хохломской орнамент также стал включать в себя еще больше различных элементов: это и традиционные типы – «травка», «древко», «под листок», и новые узоры с ягодами смородины, малины или земляники, гроздьями рябины, порхающими птицами; это и любимая в Семенове «кудрина» – орнамент из золотых завитков, образующих сказочные причудливые цветы и кудрявые листочки. Удивительно, но узоры никогда не повторяются, в них отражаются уникальная техника и фантазия мастеров, проявление их индивидуальность.

Теперь поговорим о хороводе «Хохломская карусель».



Московский академический театр танца «Гжель». Танцевальная композиция «Хохломская карусель»

Владимир Михайлович Захаров вдохновенно работал над собранным им материалом, тщательно продумывал не только танцевальные «па», но и фрагменты музыкального сопровождения, каждую деталь костюмов танцоров.

В своей постановке маэстро хотел передать не только все богатство и характерные черты народного промысла, он заложил в композицию глубокий философский смысл. Вся хореография основана на движении по кругу, что символизирует хоровод, карусель – движение времени. С самого начала мы видим, как артисты образуют своего рода хоровод в хороводе и начинают двигаться по кругу; они сплетаются, меняются, раскручиваются и образуют карусель вновь. Это движение самой жизни, движущейся по спирали. Каждый новый виток – это новая ступень в жизни народа. В костюмах также отражена символика традиционных цветов хохломской

росписи: золотой и алый цвета – это символ солнца, цветения земли; черный лак – как бездонное ночное небо, как гладь озер при свете луны, как бархат чернозема. Можно заметить в костюме зеленый цвет – этот цвет символизирует саму жизнь, саму природу.

В движении девушек преобладают динамичные вращения и дроби. Дроби напоминают нам звон знаменитых хохломских расписных ложек.

Можно отметить также, что сама хореография основана на народно-плясовой культуре Курской области. Прослеживаются характерные черты «карагодов» и «танков».

В Курской области у «хоровода» есть иное традиционное название «карагод», но трактуется оно по-иному, в отличие от общепринятого: пляска парами и тройками по кругу. Используют также украинское название танца – «танок» (от слова «танцевать»); встречается оно в Орловской и Брянской областях.



Московский академический театр танца «Жель». Танцевальная композиция «Хохломская карусель»

Существует много разночтений в этих понятиях. В ходе экспедиции Владимир Михайлович Захаров сам тщательно проверил на местах у жителей разных деревень и селений области точно значение этих понятий. В результате было установлено следующее различие между словами «танок» и «карагод».

Танки – это насыщенный множеством перестроений в различные фигуры хоровод, который исполняется в плясовом характере. Иногда в танках прослеживаются элементы сценического действия – игрового начала.

Карагоды Курской области – пляска, в которой показывается все мастерство танцующих. Много различных соло и дуэтов, которые не зависят от других пляшущих.

Одним из главных различий между танками и карагодами является музыка. Когда танец исполняется под песни танцующих – это танок, а если мы слышим игру музыкантов, то это уже карагод.

С хореографической точки зрения танки можно разделить на две основные типовые группы: танки-шествия или пляски вдоль улиц деревни или города и танки-пляски на месте по кругу или параллельными рядами («стена на стену»).

Танки, которые водили вдоль улиц и между селениями, были различны.

Наиболее популярными были танки в виде движущегося круга и подковы, двух параллельных линий (двусторонние «ворота»), зигзагообразной линии («кривой танок») и сложного, непрерывно меняющегося, построения танков, они разнообразны. К примеру, замкнутый круг. «Впереди молодой человек и девушка рядом с ним, оба они запевалы с наиболее звонкими голосами, от них направо и налево – ряд девушек и молодых людей. Платки, концы которых держали обыкновенно участвовавшие в танках, соединяли весь круг в одно целое».

Форма подковы (является частью круга) имела место, например, в слободе Казацкой близ Курска. «В этом случае выбираются передними известные плясуны, бойкие девушки с платками в руках ведут и управляют всем, кивая, платком и беспрестанно приплясывая».

В селе Селино Дмитровского района в упомянутом танке «Молодцев водить» интересна расстановка участников по центру дуги-подковы: по обе стороны располагались замужние женщины – от самой старшей (в середине) к младшим по старшинству. К ним примыкали девушки, расположенные тоже по степени старшинства, но уже от младших к старшим с тем расчетом, чтобы на краях «подковы» оказались «танководницы» – плясуньи и певицы. Двигались по улице, приплясывая, держась не за руки, а за платки. Перед «подковой» шли ряженные «молодцы» и «молодки». «Молодцы», находящиеся впереди, кружились, также приплясывая, и, обращаясь к «молодкам» то лицом, то спиной,

направлялись вдоль улицы. Повороты «молодцев» совпадали с определенными фразами повторяющейся музыкальной строфы песни. «Молодки» шли прямо на «молодцев», играя руками: поднимая их к плечу и опуская, как бы подбочиваясь, поочередно то одну, то другую руку. Те женщины и девушки, которые шли в самой «подкове», тоже притоптывали в такт песне. «Скачки у них прыгающие, – иначе не получится».

В слободе Лобановка таночные песни исполнялись либо в хороводе (в кругу), либо участники пели их, когда шли в два ряда.

В деревне Зорино Стрелецкого района на танки собиралось человек пятьдесят–семьдесят, но танцевали лишь десять–пятнадцать. Любимым был танок «Селезень», который водили под песню «Ой, не горят в печи дрова».

Курские танки и карагоды являются весьма своеобразным видом национальной русской культуры. Очагом их бытования следует считать центральные и южные районы Курской области. Некоторые особенности, обусловленные курским стилем, мы находим и в смежных районах Орловской области.

Многие крестьяне рассказывали Владимиру Михайловичу Захарову, когда он был в экспедиции в Курской области, что танки водили «на Святой неделе» (на Пасху). Особыми были дни с третьего дня Пасхи до понедельника Фоминой недели, когда собиралось больше всего народа.

Особым случаем были танки на главной площади в «дни пребывания в Курске в июне 1787 года императрицы Екатерины II, любовавшейся народными играми из окон дворца». В деревне Зорино Стрелецкого района танки водили и в престольный праздник – день святого, имя которого было присвоено церкви. По традиционной торжественности эти танки не уступают известным по описаниям пасхальным танкам.

О массовом танке на 500 человек рассказал колхозный сторож Черкасов деревни Гахово Медвенского района. В большие праздники к шести холмам сходились люди из близлежащих деревень и затем двигались от одной деревни к другой. «Другой раз туча идет, – говорит Черкасов, – танок, все равно что манифестация, растягивался саженой на сто. (Обычно среднее число участников праздничного воскресного танка в деревне составляло 60-70 человек). Пока по островкам пройдешь, две рубахи сменишь. Сестра, бывало, наготове рубашку держала; старались, как на работе» (д. Гахово, Медвенский р-н).

Составлялся ли этот огромный танок на месте или он образовывался в результате постепенного слияния хороводных групп с разных улиц различных деревень, – в ходе экспедиции осталось невыясненным.

Танки-веснянки в дни великого Поста (в марте-апреле) являются наиболее древними. Они прочно держались в быту народа вопреки запретам со стороны церковных властей. В «постовых» танках исполнялось считанное количество песен: «Таня, Танюшка», «Заплетаю я плетень», «Да не звонкий колокол Благовещенский» и еще две-три [4, с. 40].

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что взаимосвязь народного танца с этнокультурными и историческими реалиями очень велика. В.М.Захаров в своем научном исследовании «Современная концепция развития русской народной хореографии (в контексте устного народного творчества и художественных промыслов)» пишет, что обращение к национальным культурным истокам направит современных хореографов в нужное русло, ибо поможет раздвинуть рамки собственно хореографии как вида искусства, создаст предпосылки для ее обогащения [3, с. 5]. Балетмейстеру следует учиться уметь читать «генетический код» передачи наследственности, то есть те музыкально-изобразительные сюжеты, ритмоформулы, стилистические приемы, которые являются как бы сублимацией этнического в хореографии и могут стать живой основой, предпосылкой нового сценического танца.

Безусловно, для абсолютного успеха хореографа должен совмещать в себе и фольклориста, и постановщика. Но на практике это встречается очень редко, поэтому хорошо знать фольклор – важное и необходимое требование к балетмейстеру. В свою очередь, фольклорист должен знать особенности

сцены. Собираемость, визуализация, осмысление танцевального фольклора являются в наше время актуальнейшей задачей ещё и потому, что богатства народного искусства часто, к сожалению, «уходят» со своими носителями, лицами преклонного возраста, и надо успеть с передачей ими богатств фольклора последующим поколениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии. – Москва, 1964. – 368 с.
2. Гусев, В. Е. Русский фольклорный театр. XVIII – начала XX века. – Москва, 1980. – 96 с.
3. Захаров, В. М. Русская народная хореография в системе регионально-этнографической культуры России: автореф. дис. ... док. культурологии. – Москва, 2004. – 40 с.
4. Захаров, В. М. Поэтика русского танца: в 5 т. Т. 1. – Москва, 2004. – 120 с.
5. Моисеев, И. А. Я вспоминаю... Гастроли длиной в жизнь. – Москва : Согласие, 1996. – 224 с.
6. Нилов, В. Н. К проблеме исследования русского народного хореографического искусства // Культура и образование: науч.-инфор. журнал вузов культуры и искусств : сб. статей. – Москва, 2018. – С. 89–96.
7. Тишков, В. А. Национальная идентичность и духовно-культурные ценности российского народа // Избранные лекции Университета ; Вып. 105. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2010. – 36 с.
8. Уральская, В. И. Природа танца. – Москва, 1981. – 112 с.
9. Устинова, Т. А. Лексика русского танца. – Москва, 2006. – 207 с.

Радаева Виктория Сергеевна

педагог-хореограф Московского хореографического училища при Московском академическом театре танца «Гжель», аспирант Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва), Email: gonachek@mail.ru

Radaeva V.

RUSSIAN FOLK DANCE: ETHNOCULTURAL AND HISTORICAL TRADITIONS ON THE EXAMPLE OF THE “KHOKHLOMA CAROUSEL” OF THE MOSCOW GZHEL DANCE THEATER

Abstract. *The article reveals the role of choreographic art in Russian folk culture; its relationship with ethnocultural and historical traditions is revealed using the example of the choreographic composition “Khokhloma Carousel” in the creative practice of outstanding choreographers and People’s Artist of Russia, Doctor of Cultural Studies, creator and artistic director of the Moscow State Academic Theater of Theater “Gzhel” Vladimir Mikhailovich Zakharov. The composition brings to life the folk craft “Khokhloma”, where symbols of folk art are used, demonstrating the eternity of movement, which is a circle dance. The article also describes in detail the design of the dance composition with its unique choreographic features, which reflect the nature of this folk craft. The importance and necessity of staging this kind of dance compositions is emphasized, because with the help of choreography it is more spectacular, more visual and easier to show all the richness of Russian folk culture, which in turn requires the choreographer to deeply immerse himself in the folk culture of the region with which he wants to introduce the viewer. This contributes to the cultural education of the people and raising the patriotic spirit of the population.*

Key words: *Vladimir Mikhailovich Zakharov, choreographic art, Khokhloma carousel, round dance, folk craft, folk traditions, folklore.*

Radaeva Victoria Sergeevna

Teacher choreographer of the Moscow Choreographic School at the Moscow State Academic Art Theater "Gzhel" (Moscow)

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_30_18_1709454618.pdf

Ссылка на статью:

Радаева, В.С. Русский народный танец: этнокультурные и исторические традиции на примере «Хохломской карусели» Московского театра танца «Гжель». – DOI 10.34685/НІ.2024.31.62.006. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 46-51. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/642.html&j_id=59.

ОСНОВАНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ПОДХОДОВ В ИЗУЧЕНИИ ПРАКТИКИ КИНЕМАТОГРАФА НА ПРИМЕРЕ КЛЮЧЕВЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ

Аннотация. В статье излагаются основные аспекты фундаментального перехода в исследовательском понимании кинематографа и представляется современный взгляд на взаимосвязи между направлениями и произведениями экранного искусства и современными им социумами. С позиций культурологии освещена трактовка эстетики фильма с выделением общих особенностей кинематографических концепций красоты. На примере периодизированной истории советско-российского кино показаны наличие и смысл тесного специфического взаимовоздействия кинематографа и культуры в различных общественно-политических формациях.

Ключевые слова: социокультурный смысл киноискусства, философия кино, эстетика кино, советский кинематограф, новое российское кино, история кинематографа в России.

В XXI веке гуманитарные аспекты киноискусства стали всё чаще выступать актуальным объектом внимательного научно-исследовательского интереса специалистов самых разных областей знания: искусствоведов, культурологов, философов, историков, социологов. Сегодняшняя массовость и крупнейшая популярность кинематографа во всем мире ставит экранное искусство на место одного из главных объектов передового культурологического рассмотрения.

При всей многочисленности подходов к рассмотрению отношений «кино – зритель(и)», включающей такие трактовки этих отношений, как, например, импрессионистскую (Р.Канудо), диалектическую (Л.В.Кулешов, С.М.Эйзенштейн), феноменологическую (Г.Мюнстерберг), психоаналитическую (Ж.Митри, С.Жижек), медиа-теоретическую (М.Маклюэн) и культурологическую (М.Ямпольский), в трудах современных мыслителей недостаточно раскрывается история развития эстетических концепций и социокультурного смысла кино в контексте актуальной истории отечественного кинематографа.

Нами предпринята попытка представить современные аспекты теоретического исследования кино и показать на основе истории советского и российского кинематографа глубокую взаимосвязь эстетических характеристик экранного искусства с современным ему общественно-политическим укладом.

Возможность теоретического восприятия кино (ныне вполне очевидная и широко распространенная) утверждается значительно позднее выхода в свет революционного изобретения братьев Люмьер. Позиция, в рамках которой кинематограф воспринимается эстетически слаборазвитым и не заслуживающим рассмотрения искусством, несомненно, занимает огромный по продолжительности отрезок в истории кино [1]. Только с появлением целых плеяд выдающихся мастеров кинорежиссуры, драматургии, операторской работы, актерской игры в различных странах мира (США, СССР, Франция, Германия, Италия), путем полноценного формирования и осмысления собственного языка и по мере освоения стабильного и коммерчески успешного производства экранное искусство добивается общемирового признания на всех уровнях [2]. Начиная с 1960-х гг. теория кино входит в число академических дисциплин [3]. Пожалуй, неслучайно, что как раз в это время философия искусства переносит свое внимание со зрелища на зрителя, тем самым впервые делая фильм предметом исследования в рамках общественных наук (подобные трансформации переживают и другие виды искусства благодаря, во многом, развитию идей «рецептивной эстетики») [4].

В наши дни кино со всеми его художественно-технической комплексностью, жанрово-стилевой многоликостью и высочайшей доступностью и популярностью становится специфическим социокультурным феноменом. С одной стороны, благодаря неоспоримой силе воздействия на сознание и подсознание человека кинематограф в той или иной степени задает модели поведения, взаимоотношений людей, формирует мнения и взгляды на социальную действительность. Таким мощным, масштабным ресурсом в XXI веке и близко не обладает ни один другой вид искусства. Многочисленные социологические исследования и факты жизни при последовательном, грамотном их рассмотрении подтверждают, что кинематографическое изображение архетипов действительности, закономерностей материального и духовного рода, культивирование образов, характеров и паттернов в современном мире оказывает огромное влияние на социум, в первую очередь – на детей и молодежь [4]. Споры о том, стоит ли показывать на экране сцены насилия, убийств и различного рода иных девиаций, пожалуй, всегда будут оставаться неразрешимыми.

С другой стороны, как бы ни был величественен аппарат экранного искусства, кино не является исключительно первопричиной, источником отношений с обществом. «Фильм – зритель» – всё-таки не последовательная причинно-следственная конструкция, а единое социокультурное пространство, имманентно трансформирующееся под воздействием взглядов, ожиданий, вкусов, увлечений, в конечном счете – спроса публики на кинопродукцию того или иного характера, спроса на определенных героев, тематические и смысловые концепты. Сам факт того, что производством лент заняты люди, а значит, члены общества, которые формируются как личности и творцы и вдохновляются в определенных актуальных условиях, уже достаточен, чтобы утверждать: общество также воздействует на кинематограф, прямым образом определяя его сюжеты, характеры, идеи и идеалы. Так, например, итальянский неореализм как течение в европейском кинематографе становится возможным и реализованным в послевоенные 1940-е гг., когда в экономическом бедствии, народном голоде и нищете постфашистских времен чрезвычайную популярность в обществе набирают коммунистические настроения. Прославившееся своими фильмами на весь мир это кинематографическое направление перестает быть современным и популярным в середине 50-х гг. вместе с ослаблением позиций левых партий и экономическим ростом Италии и других европейских государств, приносящим мировой культуре новое, актуальное модернистское кино.

Итак, кинематограф является не только производственно-технической, художественной, но и мощной коммуникативной системой (или, вкуче со зрительским обществом, частью таковой). Философское учение о сущности и формах прекрасного, об искусстве как особой форме общественного сознания, именуемое эстетикой, в XX веке благодаря динамичному развитию кинематографа раскрывается особым образом. Именно в этом столетии акцент в понимании эстетики переключается с истории и теории искусства на культурологические и социально-философские законы и категории [5]. В частности, в трудах А.Ф.Лосева отмечается, что именно общественная жизнь во всех ее формах и проявлениях является источником эстетики, «которая впитывает и концентрирует специфику любой социально-исторической конкретики» [6]. Потому-то современные мыслители всё чаще отмечают, что эстетика кино призвана изучать сущность, принципы и средства передачи идей, характеров, смыслов зрителю.

Можно без преувеличения утверждать, что развитие теории и практики эстетики кино так же неразрывно связано с общественно-политической формацией государства, социальными, экономическими и культурными процессами, как и эволюция кинематографа как искусства. Нечто сходное, несомненно, в той или иной мере можно говорить и относительно других видов искусства, однако для эстетики экрана характерны следующие особенности:

- кино, являясь синтетическим искусством (соединяет в себе элементы театра, музыки, литературы, фотографии, живописи), наследует и эстетические категории своих предтеч, формируя, таким образом уникальную комбинированную эстетику;
- прямая зависимость от хода научно-технического и технологического прогресса (отсюда, например, различия в режиссерских притязаниях к своим творениям и эстетических стандартах немого и звукового кино);
- высокая капиталоемкость и вытекающая отсюда коммерциализованность и «индустриальность» кинематографа, зачастую порождающие особые внехудожественные, экономические отношения

создателей фильма и зрителей (следствие этого – заметное авторское стремление к научению или даже пропаганде публике эстетических стандартов, повторяемости, шаблонности и схематизму, обеспечивающим будущий спрос на студийные продукты).

Рассмотрим развитие эстетических концепций на одном из наиболее ярких и показательных в контексте данной статьи примеров – периодизированной истории отечественного кино.

1. Дореволюционное кино (1908–1917 гг.). Первый, самый непродолжительный период ознаменован западно ориентированным становлением и развитием отечественного кино как в промышленном и техническом смыслах, так и в художественно-эстетическом. Традиционные игровые ленты того времени ярко изображают жизнь интеллигенции: несчастную любовь, коварных героев-обольстителей, развлечения светского общества и авантурные комические происшествия. Реже встречаются экранизации русской классической литературы и фильмы на историческую тематику. Эти ленты часто изобилуют настроениями патриотизма, преемственности и русской духовности. Однако самый популярный отечественный экранный персонаж начала века всё же Нина Гофман в роли легендарной преступницы Софьи Блювштейн в фильме «Сонька Золотая ручка». Можно сказать, дореволюционный период провозглашает в эстетике отечественного кино культ аттракциона, празднества, вдохновляющих исторических и современных событий, больших и великих личностей.

2. Ленинско-сталинский период советского кино (1917–1950-е гг.). Коммунистический режим устанавливает принципиально новые стандарты в отечественном кинематографе. Производство фильмов становится государственным и осуществляется строго в русле общей пропаганды социализма в стране. Целые жанры кино вообще запрещаются, остальные ленты пристально цензируются, негодные деятели кино подвергаются репрессиям. Такие условия порождают совершенно новый эстетический продукт для мирового кино. Ленты того времени в большинстве своем соответствуют духу соцреализма: предельно идеологизированы, конкретны, понятны, зачастую наивны и утопичны. Доминируют герои из пролетариата, в фильмах легендарного Сергея Эйзенштейна появляется и позже канонизируется так называемый образ народа, коллектива. Кроме того, экранизируется литературная классика, соответствующая коммунистическому духу, ставится множество военно-патриотических лент. Художественно возвышенным признается отрицание предшествующих кинематографических традиций, историчность сюжетов и персонажей, героизация народа, партии, режима, достижений народного хозяйства. «Ошибочны» формализм, эстетизм и подражание творчеству капиталистических кинематографистов.

3. Период «оттепели» в советском кино (1950-е – начало 1990-х гг.). Начинаясь с приходом к власти Н.С.Хрущева ослабление политического режима приводит к постепенным изменениям и в национальном искусстве. Становится возможным критическое освещение действительности, художественно-эстетические рамки, охраняемые цензурой, заметно расширяются. В 1960-е гг. параллельному традиционному соцреализму появляется и неконформистское искусство, становящееся чрезвычайно популярным в крупных городах среди еще только зарождающихся неформальных молодежных движений. Андеграундное кино дает советскому обществу и новые примеры красоты и изящества: скептиков-интеллектуалов, независимых женщин, лирическое повествование. Многие ранее табуированные темы выносятся на экран, некоторые режиссеры (А.Тарковский, К.Муратова, С.Параджанов) начинают экспериментировать с иносказательным, притчево-философским материалом. Колоссальный успех имеют советские комедии (особенно Л.Гайдая, Г.Данелии, Э.Рязанова, Я. Фрида), вмиг становящиеся культовыми в советском обществе. В целом кино этого периода массово распространяет в стране чувство народного единства, понимание простых повседневных радостей и переживаний, остроумный юмор, увлеченность полюбившимися артистами и персонажами.

5. Новое российское кино (начало 1990-х – настоящее время). Социально-экономический хаос, связанный с распадом коммунистического государства и переходом к рыночному хозяйству, практически единолично обуславливает эстетику постсоветского кино. Реализм (порой даже натурализм), пессимистичность, фатализм, импульсивность пронизывают ленты, снятые в первые 10-15 лет этого периода. В 2000-е наблюдается разделение кинопроизводства в стране на два идейных направления: создание популярного кино и авторское, фестивальное творчество. Если в первом случае значительную долю конечного продукта занимают молодежные комедии, криминальные ленты, бытовые мелодрамы и драмы невысокого уровня художественного исполнения, подражающие

зарубежным стандартам и, по сути, открыто преследующие исключительно коммерческие цели, то во втором – это чаще всего нежанровые ленты, созданные за относительно малые средства, развивающие новые традиции российского киноискусства. Ориентированное на широкий прокат отечественное кино доступно для понимания большой зрительской аудитории, культивирует господство содержания над формой, легкое, примитивное, в основном прагматичное и индифферентное мировосприятие, успешных обеспеченных героев, живущих в мегаполисах, патриотизирует и пропагандирует самые разные национальные идеи, традиции и особенности. Фестивальное же кино, напротив, представляет богатый набор сюжетов, образов, режиссерский решений, предлагает эстетически революционные модели: минималистические и эксцентрические, пессимистические и вдохновенно-философские, реалистично-бытовые и фантазмагорично-сюрреалистические. К сожалению, художественные достоинства нашего кино сейчас зачастую не выглядят заметными, уникальными и прогрессивными в мировых масштабах. Пожалуй, будет справедливым определить, что новое российское кино находится еще только в стадии развития своей потенциально неповторимой красоты и выразительности.

Таким образом, приведенный анализ истории эстетики отечественного кино подтверждает тесную и глубокую взаимосвязь кинематографа и современного ему общества, доказывает специфическую социокультурную мощь экранного искусства в различных конкретных исторических условиях. Эстетические категории понимаются, осваиваются и развиваются в каждом отдельном случае по-особенному, вместе с изменениями в общественно-политическом укладе страны или региона. В XXI веке этот процесс опосредован преимущественно через кинематографический опыт художника и зрителя.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Садуль, Ж. Всеобщая история кино / В. А. Рязанова. – Москва : Искусство, 1958. – Т. 1. – 611 с.
- [2] Изволов, Н. А. Феномен кино: История и теория. – Москва : Материк, 2005. – 164 с.
- [3] Суверина, Е. В. Репрезентация современности в российском кино 2000-х: постсоветское как культурная травма: дис. ... канд. культурологии – Москва : ВШЭ, 2022. – 147 с.
- [4] Куртов, М. А. Кино как социальный опыт: дис. ... канд. филос. наук. – Санкт-Петербург, 2011. – 143 с.
- [5] Аронсон, О. Коммуникативный образ : Кино, философия, литература. – Москва : НЛО, 2008. – 384 с.
- [6] Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
- [7] Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства : Пер. с чеш. / Сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. – Москва : Искусство, 1994. – С. 396-410.
- [8] Разлогов, К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. – Москва : Искусство, 1982. – 158 с.

Назаретян Пётр Варздатович

преподаватель кафедры философии, психологии и педагогики
Кубанского государственного медицинского университета (Краснодар)
Email: krrmagnit@mail.ru

Nazaretyan P.

THE FOUNDATIONS OF HUMANITARIAN APPROACHES IN THE STUDY OF THE PRACTICE OF CINEMATOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF KEY SOCIO-CULTURAL MODELS OF NATIONAL HISTORY

Abstract. *The article outlines the main aspects of the fundamental transition in the research understanding of cinema and presents a modern view of the relationship between trends, works of screen art and contemporary societies. From the standpoint of cultural studies, the interpretation of the aesthetics of the film is highlighted, highlighting the common features of cinematic concepts of beauty. Using the example of the periodized history of Russian-Soviet cinema, the presence and meaning of the close specific impact of cinema and culture on each other in various conditions of socio-political formations are shown.*

Key words: *socio-cultural meaning of cinematography, philosophy of cinema, aesthetics of cinema, history of Russian-Soviet cinema.*

Nazaretian Peter Varazdatovich

University teacher, Kuban State Medical University (Krasnodar)

© Назаретян П.В., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_29_43_1709454583.pdf

Ссылка на статью:

Назаретян, П.В. Основания гуманитарных подходов в изучении практики кинематографа на примере ключевых социокультурных моделей отечественной истории. – DOI 10.34685/NI.2024.40.83.007. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 52-56. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/643.html&j_id=59.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАТЕГОРИИ «ЖАНР» В ИССЛЕДОВАНИЯХ РЕГИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Предметом исследования является теоретическая репрезентация категории «жанр» в отечественной музыкальной регионалистике, представленной научными публикациями, вошедшими в Библиографическую базу данных Российского индекса научного цитирования с 2005 г. Использован метод культурологической атрибуции категории «жанр» в двух системах культурных порядков, образующих различные онтологии музыкального жанра: с одной стороны – в художественном пространстве музыкального произведения, а с другой – в исторической событийности. Предложены принципы систематизации специальной литературы. Установлены эвристические перспективы дифференциации и диалектического синтеза различных теоретических подходов к определению и использованию понятия музыкального жанра в исследованиях региональной музыкальной культуры.

Ключевые слова: музыкальная культура региона, музыкальный жанр, культурологическая атрибуция, музыкальная регионалистика, обзор литературы, систематизация, эвристический потенциал.

Постановка проблемы

Музыкальная культура региона – сложное системное явление. Обострение исследовательского интереса к нему в последнее время в России обусловлено, прежде всего, общей парадигмой культурологической регионалистики, основанной на системных представлениях о формировании своеобразия и самобытности культуры страны в целом путем интеграции в общее социокультурное пространство культур населяющих её народов. В этой связи актуально обращение к репрезентации в музыкальной регионалистике понятия музыкального жанра как к одной из базовых категорий, интегрирующих общее теоретическое поле исследований региональной музыкальной культуры.

Вместе с тем, необходимо отметить, что распространенность категории музыкального жанра в исследованиях не означает её однородной определенности. К примеру, обобщая теорию жанра в российском музыковедении, Е.В. Назайкинский исходит из классического понимания музыкального произведения («в музыкальной педагогической практике, в работе над критической статьей, филармоническими лекциями и т.п. имеет смысл ориентироваться прежде всего на содержание [музыкального произведения (разрядка автора)] и средства его воплощения – ибо именно они наиболее доступны для непосредственного восприятия: слушатель в первую очередь оценивает характер произведения и круг средств и уже по этим признакам может догадываться и судить обо всех остальных особенностях жанра» [16, с. 91]). Хорошо известный за рубежом итальянский теоретик и композитор Ф. Фаббри увязывает определение жанра с событийностью: «Музыкальный жанр – это совокупность музыкальных событий (реальных или возможных), ход которых регулируется определенным набором социально принятых правил» [34]. Кроме того, поскольку категория музыкального жанра остается достаточно распространенным аналитическим инструментом, нельзя исключать различные её трактовки в зависимости от познавательных целей в каждом конкретном случае. И в этом мнении оба упомянутых теоретика едины.

В классической эстетике и, соответственно, в общем поле искусствоведения и культурологии категория жанра (как род, вид, подвид) является типологической абстракцией, определяющей отношение субъекта познания и художественного творчества к объекту, к произведению (артефакту). Посредством этого отношения субъект идентифицирует конкретный объект в некоторой совокупности подобных ему

как часть реальности, т.е. помещает объект восприятия, познания или творчества в некоторую систему культурных порядков, объективизирует его. Один из авторитетных российских теоретиков, А. Я. Флиер предложил выделять эту логическую процедуру в рамках типологизации как один из специальных культурологических методов – метод культурной/культурологической атрибуции [27; 28].

Развивая этот методический подход, Г. В. Бакуменко указывает на сходства и различия между культурной атрибуцией как повседневной практикой наделения объекта некоторым символическим содержанием с целью его эффективного использования, и научным методом культурологической атрибуции [2, с. 53-56]. Причем он подчеркивает, что помимо родственности теоретической атрибуции повседневным практикам, выделенный А. Я. Флиером специальный культурологический метод реализует не только междисциплинарный, но и метатеоретический потенциал культурологии [3]. В нашем случае такая методическая установка позволяет отнести категорию «музыкальный жанр» к культурному атрибуту некоторого множества объектов в различных региональных музыкальных культурах и теоретических традициях вне зависимости от расхождений в трактовке базового понятия и вскрыть взаимодополняемость различных теоретических традиций в характеристике посредством этой категории самобытности и богатства региональных музыкальных культур как системных элементов общего поля музыкальной культуры России.

Объектом нашего внимания выступает отечественная музыкальная регионалистика, представленная научными публикациями, вошедшими в Библиографическую базу данных Российского индекса научного цитирования (ББД РИНЦ), регулярно пополняемую с 2005 г., а предметом исследования – репрезентация категории «жанр» в исследованиях музыкальной культуры региона.

Материалы и методы

Не располагая институциональной подпиской на Application Programming Interface (API) eLIBRARY.RU (интерфейс программирования приложений, предназначенный для осуществления автоматических запросов и извлечения информации из базы данных РИНЦ), мы использовали поисковый инструмент eLIBRARY.RU по ключевым словам. Поиск по запросу «музыкальная культура» предоставляет выкладку из 753 ключевых слов, включающих в себя семантический элемент «музыкальная культура», характеризующих в общей сложности 2 889 публикаций (на момент обзора в ноябре 2023 г.). Исключая публикации о регионах зарубежных стран и музыкальной культуре народов мира (2 383), можно акцентировать внимание на указание региона в формулировках ключевых слов, содержащих семантический элемент «музыкальная культура»: в выкладке из 753 можно насчитать 147 ключевых слов, содержащих синонимичное указание на регион («музыкальная культура Сибири», «музыкальная культура Красноярска», «нижегородская музыкальная культура», «музыкальная культура Урала и Приуралья», «музыкальная культура Поволжья», «... Сибири и Дальнего Востока», «... Бурятии», «... Чувашии» и т. д.).

Анализ 147 ключевых слов по территориальному масштабу понятия «регион» позволяет выделить 4 типа публикаций: 1) *микрорегион* (95 публикации), характеризующий музыкальную культуру отдельного населенного пункта или некоторой части субъекта Российской Федерации, включая музыкальную культуру Красноярска и Нижнего Новгорода (по 29 публикаций), Саратова (9), Астрахани (4), Владивостока, Воронежа, Новосибирска, Самары (по 2 публикации), Вологды, Барнаула, Пензы, Екатеринбургa, Иркутска, Казани, Магнитогорска, Оренбурга, Ростова-на-Дону, Таганрога, Тамбова, Томска, Уфы, Ярославля, Ржева (по 1 публикации); 2) *регион*, территориально совпадающий с границами субъекта России (141 публикация); 3) *мезорегион*, образующийся из отдельных частей соседних субъектов РФ, включая музыкальную культуру отдельных народов России (144 публикации), и 4) *макрорегион*, включающий в себя территорию нескольких субъектов страны или приграничных территорий соседствующих стран (126 публикаций). Всего по выкладке на дату обращения (20.11.2023) проанализировано 506 заголовков публикаций.

Помимо этого, целесообразно выделить отдельные направления использования категории «жанр» в характеристике музыкальной культуры региона по уровню субъектности носителя этой культуры. Под уровнем субъектности в данном случае понимается абстрактно выделяемая в конкретном исследовании характеристика носителя региональной музыкальной культуры от индивидуального вклада в музыкальную культуру к коллективным коллаборациям в различных системах (творческие коллективы и школы, сфера образования в целом или её отдельный элемент, социальные слои,

народы, население городов и территорий, и т. д.). Материалом анализа в данном случае выступают заголовки, аннотации и, в отдельных случаях, полные тексты публикаций.

Анализ и систематизация постоянно пополняемого объема публикаций требует разработки типовой формы систематического обзора, как рекомендуют методологи науки [11; 23]. Мы же ограничились обзором полных текстов публикаций, посвященных музыкальной культуре, содержащих ключевое слово «систематический обзор» [6; 8; 22], публикаций с ключевым словом «музыкальная культура региона» [4; 17; 24; 29] и отдельного сегмента выборки, ограниченного ключевым словом «музыкальная культура Сибири», содержащего наибольшее число публикаций: корпус охватывает 70 публикаций, что составляет 2,4% от общего объема тематической выборки из 2 889 публикаций.

При обращении к полным текстам публикаций нас интересовала трактовка категории музыкального жанра, исходя из двух обозначенных выше подходов, образующих две различных системы культурных порядков. В основании первой (Назайкинский) [16] лежит объект классического искусствознания (музыкальное произведение), а в основании второй – музыкальное событие (Фаббри) [34].

Результаты

1. *Систематический обзор.* Анализ содержания выделенных статей, маркированных ключевым словом «систематический обзор», показал, что авторы двух из них [6; 8] под «систематическим» обзором понимают анализ собственной тематической выборки литературы, ограниченной исследовательскими задачами. Цель оценки полноты корпуса специальной литературы авторами не ставилась. Представлен аналитический обзор тематической выборки литературы: в одном случае – из 32 [8, с. 20], в другом – 53 [6, с. 3030] источников. Это традиционный для российского музыковедения нарративный обзор литературы. Подобные обзоры вносят значительный вклад в систематизацию литературы, но не решают задачу описания полноты специализированного корпуса.

Ни одна из них прямо не касается темы жанра в характеристике музыкальной культуры региона; статья Е. О. Казьминой и В. В. Теринцовой [8] может быть использована при актуализации проблемы региональной специфики хоровой артикуляции, обусловленной жанром музыкального произведения для хора, а А. В. Зипунова [6] – содержит сведения об исследованиях жанра авторской песни позднесоветского периода (1950-1980-х гг.). Обе публикации рассчитаны на классическую трактовку категории музыкального жанра, и атрибутируются нами в системе культурных порядков отечественной теории музыкального жанра (Назайкинский) [16].

Интересна публикация Е. А. Разумовской [22], представляющая собой русский перевод аннотации кокрейновского систематического обзора американских ученых [33]. Если первые две статьи [6; 8] не выходят за рамки традиционной для российского музыковедческого дискурса жанровой типологии музыкальных произведений [16], то зарубежный обзор медицинских исследований [33] описывает событийность клинических экспериментов, что вписывается в концепцию музыкального жанра Ф. Фаббри [34].

Таким образом, мы установили, что в ББД РИНЦ систематических обзоров российских исследований музыкальной культуры в русскоязычном сегменте литературы не представлено. Возможно, причиной тому является отсутствие типового стандарта систематической отчетности обзоров тематической литературы.

2. *Музыкальная культура региона* (как ключевое слово) в поисковом запросе в ББД РИНЦ дает выкладку из четырех публикаций [4; 17; 24; 29]. Все работы принадлежат региональным авторам, представлены на вузовских научно-практических конференциях и ни разу не процитированы, т.е. слабо интегрированы в теоретический дискурс.

В выделенных работах роль жанра в развитии региональной музыкальной культуры не является предметом изучения. Вместе с тем, стоит отметить следующее: в работе Д. В. Рожок затронуты аспекты роли музыкальных жанров в формировании и развитии музыкальной культуры Луганского края [24]; обзор Е. Е. Полоцкой концентрирует внимание на универсальном понятии «региона» в контексте музыкальной регионалистики [17, с. 65]; педагоги Костромского края касаются уточнения понятия

«музыкальная культура» с опорой на труды М.С.Кагана и А.Н.Сохора [4, с. 57]; их коллеги из Саранска обращают внимание на роль разнообразия музыкальных жанров в дидактическом обеспечении музыкального образования [29, с. 67–68].

Культурологическая атрибуция 4 работ в системах двух порядков позволяет установить, что лишь в одном случае разнообразие музыкальных жанров в дидактическом обеспечении музыкального образования [29] понимается исключительно с классических позиций [16], в то время как в остальных жанровая характеристика музыкальных произведений рассматривается в контексте музыкальных событий [34].

Следует отметить, что обзор Е.Е.Полоцкой указывает на неполноту выборки исследований аналитическим инструментом «Ключевые слова» eLIBRARY.RU по запросу «музыкальная культура региона». В этой связи мы использовали дополнительно инструмент «Поиск публикаций» в Science Index для авторов, который дает выкладку из 11 наименований, где содержатся проанализированные выше 4 статьи. Остальные 8 публикаций не специализированы на проблеме жанра в характеристике музыкальной культуры региона, но раскрывают отдельные её аспекты.

Наибольшее число цитирований (5) – у статьи Е.А.Соболевой, посвященной рассмотрению астраханской региональной музыкальной культуры как системы [25]. Автор не подчеркивает роль жанра в характеристике региональной музыкальной культуры, но выделенные ей структурные элементы целостной системы не могут быть осмыслены без категории музыкального жанра: 1) «Создание/Воссоздание (композиторское творчество, композиторское содружество, воссоздание фольклора, переработка музыкальных идей, новые музыкальные идеи, новый музыкальный язык)»; 2) «Сохранение (институционализация музыкального образования и воспитания, музыкальная рефлексия, музыкальная семиотика)»; 3) «Трансляция (система трансляции музыки, инструментальная база, менеджмент, индустрия)» [25], — взаимосвязь всех трех выделенных элементов возможна только при условии общей для всей системы жанровой типологии, предполагающей диалектический синтез двух рассматриваемых нами теоретических традиций [16; 34].

Статья Л.К.Шабалиной (3 цитирования) посвящена краткому обзору российских исследований региональной музыкальной культуры Сибири в контексте дидактических целей исторической музыкальной регионалистики, наиболее активным субъектом которой являются региональные вузы [30]. В статье не акцентирована роль жанра в локальной культуре, но заслуживает внимание обобщение автора: «Региональные изыскания музыковедов продолжают разворачиваться по нескольким направлениям: региональный фольклор, композиторское творчество, общая панорама музыкальной культуры края (автономной республики, отдельного города)», – раскрывающее системный характер музыкальной культуры региона и иерархическую типологию понятия «регион» [30, с. 119]. Представляется очевидным, что исследования региональной специфики фольклора и композиторского творчества не могут исключать жанровую типологию [16; 34].

Располагает однократным самоцитированием статья М.В.Бондаря, посвященная авторскому *метакультурному* подходу в осмыслении развития музыкальной культуры [5], основанному на положении С.Е.Ячина о жизнеспособности только тех культур и человеческих общностей, которые «обеспечивают возможность принятия и признания Дара» [32, с. 9]. Несмотря на то, что в статье не анализируется роль жанра в характеристике культуры региона, вполне очевидно, что диалоговые межкультурные связи на основе Дара предполагают общие принципы жанровой типологии музыкальных произведений и событий [16; 34].

Остальные статьи не располагают цитированием и, хотя не посвящены роли жанра в характеристике культуры региона, касаются отдельных аспектов темы.

Объект исследования А.Ю.Тихоновой и Г.В.Царёвой по временным рамкам (региональная музыкальная культура XIX – начала XX вв.) [26] пересекается с публикацией Д.В.Рожок [24] и помимо краткого нарративного обзора специальной литературы содержит ценные сведения об исторической событийности музыкальной жизни региона, что соответствует концепции Ф.Фаббри [34].

Статья дагестанских авторов содержит краткий нарративный обзор литературы, раскрывающей факторы развития междисциплинарного поля этномузыкологии в Дагестане, в рамках которого, в том

числе, выработана типология жанров музыкальной фольклористики региона [1], соответствующая классической традиции [16].

Статья из сборника «Музыкальная летопись», подготовленного в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» (2022), представляет собой биографический очерк жизни и творчества Татьяны Викторовны Сухой (1940–2021), музыковеда, лектора, педагога [21]. В характеристике её достижений примечательна апелляция автора к жанровому разнообразию музыкальных произведений, вступительные слова к концертному исполнению которых подготовила Татьяна Викторовна [21, с. 198]. Автор статьи раскрывает зависимость значимости музыкального события от многообразия жанров музыкальных произведений, наполняющих его, – очевидна продуктивность диалектического синтеза двух теоретических позиций [16; 34].

Заслуживает внимания анализ кризиса целей музыкального образования в регионах Л.Ф.Ивониной, основанный на соотношении процессов централизации и децентрализации музыкальной культуры [7]. Автор пишет о трансформации института музыкального образования в современных условиях, видя преодоление рисков кризисной ситуации в том, что «профессиональный музыкант должен быть готов снова стать музыкантом синтетического типа, <...> мультиинструменталистом, аранжировщиком, педагогом, руководителем коллектива; должен владеть компьютером, использовать в своей работе современные мультимедийные технологии» [7, с. 134]. Вполне очевидно, что уровень профессионализма «синтетического музыканта» определяется отсутствием жанровых ограничений творчества в условиях богатства музыкальной культуры. Здесь очевидна продуктивность и диалектического синтеза, и дифференцированной оценки музыкальной культуры с двух различных позиций [16; 34].

Предварительный анализ отдельного сегмента выборки, ограниченного ключевым словом «музыкальная культура Сибири», показал, что во всех публикациях упоминаются музыкальные жанры. Вместе с результатами обзора содержания публикаций, осуществленного выше, это позволяет полагать интегрирующую роль категории музыкального жанра в характеристике музыкальной культуры региона несмотря на многозначную трактовку понятий «жанр» и «регион», хотя в большинстве публикаций (в 59 из 70) категория жанра носит вспомогательный характер.

Предпринятый предварительный анализ сегмента тематической выборки, относящейся к типу мезорегиона (70), позволяет выделить отдельные направления использования категории «жанр» по уровню субъектности носителя региональной музыкальной культуры: 1) в характеристике творчества отдельного деятеля музыкальной культуры – 15 публикаций; 2) в характеристике музыкальной культуры микрорегиона – 15; 3) в характеристике творческих коллективов или социальных групп мезорегиона, включая композиторские, исполнительские и научно-педагогические школы, музыкальную культуру молодежи, студенчества, академическую культуру – 22; 4) в характеристике музыкальной культуры народов, населяющих регион, включая межкультурные и межрегиональные связи разных народов – 11; 5) в характеристике музыкальной культуры мезорегиона в целом, включая исследования эволюции или региональной специфики отдельных жанров, а также систематизацию научных исследований музыкальной культуры – 25 публикаций. В то же время предложенная типология не представляется жесткой и может масштабироваться в иерархии 4 типов региона (микрорегион, регион, мезорегион, макрорегион), а отдельные публикации содержат результаты исследований по двум и более из перечисленных направлений.

В выбранном сегменте тематической выборки отдельно следует выделить работы ученых Новосибирской государственной консерватории, посвященные систематизации исследований региональной музыкальной культуры Сибири [9; 12-14; 18-20; 31]. Внедряемая ими Информационная Система «Музыкальная культура Сибири» [15] представляет собой уникальную для российской музыкальной регионалистики попытку систематизации результатов исследований с учетом их эвристического (познавательного), просветительского и дидактического потенциала. Так, в частности, Л.Л.Пыльнева указывает, что «сосредоточенность исследователей на отдельных вопросах музыкального искусства, анализируемых изолированно, вне связей с другими сферами» [18, с. 556] существенно затрудняет общую систематизацию региональных исследований, хотя тенденция к объединению и систематизации собранных данных прослеживаются в сибирском музыкознании с 1960-х гг. Среди подходов к типологии исследований музыкальной культуры региона она отмечает: 1) принцип группировки по географическому признаку; 2) хронологический принцип; 3) по принадлежности

к конкретному пласту культуры или виду деятельности; 4) по степени проработанности материала и по полноте собранных источников; 5) по крупным городам региона. Отдельно Л.Л.Пыльнева обращает внимание на значимость для понимания общей картины музыкальной культуры Сибири анализа наличия источников и степени их достоверности («архивных документов, исторических и мемуарных заметок, зафиксированного нотного материала, фото-, аудио- и видеоданных, которые составляют основу подлинно научного исследования» [Там же, с. 558]). По её мнению, существенно облегчить понимание общей картины музыкальной культуры Сибири призвана электронная база данных, которая реализуется в настоящее время в форме Информационной Системы «Музыкальная культура Сибири» (ИС МКС) [15].

Выводы и обсуждение

Обобщая полученные результаты, прежде всего следует акцентировать внимание на значительном эвристическом потенциале метода культурологической атрибуции, позволяющем систематизировать исследования региональной музыкальной культуры с учетом как междисциплинарных связей (искусствоведение, этнография, педагогика и др.), так и необходимости метатеоретического масштабирования значений понятия «музыкальный жанр» в совокупности различных теоретических подходов. На примере сопоставления двух онтологий музыкального жанра как двух различных систем культурных порядков (с одной стороны, это художественное пространство музыкального произведения, а с другой – часть исторической событийности, определяемая как музыкальное событие), мы установили, что в зависимости от выбранного исследовательского ракурса в одних случаях целесообразно дифференцировать эти подходы для раскрытия различных аспектов художественной и исторической реальности, а в других – возможен их диалектический синтез. Синтез возможен и целесообразен, когда речь идет об оценке значимости отдельного исторического события, измеряемого богатством уникального художественного содержания (например, концертной премьеры нового музыкального произведения или, в ином ракурсе, – фестиваля народной музыки).

Обращает на себя внимание диалогический подход М.В.Бондарь, демонстрирующий, что диалоговые межкультурные связи на основе Дара, с одной стороны, отражают жизнеспособность системной целостности музыкальной культуры региона, а с другой – предполагают наличие общих принципов жанровой типологии музыкальных произведений и событий [5]. Этот подход представляется перспективным в плане характеристики музыкальной культуры отдельного региона в общем социокультурном пространстве России.

Между тем дидактические цели обеспечения музыкального образования и этнологические исследования требуют дифференциации подходов к изучению разнообразия музыкальных жанров с опорой, прежде всего, на классическую привязку категории жанра к художественному произведению, уникальному артефакту.

Метатеоретический потенциал культурологической атрибуции позволил предложить два типологических принципа систематизации музыкальной регионалистики: по территориальному масштабу региона (4 уровня) и по уровню субъектности носителя региональной музыкальной культуры (5 уровней). Этот результат раскрывает перспективы дальнейшей систематизации возрастающего потока исследований музыкальной культуры регионов России и вносит вклад в проблему разработки общего стандарта отчетности систематических обзоров тематической литературы. В этом направлении представляется целесообразным присмотреться к уже существующим стандартам отчетности, наиболее разработанным в области медицинских исследований [35], применимым, по мысли методологов науки, к обзорам литературы в различных отраслях научного знания [11; 23].

Как мы и предполагали, категория жанра играет интегрирующую вспомогательную роль в исследованиях музыкальной культуры региона. По этой причине изучение жанра в характеристике музыкальной культуры региона с применением типового стандарта отчетности систематических обзоров, способного охватить весь пласт тематической литературы путем систематической аккумуляции отдельных обзоров в различных сегментах, представляется перспективным. Формирование исчерпывающего корпуса специальной литературы позволит точнее определять степень новизны публикуемых результатов научных исследований и оценивать вклад отдельных ученых в развитие культурологического знания.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Абдулаева, М. Ш., Магомедова, Ш. Г.* Музыкальное образование в Дагестане: к истории становления и формирования // Наследие мировой культуры и искусства в системе художественно-педагогического образования Северного Кавказа : Сб. науч. стат. III Рег. науч.-прак. конф. (Махачкала, 29 мая 2020 г.). – Махачкала : ДГПУ, 2020. – С. 6–10.
- [2] *Бакуменко, Г. В.* Междисциплинарный потенциал культурологической атрибуции // Культурология в теориях и практиках : к 30-летию кафедры культурологии МПГУ : Материалы междунар. науч.-прак. конф. (Москва, 25–26 нояб. 2021 г.) / Сост.: И. Б. Пржиленская. – Москва : МПГУ, 2022. С. 50–61.
- [3] *Бакуменко, Г. В.* Метатеоретический аспект культурологии // Культурное наследие – от прошлого к будущему : программа и тезисы докладов V Рос. культурол. конгресса с междунар. участием (Санкт-Петербург, 8–10 нояб. 2021 г.). – Москва : Ин-т Наследия, 2021. – С. 39.
- [4] *Боброва, Э. В.* Изучение музыкальной культуры Костромского края в аспекте профессиональной подготовки учителя музыки / *Боброва, Э. В., Ахлестина, А. Ю., Буслова, Е. В.* // Культура и искусство в современном образовательном пространстве : Материалы III Всерос. науч.-прак. конф. (Кострома, 25 февраля 2019 г.). – Кострома : КГУ, 2019. С. 56–61.
- [5] *Бондарь, М. В.* Метакультурный подход в осмыслении развития международного сотрудничества музыкальных образовательных учреждений ДВ России и стран АТР // Этносоциум и межнациональная культура. – 2012. – № 2 (44). – С. 57–61.
- [6] *Зилунов, А. В.* Авторская песня 1950–80-х гг. как массовое культурное явление: систематический обзор. – Текст: электронный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2022. – Т. 15, № 10. – С. 3019–3030. – URL: <https://doi.org/10.30853/phil20220507> (дата обращения: 25.02.2024).
- [7] *Ивонина, Л. Ф.* Музыкальное образование в регионах: кризис целей // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2022. – № 2 (51). – С. 129–135. – То же: <https://doi.org/10.30725/2619-0303-2022-2-129-135> (дата обращения: 25.02.2024).
- [8] *Казьмина, Е. О., Теринцова, В. В.* Термин «музыкальное произношение» – миф или реальность в хоровом исполнении: систематический обзор – Текст: электронный // Манускрипт. – 2020. – Т. 13, № 7. – С. 16–20. – URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.7.2> (дата обращения: 25.02.2024).
- [9] Круглый стол «Информационная база "Музыкальная культура Сибири"» // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 2 (8). – С. 61–73.
- [10] *Леонова Н. В.* Создание информационной базы «Музыкальная культура Сибири»: завершение проекта // Вестник музыкальной науки. – 2017. – № 2 (16). – С. 44–50.
- [11] *Малышева, А. В., Косяков, Д. В., Гуськов, А. Е.* Методика формирования выборки публикаций для подготовки научных обзоров / *Малышева, А. В., Косяков, Д. В., Гуськов, А. Е.* // Научные и технические библиотеки. – 2022. – № 11. – С. 56–81. – То же: <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2022-11-56-81> (дата обращения: 25.02.2024).
- [12] *Мичков, П. А., Чистяков, Н. А.* Методологические аспекты информационной системы «Музыкальная культура Сибири» // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 2 (8). – С. 56–60.
- [13] *Мичков, П. А., Чистяков, Н. А.* О перспективах информационной системы «Музыкальная культура Сибири» // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 2 (12). – С. 33–38.
- [14] *Мичков, П. А., Чистяков, Н. А.* Проблемы построения структурных связей информационной системы «Музыкальная культура Сибири» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 31. – С. 170–178.
- [15] Музыкальная культура Сибири: Информационная Система [Электронный ресурс] // Новосибирская Государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2023. – URL: <https://www.media-nsglinka.ru/> (дата обращения 24.11.2023).
- [16] *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва : Владос, 2003. – 248 с.
- [17] *Полоцкая, Е. Е.* Музыкальное образование регионов и региональное музыковедение: обзор всероссийской конференции с международным участием «Музыкальная наука, искусство и образование российских регионов: навстречу 300-летию города Екатеринбурга» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – № 24. – С. 63–73.
- [18] *Пыльнева, Л. Л.* Изучение музыкальной культуры Сибири: проблемы систематизации материала // Байкальские встречи — VIII: Историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития. Материалы международной научно-практической конференции (Улан-Удэ, 11–13 сен. 2014 г.) – Улан-Удэ : ВСГИК, 2014. – С. 555–562.
- [19] *Пыльнева, Л. Л.* Работа над базой данных в контексте истории изучения музыкальной культуры Сибири // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 2 (20). – С. 85–92.

- [20] *Пыльнева, Л. Л.* Состояние музыкальной культуры Сибири: по результатам работы с информационной базой данных // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 2 (24). – С. 129–140.
- [21] *Пысь, А. В.* «Судьбы скрещенье...». Штрихи творческой биографии Татьяны Викторовны Суховой // Музыкальная летопись: Сб. материалов XII Междунар. науч.-прак. конф. (Краснодар, 15 фев. 2022 г.). – Краснодар: Изд-во КГИК, 2022. – С. 184–203.
- [22] *Разумовская, Е. А.* Могут ли музыкальные вмешательства принести пользу онкологическим больным? // Современная онкология. – 2023. – Т. 25, № 1. – С. 146.– То же: <https://doi.org/10.26442/18151434.2023.1.202145> (дата обращения: 25.02.2024).
- [23] *Раицкая, Л. К., Тихонова, Е. В.* Обзор обзоров как инструмент выявления трендов в исследуемой области знания // Высшее образование в России. – 2020. – Т. 29, № 3. – С. 37–57.– То же: <https://doi.org/10.31992/0869-3617-2020-29-3-37-57> (дата обращения: 25.02.2024).
- [24] *Рожок, Д. В.* Формирование и развитие музыкальной культуры Луганского края в период XIX – начала XX столетия // Студенческое сообщество и современная наука : Материалы Всерос. науч.-прак. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых (Елец, 7 апр. 2023 г.). – Елец : ЕГУ им. И.А. Бунина, 2023. – С. 280–284.
- [25] *Соболева, Е. А.* Роль фестивального движения Союза композиторов в развитии музыкальной культуры регионов : на примере астраханского фестиваля современной музыки // PHILHARMONICA: International Music Journal. – 2019. – № 1. – С. 43–52.– То же: <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.1.29132> (дата обращения: 25.02.2024).
- [26] *Тихонова, А. Ю., Царёва, Г. В.* Уникальность региональной музыкальной культуры как объект исследования : на материале Симбирской губернии XIX – начала XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8-1 (58). – С. 184–187.
- [27] *Флиер, А. Я.* Культурная атрибуция как метод исследования // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 6 (68). – С. 24-30.
- [28] *Флиер, А.Я.* Культурная атрибуция как метод исследования // Знание. Понимание. Умение. – 2011. – № 4. – С. 139-144.
- [29] *Чинякова, Н. И., Антонова, Я. Д.* Формирование содержания современного музыкально-образовательного процесса // Творчество современных композиторов в отечественной музыкальной культуре и образовании : Материалы Всерос. с междунар. уч. науч.-прак. конф. (Саранск, 23 апр. 2015 г.). – Саранск : МГПИ им. М.Е.Евсевьева, 2015. – С. 66–70.
- [30] *Шабалина, Л.К.* Региональная музыкальная культура как объект изучения в контексте вузовской науки и образования // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1(2). – С. 119–122.
- [31] *Шиндин, Б. А.* О некоторых итогах и перспективах работы над комплексной темой научных исследований «Музыкальная культура Сибири» // Вестник музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 7–16.
- [32] *Ячин, С. Е.* Метакультурные основания межкультурного диалога в условиях глобализации // Россия в метакультурном диалоге со странами АТР: сб. науч. ст. – Владивосток, 2009. – С. 9–29.
- [33] *Bradt, J., Dileo, C., Myers-Coffman, K., Biondo, J.* Music interventions for improving psychological and physical outcomes in people with cancer [Online] // Cochrane Database of Systematic Reviews. 2021. Is. 10. Art. No. CD006911. – URL: <https://doi.org/10.1002/14651858.CD006911.pub4>. (Accessed 18 November 2023).
- [34] *Fabrizi, F.* Il suono in cui viviamo. Milano: Feltrinelli, 1996. 202 p.; *item: Il suono in cui viviamo*. 2 ediz. Roma: Arcana, 2002. 260 p.; *item: Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*. 3 ediz. ampl. Milano: il Saggiatore, 2008. 388 p.; *item: A Theory of Musical Genres: Two Applications* // tagg.org, 2022-2023. URL: – <https://www.tagg.org/others/ffabrizi81a.html> (дата обращения 26.10.2023).
- [35] *Farquhar, C., Marjoribanks, J.* A short history of systematic reviews // BJOG: An International Journal of Obstetrics & Gynaecology. 2019. Vol. 126, Is. 8. P. 961–962. – То же: <https://doi.org/10.1111/1471-0528.15214> (Accessed 18 November 2023).

Полюшкина Катарина Владимировна

преподаватель Межшкольного эстетического центра (Краснодар)

Email: k9538000@gmail.com

**REPRESENTATION OF THE CATEGORY "GENRE"
IN RESEARCHES OF THE REGIONAL MUSICAL CULTURE**

Abstract. *The subject of the study is the theoretical representation of the category "genre" in Russian musical regional studies, represented by scientific publications included in the Bibliographic Database of the Russian Science Citation Index since 2005. The method of culturological attribution of the category "genre" in two systems of cultural orders that form different ontologies of the musical genre is used: on the one hand – in the artistic space of a musical work, and on the other – in the historical eventfulness. The principles of systematization of specialized literature are proposed. Heuristic prospects for differentiation and dialectical synthesis of various theoretical approaches to the definition and use of the concept of musical genre in the study of regional musical culture are established.*

Key words: *musical culture of the region, musical genre, culturological attribution, musical regional studies, literature review, systematization, heuristic potential.*

Polyushkina Katarina Vladimirovna
Teacher, Interschool Aesthetic Center (Krasnodar)

© Полюшкина К.В., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:
http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_30_01_1709454601.pdf

Ссылка на статью:
Полюшкина, К. В. Репрезентация категории «жанр» в исследованиях региональной музыкальной культуры. – DOI 10.34685/ИИ.2024.83.70.008. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 57-65. – URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/644.html&j_id=59.

**ТИПЫ СЛОБОЖАНСКИХ ИКОН XVII – XVIII ВВ.
ПО МАТЕРИАЛАМ XII АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО СЪЕЗДА В ХАРЬКОВЕ В 1902 Г.**

Аннотация. Богатейшее культурное наследие Слобожанщины практически не сохранилось, и сегодня его вынуждены изучать по немногочисленным письменным свидетельствам и редким фотоснимкам. Одни из таких источников – каталог и альбом выставки собранных Е.К.Рединым к XII Археологическому съезду. Несмотря на бессистемный характер выставки и субъективные оценки собранных икон, их описание даёт представление о развитии иконописного искусства Слобожанщины, культурном обмене между разными регионами Российской империи и Западной Европы. Систематизация и анализ икон позволили выделить их основные типы и на основании этого выявить направления и стили, в которых работали слобожанские художники, что даёт возможность характеризовать местную слобожанскую школу живописи и оценить ее вклад в формирование культурного наследия России.

Ключевые слова: иконописное искусство, типы икон, слобожанские иконы, XII Археологический съезд, Слобожанщина, Е.К.Редин, церковные древности.

XII Археологический съезд по праву считается событием огромной культурной и исторической значимости не только для Харьковской губернии, но и для всей русской науки в целом. Видными харьковскими учеными была проделана большая работа по организации и проведению съезда и выставки, сопровождающей его работу. Особая заслуга в этом принадлежит профессору кафедры теории и истории искусств Харьковского Императорского университета Егору Кузьмичу Редину [1]. Будучи известным искусствоведом и крупным специалистом в области раннехристианского, византийского, древнерусского и итальянского искусства эпохи Возрождения, он около двух лет занимался поиском церковных древностей на территории Харьковской губернии [2]. Несмотря на то, что к началу XX в. «о художественном великолепии некоторых храмов нашего края до нас дошли только предания» [3. С. 4], Е.К.Редину удалось собрать и описать образцы церковных памятников XVII – XVIII вв., среди которых было 250 икон. Они были описаны и представлены в экспозиции выставки, открывшейся в Харькове в 1902 г.

Как сказано в аннотации к «Каталогу выставки», ее целью было «составить понятие о характере церковных древностей Харьковской епархии и о состоянии религиозного искусства на юге России в XVII – XVIII веке» [4]. Иконы отбирались без определенной системы, поэтому «в распоряжение Предварительного Комитета поступило множество древних и вышедших из церковного употребления памятников» [4].

Наиболее характерным образцом церковной живописи Слобожанщины, по мнению Е.К.Редина, являлись иконы из иконостаса XVIII в. церкви Св. Бориса и Глеба в селе Водяном Змиевского уезда [4], поэтому многие иконы в каталоге сравнивались с ними. Однако «эталонные» иконы на выставке представлены не были и до настоящего времени не сохранились, поэтому сегодня для нас эти сравнения малоинформативны. Составляя каталог икон, Е.К.Редин впервые предпринял попытку определить направления, в которых работали местные художники. Перечисляя иконы в каталоге в произвольном порядке, он, тем не менее, систематизировал их по общим признакам, исходя из собственных оценок:

- **выполнены «по западному образцу»** (№№ 5, 9-20, 26, 38, 43, 44, 47, 59, 63, 64, 66, 67, 109, 111, 141, 146, 152, 173, 174, 187, 185, 189, 201, 206, 207, 209, 212, 213, 219, 220, 221) – 39 шт.; «чисто католического характера» (№108);

- **написанные «под западным влиянием»** (№№ 17, 44, 48, 63, 69,70, 90, 91, 105, 108, 147, 150, 152,168, 174, 182, 188, 189, 213, 221, 229) – 20 шт.;
- **«молдавского письма»** (№№ 42, 220) – 2 шт.;
- **«академического письма»** (№№ 79, 80, 88, 90, 91,136- 141, 194, 195, 249, 501, 507, 620) – 17 шт.;
- «север-русского письма»** (№№ 2, 3, 28, 219-221) – 4 шт.;
- **«не северно-русского типа»** (№ 28);
- «наиболее близкие к византийскому оригиналу»** (№№ 3, 9, 10, 18, 23, 62, 100, 106, 112, 119, 137,152,) – 12 шт.;
- **«южные»** (№№ 62, 185) – 2 шт.;
- «южно-русской иконописи»** (№№ 2, 3, 23- 25, 35, 61, 62, 148, , 212, 154, 618) – 12 шт.; и **«Юга России»** (24, 26, 92-95, 101-109, 114-132, 152-168) – 43шт.; всего 58 шт.;
- **«местной южной работы»** (№№ 10, 185) – 2 шт.;
- **«местной юго-западной школы»** (№ № 96, 182) – 2 шт.;
- **«южно-западного письма»** (№№ 38, 40, 68, 95) – 4 шт.;
- **«юго-западного происхождения»** (№№ 92-95) – 4 шт.;
- **«местной работы»** (№ 10, 92-95, 100-108, 114-132 (около 1680 г.), 186) – 24 шт.;
- **«особой местной школы»** (№ 102, 103, 150-168) – 20 шт.;
- **«типичные местные»** (№№ 117, 118) – 2 шт.;
- **«старого чисто-иконографического характера»** (№ 17) – 1 шт.;
- **«не чисто иконописного типа»** (№ 77) – 1 шт.;
- **«тождественной работы, живописного характера»** (№№ 81, 82 – здесь «по западным образцам»), **«почти тождественного типа»** (№№ 30, 31) **«совершенно тождественной работы и письма»** (№ 87, 142-146) не указано какого. Всего 10 шт.

Остальные иконы никак не определены.

К иконам, написанным **«по западному образцу»**, «совершенно западного характера, по образцу итальянских Мадонн», относится «почти буквальное повторение какого-нибудь западного образца» [4. С. 27], то есть фактически – копия. Характеристика икон этого типа сводится к следующему:

- «Икона, писанная на холсте масляными красками, – копия с картины; XVI в. Погрудная» (№ 187);
- «Вероятно копия с иконы западного происхождения» (№ 189);
- «Копия с картины. Масляными красками на картоне. ... В темном мрачном колорите» (№ 111);

– «Композиция иконы совершенно, как на западно-европейских иконах и картинах, напр. итальянских» (№ 152);

– «Прекрасно написанная икона по западному образцу, XVIII в., прекрасных тонов, поз и колорита... (чисто-западная Мадонна)» (№ 63-64).

Во всех описаниях отсутствуют указания на источник: нигде не приводятся автор, время и название произведения, с которого была сделана копия, а только высказывается предположение, такое как: «вероятно копия с иконы итальянской работы» (№ 47).

О том, что европейский быт и культура проникают на Слобожанщину, писал основатель Харьковского университета Н.Каразин, указывая на то, что адъютанту фельдмаршала Румянцева, А.А.Палицину, поселившемуся после своей отставки в с. Поповке на Сумщине, «обязаны мы большею частью началами европейского быта на Украине» [5], а Н.Ф.Сумцов замечал, что произведения Мурильо в Слободской Украине в XVIII ст. пользовались большим почетом и распространением. Это означает, что его работы, находящиеся в церкви Рождества Христова в Ахтырке, могли копироваться местными художниками.

«С изображениями по западным образцам» названы иконы «как бы в подражание гравюрам Львовской, Киевской печати» [4. С. 52] (№№ 91, 253) или копии их сюжетов. Таковыми, по его мнению, являются:

– «икона сложного содержания, быть может, копия с гравюры на тему, выраженную в стихах, написанных внизу её. Икона XVIII в., *юго-западной работы*, очень хорошей выписки» (№ 38) [4. С. 10];

– композиция иконы «заимствована, вероятно, из гравюр» (№ 55) [4. С. 13.];

– икона Христа, «по композиции напоминающая изображения в гравюрах киевской печати XVIII в.» (№ 91) [4. С.20];

– «сложная икона в честь побед Петра Великого», которая «находит себе объяснение в гравюре при патерике Печерском, буквальное повторение которой она собою представляет» (№196) [4. С. 38];

– «Святое семейство» – «вероятно, копия с немецкой гравюры» (№ 206) [4. С. 41] и другие.

В этих описаниях обращает на себя внимание тот факт, что в одних случаях западными образцами Редин называет гравюры львовской и киевской печати (№ 253) [4. С. 54], а в других – немецкой (№ 206) [4. С. 41]. Кроме этого, в характеристике произведений присутствуют слова «вероятно», «быть может» (№№ 38, 158, 151, 252), «как бы», «сложного содержания», «почти буквальное повторение какого-нибудь западного образца» (№ 152) [4. С. 27].

Что касается копирования графических образцов слобожанскими живописцами в XVIII в., то здесь надо отметить следующее: первые исторические Библии, иллюстрированные гравированными на меди рисунками, появляются в Голландии в конце XVI в. В России [6], как и в Западной Европе, широкое распространение получает Библия, изданная Н.И.Пискачом. В XVII в. появляются издания с рисунками Н.Пуссена, Ш.Н.Кошена-младшего, одного из лучших иллюстраторов Парижа – И. Клеман-Пьер Марилье (1740–1808 гг.), Жан-Мишель Моро-младшего (1741–1814 гг.). Рисунки этих библий значительно отличались друг от друга по стилю и по технике исполнения. Например, для творчества Марилье характерно сочетание рокайльных и неоклассических художественных традиций.

Гравюра в России в XVII в., благодаря работе талантливых художников, таких как С.Ушаков, Л.Бунин, А.Трухменский, также получила широкое распространение. В XVIII в. гравюрой занимались Г.Шмидт, Е.П.Чемесов, О.А.Кипренский, Г.И.Скородумов, К.П.Брюллов, В.Д.Фалимов, Г.Венецианов, И.А.Иванов, А.Е.Егоров, И.И.Теребенев, на Украине – И.Щирский, А. и Л. Тарасевичи, в Белоруссии – М.Вощанка. С 1727 г. Синодальная Типография начинает выпуск церковных книг, снабженных гравюрами В.С.Назарова, Г.Савельева (Савина), А.Андреева и С.Ефимова (Юфимова), И.Максимова и В. Петрова [8], которые разрабатывали новые иконографические типы. С живописных полотен многих русских

художников также выполнялись гравюры, которые затем получали широкое распространение и становились образцами для копирования многочисленными иконописцами [8]. Так что гравюра действительно на протяжении XVII – XVIII вв. служила основой для создания религиозной композиции при написании икон, но Е.К.Редин, за исключением одного произведения, больше нигде не указывает авторов прототипа.

Особое внимание Е.К.Рединым уделено иконам, выполненным под **«западным влиянием»**, в которых иконописцы пытались следовать духу и стилю западных образцов. Описывая иконы, он отмечает, что некоторые из них носят **«подражательный характер»**. В чем заключается это влияние, есть всего несколько следующих пояснений:

– «по характеру работы (замечательная выписка всех деталей, правильность фигур), по композиции, по особенностям костюмов и других некоторых деталей – икона совершенно в духе древненемецких картин XVI–XVII вв. в действительности же она, вероятно, представляет подражание таким иконам» (№ 109 Благовещение) [4. С. 21];

– «прекрасный образец влияния западной религиозной живописи» «в типе Мадонн Мурильо» (№ 146 «Богородица с Младенцем»), на которой Богородица изображена сидящей в облаках, окруженная херувимскими головками, она держит на коленях стоящего Младенца, ноги которого опираются на серп луны. В нижней части иконы изображен пейзаж, с заходящим за гору Сион солнцем, куст с несгораемой купиной и лестница Иоакова, а вокруг Богородицы расположены символы: расцветший жезл, зеркало, свеча, и др. [4. С. 30].

В описании икон с изображениям Христа: «хорошего, характерного для XVIII в. письма», в одном случае Христос предстает пожилым, с небольшой бородкой, тёмно-русскими волосами, розовыми щеками, в розовой, подпоясанной рубашке, в голубом гематии, словно благословляет и держит сферу (№ 19), а в другом – у Христа красивое лицо, небольшая раздвоенная бородка, тёмно-русые волосы, голубые глаза (№ 59), что дает Е.К.Редину основание сделать следующие выводы: «По западному образцу. XVIII в.» [4. С. 13].

Ряд икон причислены к «подражательным» без указания каких-либо обоснований. Например, «совершенно западного характера, по образцу итальянских Мадонн» написана икона под № 26, потому что у нее полное, румяное, круглое лицо, большие глаза; скромный, опущенный вниз, взгляд, по две херувимских головки вокруг её головы, «правильная выписка... всей фигуры». Е.К.Редин здесь противоречит сам себе, указывая на то, что эта икона «имеет близкое сходство с иконой Ахтырской Божией Матери, только последняя (то есть Ахтырская) древнее» [4. С. 6].

Из описания двухсторонней иконы № 212 следует, что она является образцом творческого подхода к копированию. Богородица держит в одной руке цветок, а в другой Младенца – Христа «по западному образцу». На оборотной стороне – «Богородица (типа Мадонны) со скрещенными на груди руками; грудь её пронзена мечем» [4. С. 45]. Е.К.Редин по этому поводу пишет, что в данном образе мы имеем воспроизведение изображения западноевропейского искусства, известного под названием «*Mater dolorosa* или *pieta*». Прототип данной композиции представляет собой Богородица, сидящую у креста, на коленях которой находится тело только что снятого с креста Спасителя. Слева в груди скорбящей матери «подле самого сердца – меч, вонзенный острием в грудь». В отличие от этого традиционного сюжета на слобожанской иконе представлена сокращенная версия: «изображена только Богородица с мечом на груди. <...> Полная композиция была распространена в иконописи **южно-русской**; она встречается в кужбушке школы живописи Киево-Печерской Лавры и на иконах» [4. С. 25, 45]. Надо заметить, что кужбушки появились в Лавре только в конце XVIII в., а иконы, представленные на выставке, охватывают конец XVII и весь XVIII в., так что априори они не могли являться аналогом для древней слобожанской иконы. Кроме этого, все рисунки с изображением религиозных сюжетов в кужбушке имели подписи, так как сюжеты предназначались для учеников и требовали специального разъяснения, что и как изображено «для усиления их духовно-образовательной функции» [9. С. 26]. Это означает, что киевские художники не понимали смысла сюжета, который им предстояло копировать. Кроме того, иконописная мастерская при Лавре, организованная архимандритом Зосимом Вилькевичем только в 1763 г., не имела централизованного характера, а её живопись в XVIII ст. находилась целиком во власти греческого влияния [10; 11].

По мнению Е.К.Редина, «под западным влиянием» написана икона «прекрасной выписки» на холсте «Св. Димитрий Ростовский» (№188), но не указано, в чем конкретно обнаруживается это влияние. Надо заметить, что этот святой – исключительно православное явление и не имеет аналогов в западном мире. А икона «Страстная Божия Матерь» (№ 68), отмеченная как «юго-западной работы с западным влиянием», была явлена в Москве в 1641 г. В отличие от оригинала, находящегося в Страстном монастыре г. Москвы, на слобожанской иконе отсутствуют некоторые детали: орудия страстей в руках ангелов. Про икону № 221 «Коронование Богородицы» Е.К.Редин пишет: «Переработка западной композиции в духе северно-русского письма, в чисто иконописном стиле, новейшего письма на дереве» [4. С. 9]. Несмотря на каламбур, здесь надо согласиться с Е.К.Рединым, потому что изначально этот сюжет имел западное происхождение. Он получает распространение на Слобожанщине не только благодаря наличию гравюр с этим сюжетом, но и потому, что некоторые местные иконы Богородицы (Озерянская, Каплуновская) были явлены в XVII в. уже с короной на голове. Разница с западными иконами, признанными католической церковью, состоит в том, что коронование богородичных икон всегда осуществлялось либо Папой Римским, либо назначенным им священником, но ни одна из местных слобожанских икон ими коронованы не были.

В описании икон заметно стремление автора всячески преувеличить влияние западной религиозной культуры на местную, о чем свидетельствуют высказывания, подобные следующему: «Икона Лоретской Божьей Матери в русской иконописи – лучший показатель влияния на нее памятников западного религиозного искусства» (№ 181) [4. С. 35]. Отсюда им делается вывод, что «особая местная школа вырабатывалась под западным влиянием (Польша)» [4. С. 30]. Надо заметить, что в Харьковском университете большую роль в конце XIX в. играл польский кружок, пропагандировавший не только польский язык, но и мысли о чуждости общерусского литературного языка, общерусской культуры и нерусского происхождения украинцев [12; 13]. Эти идеи насаждались студентам, и об этом, безусловно, знал и Е.К.Редин. Поэтому не случайны его попытки причисления православной слобожанской иконы к польской католической. Этим объясняется то, что Е.К.Редин нигде не упоминает о влиянии русского искусства на работы слобожанских живописцев.

Учитывая, что Слобожанщина являлась исконно русской, а не присоединенной территорией, как Киев и Заднепровье, церковное искусство русской православной церкви здесь было доминирующим. Надо признать, что западноевропейское искусство внесло свои коррективы в развитие русской иконописи. Это выражалось в переходе от четко регламентированного изобразительного сюжета с его устоявшимися приемами, композицией и типажам к светскому академическому письму, в котором есть место творческой фантазии автора и его личное отношение к изображаемому, а также знание законов композиции, анатомии и умение моделировать объем изображаемых объектов, будь то лица, драпировки или пейзаж.

Некоторые разъяснения по поводу южнорусской иконописи и влияния на нее западноевропейского искусства есть у Н.Ф.Сумцова в его статье «К истории украинской иконописи» [14. С. 3, 4]. Он пишет: «В старинной малорусской иконописи обнаружилась своеобразная струя народного художественного творчества» [14. С. 3]. Это, по его мнению, выражается в том, что, «получая в древнее время из Цареграда иконы», южнорусский народ воспользовался ими, как образцом иконописания; а с течением времени, «из любви к родной земле, к своей матери Малой России <...> в свои иконописные попытки внесли черты своего быта и наружности» [14. С. 3]. А итальянские мотивы и западноевропейское влияние стали проникать в «изображение священных лиц и событий» в XVI–XVII в. «под благотворным влиянием византийского искусства и, главное, в силу врожденного чувства красоты, столь превосходно выразившегося в думах. Южнорусские художники настолько развили искусство иконописания, что произведения их кисти не только удовлетворяли религиозно-нравственным потребностям их земляков, но проникли даже в католические храмы на духовную потребу гордой шляхты» [14. С. 4]. Поэтому не удивительно, что при написании местных икон с использованием западных образцов происходит их адаптация к новым условиям.

Что собой представляет **«молдавское письмо»** можно понять из следующего отрывка описания иконы «Распятие Христа и святые» (№ 42): «вероятно Молдавского письма XVIII в. <...> по четырем сторонам в квадратах на зеленом фоне Христос, Святитель Николай, Георгий, Никита. Грубая работа» [4. С. 11], и иконы «Богородица Иверская» (№ 220): «на дереве, масляными красками, плохого письма, напоминает Молдавское; плохая копия оригинала. Тип лика, однако, как и в оригинале – коричнево-оливковый» [4. С. 44]. Об оригинале, с которого сделан этот список, упоминаний в тексте нет, как нет и

разъяснений, по которым эти иконы причисляются к молдавским. Не исключено, что молдавские иконы могли попасть на Слобожаншину уже во времена Петра I, когда после неудачного Прусского похода 1711 г. молдавский господарь князь Кантемир согласно царскому указу вместе с княжеским титулом Российской империи получил и обширные поместья в Харьковской губернии, а его сподвижники «волоские дворяне» – 710 дворов [15].

В результате анализа описанных Е.К.Рединым икон выяснилось, что подавляющее большинство из них имели «высокий уровень академического письма» [4. С.28]. Из них можно выделить те, которые находились в церкви св. Николая села Кунье Изюмского уезда (№№ 136–141), а также иконы «прекрасного академического письма» «Св. Влм. Пятница» (№ 89); «Распятие Христа» (№ 95), «Тайная вечеря» (№ 194) и другие.

Иконы «Христос» и «Богоматерь» (№№ 90–91) «интересны для характеристики русской религиозной живописи XVIII в. Это прекрасное письмо академического живописца, изучавшего хорошие образцы западной живописи» [4. С. 19]. Примечательно, что многие иконы, отмеченные как Е.К.Рединым, так и впоследствии П.Фоминим, находились не только в губернском городе, а на всей территории Слобожанщины, даже в маленьких слободах и сёлах, откуда они были доставлены на выставку.

Распространению академического письма на Слобожанщине во многом способствовал Харьковский Коллегиум, который с 1726 г. обучал своих студентов основам рисунка, а с открытием Прибавочных классов в 1767 г. под руководством академика живописи Петербургской Академии художеств И.С.Саблукова [16] стали выпускать профессиональных художников. С открытием в Петербурге Академии Художеств ее выпускниками становились местные художники, такие как, например, Г.Ф.Мылов – крепостной чугуевского помещика, закончивший курс обучения в 1795 г. [17].

Распространению академического письма во многом способствовало и местное дворянство. Оно активно включалось в культурную жизнь края, занималось возведением собственных дворцов и усадеб по европейскому типу, а также придомовых церквей. Как свидетельствует Г.К.Лукомской: «крупные помещики считали для себя обязательным строить церкви в своих поместьях и при своих дворах. ... Для внутреннего убранства строители не жалели денег» [18. С. 52]. Их красота и «причудливость» иконостасов являлась доказательством высокого искусства мастеров. В качестве примера он приводит иконостасы церкви с. Бездрика Сумского уезда, устроенные М.А.Алферовой, и с. Каплуновка Богодуховского уезда (церковь построена полковником Перекрестовым на месте явления чудотворной иконы Каплуновской Божией Матери, вмещавшая 2000 прихожан). Усадьбы становятся своеобразными центрами сосредоточения памятников мировой культуры. «Помещики тех времен желали, чтобы при дворах их процветали искусства» [18. С. 33], поэтому «спешат возводить в своих деревнях каменные дворцы по проектам лучших художников, работающих при Петербургском дворе» [18. С. 32]. Об этом свидетельствует писатель Г.П.Данилевский, описывая приезд Александра I в усадьбу к губернскому предводителю Харьковского дворянства А.Ф.Квитке, что император, войдя в его великолепный дом, украшенный бронзой, зеркалами и мрамором, спросил: «Не во дворце ли я?». По утверждению Г.К.Лукомского, строителями усадеб в Харьковской губернии, в отличие от остальной Украины, являлись местные помещики, у которых «было большое тяготение и к Москве, и к Польше, и к Петербургу, ... но все же сильны были и местные традиции» [18. С. 45]. Их «постройки (более или менее) приближаются к чисто русскому характеру, даже более – московскому» [18. С. 45].

К **«северо-русским»** были отнесены иконы «от того, что они более приближаются к византийским образцам». В качестве примера показательно описание иконы Богородицы Одигитрии (№ 2) из Ризницы Святогорского монастыря Изюмского уезда. Икона «вероятно северно-русского письма», так как она написана на деревянной основе с вырезанным в нем ковчегом; имеет темный красно-малиновый колорит; а лик Богородицы продолговатый с длинным тонким носом, небольшим ртом, широко открытыми глазами. У Богомладенца строгое выражение лица, и он облачен в длинные одежды. «Одежды в мелких складках, сделанных штрихами», то есть, судя по описанию складки на одеждах выполнены движками, характерными для русской иконописи.

Наиболее ярко византийский прототип северо-русских икон, как полагал Е.К.Редин, проявляется на иконах с изображением ликов Святого Николая, на которых он представлен старцем с морщинистым открытым строгим лицом; с небольшой густой бородкой и редкими волосами [19, 20]. На слобожанских иконах (№№ 9, 10, 18, 23, 28, 62, 100, 105, 106, 112, 137) этот тип «смягчается: в выражении лица нет

строгости, голова покрыта часто сплошь волосами, борода густая округлая, румянец на щеках» [4. С. 2]. К византийским образцам Е.К.Редин относит и мозаики Палермо.

Появление северо-русских икон, выделенных в особую группу, связано с тем, что они в большом количестве поступали из Москвы на Слобожанщину в течение всего XVII и нач. XVIII вв. в числе других церковных предметов, а так же привозились русскими служилыми людьми для украшения возводимых здесь православных храмов, [21] «ибо не было в их военной среде художника и негде было им купить готовых икон» [22]. Об этом Е.К.Редин даже не упоминает.

Е.К.Редин пишет, что наиболее ярко характерные особенности икон **Юга России** выражены в иконах с изображением четырех Апостолов (№№ 92 – 95) из церкви Иоанна Богослова слободы Гомольша, Змеевского уезда, выполненных на дереве масляными красками. «Техника та же, что на иконах иконостаса церкви села Водяного, но с некоторыми особенностями, указывающими не на оригинальную, а на подражательную школу, которая не обладает таким умением в изображении человеческих фигур, костюмов, орнамента, как та» [4. С. 20]. На этой иконе золоченые рельефные нимбы и резной фон, занимающий 3/4 поверхности, выполнен в виде маленьких трапеций, из которых одна плоская, другая чешуйчатая. В нижней части фон гладкий, живописный, с намеком на пейзаж: над темной почвой с цветами расположена зеленая лужайка, над которой возвышаются башни, церкви, а на заднем фоне – горы, лес с речкой по которой в лодке плывет человек. Е.К.Редин предполагает, что типы Апостолов «повторяют образцы, известные с XVIII в. в иконописи **юго-западного** происхождения, но исполнение – ремесленное. Об этом говорят «фигуры тяжелые, деревянные; сухие, ломанные складки, без правильных светотеней; неправильные и грубые оконечности. Колорит светлый, но сочетание красок резкое и не гармоничное» [4. С. 21]. В то же время, при описании «прекрасных икон местной работы XVIII в., замечательной выписки, прекрасного колорита, с рельефным фоном цветочного орнамента» (№№ 101, 102 «Христос и Богородица»), Е.К.Редин отмечает, что общий характер работы, техника, исполнение, стиль указывают «на ближайшее сходство этих двух икон с теми, что в иконостасе села Водяного и с некоторыми из икон на настоящей выставке». Икона «Сошествие Христа в ад и праздники» (№ 619) описывается как «оригинальная икона по характеру письма, по всей вероятности **южно-русского** происхождения; XVIII в.; **«по западным образцам»**; и доказательством этого служат «краски светлого тона, лица большинства красные, округлые небольшие, с тенями по контуру» [4. С. 3].

Сравнивая типы святителей Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова (икона № 96) с мозаиками Палатшинской капеллы в Палермо (которые, по его мнению, являются лучшими изображениями этих святителей) с изображениями этих святителей в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря, он приходит к заключению, что «типы святителей на нашей иконе, сильно отличаются от византийских, равно как и от северо-русских. ...Наши, (то есть слобожанские *прим. автора*) – **юго-западного письма**, замечательной работы по выписке деталей, XVIII в.» [4. С. 21], потому что их особенностью являются светлые краски и золотой рельефный фон. О Деисусе (№182) он так же пишет, что живопись «строгая, иконописного письма, но с западным влиянием **«местной юго-западной школы»**».

Обращает на себя внимание то, что выделенные Е.К.Рединым **«типичные местные»** иконы практически ничем не отличаются от **«южно-русской иконописи»** и **«южно-западного письма»**, ни по стилистике, ни по исполнению, ни по колориту и составляют «особую местную школу», которая, по его мнению, вырабатывалась «под западным влиянием» [4. С. 30].

В связи с тем, что описываемые Е.К.Рединым произведения, в одном случае названы как **«местной южной работы»**, а в другом **«местной юго-западной школы»**, между которыми не существует отличий, (они характеризуется одинаково) следует вывод, что они принадлежат к одному типу и составляют единую группу. Используя географическое и историческое название региона, на территории которого они были созданы и во избежание путаницы, ее можно назвать слобожанской. Общим для икон этого типа было академическое письмо, использование золотых рельефных фонов с цветочным орнаментом, свободная компоновка фигур, светлый колорит, «красивость лиц», «аккуратная выписка всех деталей».

Выводы

В описаниях Е.К.Редина отсутствуют критерии, по которым он определяет типы икон, поэтому отсылки к западным прототипам или образцам, которые не имеют реальных авторов, не могут являться серьезным основанием для объективных выводов. Они могут свидетельствовать об общем направлении развития иконописного искусства Слобожанщины, культурном обмене между разными регионами Российской империи и Западной Европы, а также показывают разнообразие стилей и направлений, в которых работали местные художники.

Так как Е.К.Рединым высказываются только предположения в отношении типовой принадлежности икон, то вполне возможно допустить, что художники Слобожанщины могли копировать и образцы религиозной живописи русских мастеров Оружейной палаты, школы изографов, которые уже с начала XVII в. осваивают технику «живоподобия», а их тесный культурный контакт с западноевропейскими странами и, в частности, с итальянскими мастерами, хорошо описан в искусствоведческой литературе.

Редина, как серьезного ученого, никак нельзя заподозрить в некомпетентности в вопросах искусствознания. Постоянная путаница между «южным» и «юго-западным» письмом свидетельствует о желании объединить их, сделав акцент в сторону юго-западного письма. Редина в принципе не мог перепутать эти регионы, так как он четко определяет г. Харьков, как Юг России [23. С. 2]. А смешение географических понятий Юга России (части исконно русских земель или Слобожанщины) и Юго-Запада (земли, бывшие под властью Литвы и Польши) могло происходить только с одной целью – отделить русскую культуру от культуры её окраин. По всей видимости, здесь имеет место сознательное движение в сторону объединения идентичности западноукраинского искусства и искусства Слобожанщины и за счет этого обогатить украинскую культуру [24]. Такая тенденция наметилась в Харьковском университете в конце XIX в. [12, 13] и усиленно развивается в настоящее время.

Еще в 1916 г. П.Фомин предостерегал, что самобытность «так называемого теперь украинского искусства в области церковного зодчества, иконописи..» – вопрос в высшей степени важный для русского искусства и «для всего выяснения он требует большой осторожности, беспристрастия и безусловной тактичности» [3. С. 15–16].

Невзирая на то, что экспозиция выставки к XII Археологическому съезду носила случайный характер, а также на субъективную оценку икон, их описание даёт представление об утраченном богатом и разноплановом творческом наследии слобожанских художников. Это позволяет сделать вывод о том, что местная слобожанская живопись, несмотря на различные влияния, уже к концу XVIII в. выработала свой особый стиль и свою манеру исполнения, которая отличалась как от западных, так от северорусских школ. В ней наметилось стремление к академическому письму к жизненной правде.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Павлова, О. Г. Егор Кузьмич Редина – первый искусствовед Харьковского университета // Харьковский исторический альманах. Приложение 3: Сборник статей, материалов и документов, посвященных 140-летию Е.К.Редина. – Харьков, 2003 – С. 3–12.

[2] Филиппенко, Р. И. Харьковская школа истории искусства: Е.К.Редина // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 1. – С. 120–124.

[3] Фомин, П. Г. Церковные древности Харьковского края: историко-археологический очерк. Вып. I / П. Г. Фомин. – Харьков : Епархиальная тип., 1916. – 181 с.

[4] Каталог XII Археологического съезда въ г. Харькове. Отдел церковных древностей : Составил Е.К.Редина. – Харьков : Тип. Губ. правл., 1902.

[5] Каразин, В. Н. Взгляд на украинскую старину // Молодик на 1844 год: украинский литературный сборник : издаваемый И. Бецим. – Санкт-Петербург : Тип. К.Жернакова, 1844. – С. 33–46.

[6] Чинякова, Г. П. Библия Пискатора в помощь русским иконописцам. – Текст: электронный // URL: <https://web.archive.org/web/20161112120749/http://pereformat.ru/2012/04/bibliya-piskatora/> (дата обращения: 21.12.2023).

[7] Васильева, Л. Н. Книжная гравюра в изданиях кириллической печати Московской синодальной типографии XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – Санкт-Петербург. 2004. – URL:

<https://www.dissercat.com/content/knizhnaya-gravyura-v-izdaniyakh-killilicheskoi-pechati-moskovskoi-sinodalnoi-tipografii-xvii> (дата обращения: 11.12.2023).

- [8] Репин, И. Е. Далекое близкое. – Москва : Изд-во Акад. худ. СССР, 1960. – 510 с.
- [9] Веремєєнко, Т. Малюнки іконописної майстерні Києво–Печерської лаври у XVIII столітті : взаємодія тексту та зображення // Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. – 2017. – Вип. 1. – С. 19–27.
- [10] Истомин, М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре // Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. – 1895. – Т. 9. – С. 66–75.
- [11] Истомин, М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10. – С. 291–310; № 11 – С. 311–318.
- [12] Волконский, А. М. Историческая правда и украинофильская пропаганда / Кн. А. М. Волконский. – Турин : Викентий Бона, 1920.
- [13] Царинный, А. Украинское движение; краткий исторически очерк, преимущественно по личным воспоминанием / А.Царинный (А.В.Стороженко). – Берлин, 1925.
- [14] Сумцов, Н. Ф. Из украинской старины. – Харьков : «Печатное дело» кн .К. Н. Гагарина, 1905. – 178 с.
- [15] Букарский, В. Владимир Воронин: «Труды династии Кантемиров современны и актуальны» : Текст: электронный // Русская линия : [сайт]. – URL: <https://rusk.ru/newsdata.php?idar=179964> (дата обращения: 25.02.2024).
- [16] Краснова, И. В. И.С.Саблуков – «жертва царских вельмож» или основатель художественной школы на Слобожанщине // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2003. – № 1. – С. 24-35. DOI: 10.32340/2949-2912-2023-1-24-35.
- [17] Краснова, И. В. Формирование собственного стиля в творчестве художников города Чугуева // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2023. – № 4. – С. 7–16. DOI: 10.32340/2949-2912-2023-4-7-24.
- [18] Лукомский, Г. К. Старинные усадьбы Харьковской губернии – Петербург, 1917. – 339 с.
- [19] Покровский, Н. В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 1–4. – [Санкт-Петербург]: Об-во любителей древ. письменности, 1895–1898.
- [20] Успенский, А. И. Иконы Церковно-археологического музея Общества любителей духовного просвещения : вып. 1-3. Вып. 2. – Москва : ОЛДП, 1902. – 47 с., 16 л. ил.
- [21] Филарет (Д. Г. Гумилевский). Историко-статистическое описание Харьковской епархии : Текст: электронный. – URL: http://dalizovut.narod.ru/filaret/filar_s.htm (дата обращения: 10.11.2023).
- [22] Багалей, Д. И., Миллер, Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования (с 1655-го по 1905-й год) : Истор. монография. – Т. 1: XVII–XVIII века. – Харьков, 1905. – 569 с.
- [23] Редин, Е. Харьков – как центр художественного образования Юга России. – Харьков : Тип. Губ. правл., 1894. – 36 с.
- [24] Лубский, А. В. Фальсификация и фальсификационизм в историческом познании ; Харківський історіографічний збірник. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012.– Вип. 11. – С. 42–52.

Краснова Ирина Владимировна

соискатель, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С.Лихачёва (Москва)
Email: krasnova_i@mail.ru

Krasnova I.

**TYPES OF SLOBOZHANSKY ICONS OF THE 17TH - 18TH CENTURIES
BASED ON THE MATERIALS OF THE XII ARCHAEOLOGICAL CONGRESS
IN KHARKOV IN 1902**

Abstract. *The rich cultural heritage of Slobozhanshchina has practically not been preserved, and today it is forced to study it from a few written testimonies and rare photographs. One of these sources is the catalog and album of the exhibition collected by E.K.Redin for the XII Archaeological Congress. Despite the unsystematic nature of the exhibition and subjective assessments of the collected icons, their description gives an idea of the development of icon painting in Slobozhanshchina, cultural exchange between different regions of the*

Russian Empire and Western Europe. Systematization and analysis of icons made it possible to identify their main types and, on the basis of this, to identify the directions and styles in which Slobozhansky artists worked, which makes it possible to characterize the local Slobozhansky school of painting and evaluate its contribution to the formation of the cultural heritage of Russia.

Key words: *icon painting, types of icons, Slobozhansky icons, XII Archaeological Congress, Slobozhanshchina, E.K. Redin, church antiquities.*

Krasnova Irina Vladimirovna

Post-graduate, Likhachev Russian Research Institute
for Cultural and Natural Heritage (Moscow)

© Краснова И.В., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_28_55_1709454535.pdf

Ссылка на статью:

Краснова, И. В. Типы слобожанских икон XVII – XVIII вв. по материалам XII Археологического съезда в Харькове в 1902 г. –

DOI 10.34685/НЛ.2024.57.39.009. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 66-75. –

URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/645.html&j_id=59.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА А.С.ГРИБОЕДОВА «ХМЕЛИТА» В СИСТЕМЕ СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ

Аннотация. В статье представлена история музея-заповедника А.С.Грибоедова «Хмелита» от создания до настоящего времени. Особое внимание уделено моментам, которые определяют ценность и значение этого исторического места как объекта культурного и природного наследия России. Автор исходит из того, что музей-заповедник является первичным звеном в российской системе охраны и использования культурного и природного наследия. В этой связи он рассматривается «Хмелиту» и как объект культурного наследия, подлежащий государственной охране, и как государственной учреждение, непосредственно осуществляющее охрану и популяризацию культурного и природного наследия.

Ключевые слова: музей-заповедник, русская усадьба, Хмелита, А.С.Грибоедов, сохранение культурного и природного наследия, музейная коллекция.

Каждый музей-заповедник уникален по своей историко-культурной значимости, наделён территорией, как правило, с утверждённой системой зон охраны, выделяется деятельностью по сохранению культурного и природного наследия, особенностями научно-исследовательской и культурно-просветительской работы, нередко связанной с археологическими находками.

В работе исследование культурного значения и определение места музея-заповедника в системе сохранения и актуализации культурного и природного наследия России опирается на две объективные точки зрения:

- во-первых, музей-заповедник как *сложный целостный объект* с комплексом движимых и недвижимых памятников – объектов культурного и природного наследия, подлежащий государственной охране и использованию в целях научной и культурно-просветительской деятельности;
- во-вторых, музей-заповедник как *государственная организация*, наделённая полномочиями и функциями по сохранению архитектурного, археологического, природного наследия, музейного и архивного фондов, осуществляющая научную и просветительскую деятельность. А также как организация, осуществляющая государственный контроль за сохранением целостности и неделимости территории музея-заповедника.

Усадебный комплекс в Хмелите расположен в центре одноименного села (второе название Хмелиты – Скоробово), известного с XVI в. Из архивных документов известно, что в 1594–1595 гг. усадьба принадлежала князьям Василию и Юрию Буйновым-Ростовским и была разорена «литовскими людьми» [1].

Село получило свое название от речки Хмелитки, берега которой были увиты зарослями хмеля. Это место – у самого подножия холма, известного под именем Поклонной горы, самой высокой точки Смоленщины (до 319 м над уровнем моря) – всегда отличалось особой красотой. Недалеко отсюда, на склонах Валдайской возвышенности, в Смоленской области и Тверской области берут начало Днепр, Волга, Западная Двина и другие крупные реки. Здесь течет и берущая начало неподалеку Вазуза – одна из чистейших русских рек, описанная в сказке Л.Н.Толстого «Волга и Вазуза» из его знаменитой «Азбуки». Находящиеся среди многочисленных холмов и лесов окрестности Хмелиты представляют собой уникальный географический ландшафт, богатый живописными природными видами.

Род Грибоедовых владел Хмелитой со времен Ивана Грозного. Известно, что в 1614 г. царь Михаил Федорович пожаловал грамотой местного землевладельца М.Е.Грибоедова. В 1683 г. «Сенька Федоров сын Грибоедов» бил челом – просил разрешения построить в Хмелите новую деревянную церковь [2].

С 1747 г. усадьба принадлежала лейб-гвардии капитан-поручику Преображенского полка Федору Алексеевичу Грибоедову, деду драматурга. Его жена состояла в родстве с А.Н.Радищевым.

При Ф.А.Грибоедове Хмелита приобретает облик богатой «каменной» усадьбы и переживает расцвет. Дворцово-парковый ансамбль, созданный неизвестным архитектором, возможно, из крепостных, испытавшим сильное влияние Б.Растрелли и столичной архитектуры, состоял, согласно Плану Генерального межевания 1778 г., из «господского каменного дома о двух этажах с четырьмя флигелями, регулярного парка с глухими и открытыми аллеями, двух копаных прудов с саженой рыбой, хороших цветников с каменными статуями» [3], пейзажного парка и разных хозяйственных служб. Центральная аллея регулярного парка, начинавшаяся от парадной лестницы дома, вела к каскаду из нескольких прудов, за которыми располагался пейзажный парк, разбитый по всем правилам.

Интерьеры парадных и жилых комнат дома, строительство которого началось в 1753 г., были богато украшены позолотой, лепниной, декоративной росписью, изразцовыми печами. В доме располагались прекрасная библиотека и картинная галерея.

Панораму усадебного ансамбля дополняла построенная Ф.А.Грибоедовым в 1759–1767 гг. каменная церковь во имя Казанской иконы Божией Матери с трехъярусной колокольней, трапезной и двумя приделами – Никольским и Иоанно-Предтеченским.

На рубеже XVIII–XIX вв. в Хмелите было три церкви: Казанская, каменная Алексеевская с колокольней (1794), деревянная Успенская (кладбищенская). Храмы являлись архитектурными доминантами.

Хозяйство Ф.А.Грибоедова включало в себя многочисленные постройки, конный завод с манежем, а также огромное количество дворовых людей, которые должны были обеспечивать все необходимые потребности благополучной усадебной жизни семьи и их гостей вдали от столицы; среди них были: «кондитеры, водошники, <...> кузнецы, слесари, столяры, кухмистеры (повара), ткачи, которые работают немецкие скатерти, живописцы, золотари, лаковщики, переплетчики, седельники (мастера, делающие седла), сапожники, башмачники, портные мужские и женские, межники, ружейники, колесники, штукатуришки, каменщики, плотники, печники, пивовары, бердовщики (Мастера, изготавливавшие бердо – гребни для ткацкого стана), суконщики, свечники, оконщики, бочкари, кирпичники, кожевники, да женского мастерства золотошвей манжетные и кружевные плетошницы. Всеми вышеописанными людьми производится работа для господского домашнего расхода» [4].

Именно такой – нарядной и богатой, в период ее расцвета – увидел Хмелиту А.С.Грибоедов. С конца XVIII в. ею владел Алексей Федорович Грибоедов (1767–1833), его дядя, родной брат матери поэта (урожденной Грибоедовой и Грибоедовой в замужестве), участник суворовских походов, достойно проявивший себя на службе отечеству. От первой жены, княжны А.С.Одоевской (1767–1791), А.Ф.Грибоедов имел дочь Елизавету Грибоедову (1791–1856), вышедшую в 1817 г. замуж за князя Варшавского графа Ф.И.Паскевича-Эриванского (1782–1856) и унаследовавшую впоследствии Хмелиту.

Отец будущего драматурга С.И.Грибоедов больше времени проводил в своем владимирском имении, а его жена Анастасия Федоровна с детьми Александром и Марией зиму жила в Москве, а на лето они уезжали в Хмелиту. Здесь автор «Горя от ума» бывал на протяжении 15 лет – с детства и до самого окончания университета (1790-е – 1810-е гг.), здесь увидел немало типажей для своего знаменитого произведения.

Хмелита в ту пору собирала цвет местного общества, которое было представлено лучшими дворянскими фамилиями того времени. В усадьбе бывали Барышниковы, Шереметевы, Нарышкины, Уваровы, Одоевские, Нахимовы, Хомяковы и многие другие. Здесь любили петь и музицировать, в усадебном доме устраивались балы, маскарады, любительские спектакли и концерты, в которых

принимал участие и А.С.Грибоедов. Современники свидетельствуют, что в доме располагался театр, в котором выступали крепостные актеры и цыгане, составлявшие усадебный хор.

Впервые внимание к усадьбе «Хмелита», родовому имению Грибоедовых на Смоленщине, привлек Н.К.Пиксанов (1878–1969), в вышедшей в 1926 г. работе «Грибоедов и старое барство» [5] определив важнейшее ее место в биографии поэта. Материал для подобного отношения к Хмелите дали ему воспоминания местного помещика Владимира Ивановича Лыкошина и его сестры Анастасии Ивановны (в замужестве Колечицкой) – родственников и друзей юности А.С.Грибоедова. Их исследователь использовал в своей статье [6], позднее мемуары были утрачены, однако в архиве ученого в ИРЛИ остались записи этих воспоминаний и другие материалы, к которым и в наши дни обращаются исследователи [7].

Владимир Иванович Лыкошин (1792 – после 1876) был дальним родственником А.С.Грибоедова. Они общались в Москве и на Смоленщине: имения Лыкошиных Никольское и Григорьевское, куда ходил пешком А.С.Грибоедов, находились вблизи от Хмелиты. До 1805 г. В.Лыкошин воспитывался дома, в имении родителей Казулино Бельского уезда Смоленской губернии, в 1805-1808 гг. учился в Московском университете, где с 1806 г. его соучеником стал А.С.Грибоедов. В войну 1812 г. он служил корнетом в конном волонтерном полку барона Бодэ, прошел кампании 1812–1814 гг., был награжден орденами св. Анны 3-й и св. Владимира 4-й степеней, участвовал во взятии Парижа. В 1818 г. вышел в отставку и зажил жизнью сельского помещика в своем поместье, селе Трисвятском Бельского уезда.

Фрагменты мемуаров Лыкошина публиковались неоднократно. В своих воспоминаниях он рассказывал об общении с А.С.Грибоедовым в юности во время обучения вместе с ним в Московском университете. «Мы поручены были, – писал он, – родственному надзору его <А.С.Грибоедова. – Н.К.> матери, добрейшей Анастасии Федоровне, у которой большею частью проводили праздничные дни <...>. Тогда же приходили на лекции: кн. Иван Дмитриевич Щербатов и двоюродные его братья Михаил и Петр Чаадаевы с гувернером-англичанином, князья Алексей и Александр Лобановы, два брата Ефимовичи <Ефимовские> и другие <...>. Экзамен на степень кандидата я выдержал хорошо; тогда не было таких строгих научных требований, о публичных диспутах и помину не было, Анастасия Федоровна Грибоедова непременно хотела, чтобы и сын ее вместе со мной экзаменовался, и как он ни отговаривался, она настояла на своем. Нас обоих в конференц-зале экзаменовал ректор Гейм в присутствии наших гувернеров – Мобера и Петрозилиуса; без хвастовства скажу, что я гораздо лучше Грибоедова отвечал, и вместе с ним провозглашены мы были кандидатами» [8].

Хмелита и соседние с ней усадьбы составляли ту культурно-историческую среду, которая была благотворна для молодого Грибоедова и позже получила отражение в знаменитой комедии «Горе от ума». Многие черты дяди автора узнаваемы в образе Фамусова. Хотя по признанию Лыкошина, «в ребячестве он нисколько не показывал склонности к авторству и учился посредственно, но и тогда отличался юмористическим складом ума и какою-то неопределенною сосредоточенностью характера» [Там же].

Алексея Федоровича Грибоедова Лыкошин называет «беспечным весельчаком, разорвавшимся в Москве на великолепные балы», который «и в деревне жил на широкую руку, без расчета, хотя и не давал праздников» [Там же]. Уже при нем Хмелита начала приходить в упадок. Письма его к Н.А.Милленбергу, управляющему домом И.И.Барышникова (смоленский помещик, владелец усадьбы Алексино неподалеку от Хмелиты. Барышниковы были не только соседями, но и хорошими друзьями Грибоедовых) в Петербурге, написанные осенью 1799 г. из Хмелиты, свидетельствуют об упадке дел в усадьбе – они содержат сведения об улаживании им дел с кредиторами, о выкупе векселей, продаже закладной квитанции. Ему приходилось проявлять особую настойчивость в требовании «оброчных» денег с отпущенных в город крепостных [9]. Эти письма отражают процесс разлада в хозяйстве А.Ф.Грибоедова.

Разрушение усадебной культуры заметил Н.Н.Врангель незадолго до революции, отметивший разорение и обветшание торжественных домов с античными портиками, рухнувшие храмы в садах, повыврубленные «вишневые сады», растерзанные, раскраденные и распроданные богатства фаворитов русских императриц... «Всюду в России, в южных губерниях, на севере и в центре можно наблюдать тот же развал старого, развал не только денежный, но развал культурный, невнимание и нелюбовь к тому, что должно украшать жизнь». – писал исследователь [10]. Не избежала этого и Хмелита.

«Дело о взыскании с него кредиторами денег» рисует довольно неприглядную картину существования А.Ф.Грибоедова и его семьи в 1814–1815 г. Долги мучают его постоянно. В деле упоминаются семь кредиторов, которые обратились к властям, чтобы получить деньги, одолженные Грибоедову в 1810–1812 гг. и в последующие годы. Это удается им не сразу: должник скрывается от уплаты, о его местопребывании власти вынуждены наводить справки, с него берут подписку о невыезде из Москвы до уплаты долга, и только так, принудительно расплатившись, он на время уезжает в Петербург [11].

И все это несмотря на то, что Хмелита, в отличие от множества других смоленских поместий, не пострадала от нашествия французов. Есть сведения о том, что в Хмелите на ночлег останавливался Мюрат. Существует также легенда о том, что Мюрат не позволил уничтожить Хмелиту из-за желания в будущем устроить здесь собственное поместье.

После смерти Алексея Федоровича Грибоедова в 1833 г. имение унаследовала его дочь, княгиня Варшавская, от которой в 1859 г. оно перешло к ее сыну, светлейшему князю Варшавскому, графу Ф.И.Паскевичу-Эриванскому. Новые владельцы, вероятно, не имели необходимых средств на поддержание усадебного хозяйства. В 1860 г. Хмелита была передана князем по дарственной записи его родным сестрам княгиням Волконской и Лобановой-Ростовской, которые в сентябре 1869 г. продали Хмелиту со всеми принадлежащими ей землями сычевскому купцу Сипягину, а тот продал ее немцу Ланге.

В 1894 г. Хмелиту купил общественный, судебный и политический деятель граф П.А.Гейден в качестве свадебного подарка красавице-дочери Варваре Петровне (1870–1961. С 14 ноября 1890 г. до замужества была фрейлиной Марии Федоровны, супруги Александра III), 12 июня 1894 г. вышедшей замуж за В.А.Волкова-Муромцева (1869–1947). Гейден, приехав в Хмелиту, увидел усадьбу в полной разрухе. Дом, в котором никто не жил уже много лет, был в ужасном состоянии: все было запущено, северный флигель снесен, верхний этаж южного флигеля разрушен, в зале на полу сушилось зерно, из скважин паркета росла рожь. Но дом был очень красивый, и Гейден влюбился в эту красоту. В.П. и В.А.Волковы-Муромцевы восстановили верхний этаж южного флигеля, позже – и сам дом, но дополнив его модными, ампирными, элементами эпохи. Здесь, в Хмелите, 24 ноября (по старому стилю) 1902 г. родился их сын Николай Владимирович Волков-Муромцев (1902–1995), оставивший воспоминания о своей семье и Хмелите [12].

После пожара в имении Гейденов Глубокое (Псковская губерния) в Хмелиту перевезли 130 картин, собранных князем Н.И.Дондуковым-Корсаковым в то время, когда он был членом Академии художеств. Среди картин были работы Джорджоне, Гвидо Рени, Рафаэля Менгса, Камиля Коро и других мастеров.

Известно, что В.П.Волкова-Муромцева в 1904–1906 гг. занималась модным в ту пору видом спорта – полетами на воздушных шарах. Возможно, живописные просторы Хмелиты способствовали экстремальному хобби хозяйки. хлопоты семейной жизни и модное увлечение не мешали ей активно заниматься общественной деятельностью – работой школ, гимназий и библиотек, а с началом Первой мировой войны – обустройством госпиталей для раненых в Вязьме и Москве.

В раннее советское время началось планомерное уничтожение усадьбы. В отличие от последних владельцев, серьезно интересовавшихся ее прошлым, изучивших историю ее строительства, биографии предыдущих владельцев, собиравших сведения о литературных прототипах «Горя от ума» – бывших обитателях Хмелиты, новая власть этим совсем не интересовалась и, наоборот, пыталась прошлое стереть.

В декабре 1917 г. был составлен первый краткий список построек, инвентаря и продуктов, находящихся в имении Хмелита В.П.Волковой.

Народный комиссариат просвещения в апреле 1918 г. предписал исполкому Хмелитской волости организовать в усадебном дворце Народный дом, в котором разместились читальня, чайная и местный театр. Однако объект культуры просуществовал здесь недолго – его закрыли уже в 1919 г., а вещи, картины и библиотеку передали в музеи и собрания Смоленска, Вязьмы и Москвы.

Судя по фотографиям 1939–1940 гг., усадебные постройки и парк в Хмелите в канун Великой Отечественной войны были еще в удовлетворительном состоянии. По воспоминаниям местных старожилов, во время оккупации Смоленщины в главном усадебном доме и прилегающих к нему флигелях жили немецкие офицеры и солдаты. В марте 1943 г., во время отступления, они взорвали колокольню Казанской церкви из-за внушительной высоты, однако сам дом уцелел.

В 1954 г. в Хмелите случился сильный пожар, продолжавшийся несколько дней. После пожара дом не стали восстанавливать, и более десятилетия он стоял, разрушаясь не только от погодных условий, но и от варварства местного населения. Многие фрагменты кладки были разобраны местными жителями для личных нужд в хозяйстве. Кроме того, многочисленные искатели мифического «хмелитского клада» внесли свою лепту в разрушение и осквернение усадебных построек.

В музейной экспозиции представлены документы, раскрывающие историю усадебного комплекса, – план Генерального межевания Хмелиты и экономические примечания к нему. Расцвет усадебной жизни пришелся на период до войны 1812 года. В то время Хмелита – значимое культурное гнездо. Современники свидетельствовали, что в доме располагался театр, в котором выступали крепостные актеры и цыгане, составлявшие усадебный хор. Исторически парадный въезд был со стороны парка, гости поднимались по парадной лестнице на второй этаж дворца и сразу попадали в бальный зал.

В следующие десятилетия и вплоть до конца XIX века усадьба сменила нескольких владельцев, но они в ней почти не жили, так что и дворцовый комплекс, и парковая зона постепенно приходили в упадок. Одним из первых исследователей Хмелиты как родовой усадьбы Грибоедовых и места проживания юного А.С.Грибоедова стал М.И.Семевский, приехавший в Хмелиту в середине 1850-х гг.

Некоторое возрождение былой культурной жизни связано с последними владельцами Хмелиты – Волковыми (1891–1918). В то время в усадьбе было налажено весьма прибыльное хозяйство. Некоторые сведения о жизни Хмелиты можно получить из Кассовой книги имения Хмелита за 1916–1917 годы. При усадьбе было 11 десятин фруктового сада, где выращивались яблоки разных сортов, вишни, сливы, груши. Было много ягод: малина, ежевика, красная, черная и белая смородина, клубника и садовая земляника. Экзотические фрукты росли в усадебной оранжерее. Большую часть земельных угодий занимали леса.

Лишь незначительная часть материальных свидетельств ушедшей усадебной культуры сохранилась до нашего времени. В окрестностях Хмелиты уцелели отдельные фрагменты мемориальных ландшафтов: остатки липовых аллей, парков, прудов, старовозрастные дубы и элементы ландшафтных украшений.

В фондах музея находятся и планы усадьбы «Хмелита», и подробная схема планировки главного дома, нарисованная Н.В.Волковым-Муромцевым, который в конце 1980-х гг. находился по инициативе основателя музея-заповедника «Хмелита» В.Е.Кулакова с ним в переписке.

В целях сохранения памятников истории и культуры, уникальных природных ландшафтов и памятных мест, связанных с именем великого русского писателя А.С.Грибоедова, пропаганды его творческого наследия был создан Государственный историко-культурный и природный музей-заповедник А.С.Грибоедова «Хмелита» в Смоленской области (Постановление Совета Министров РСФСР от 10 сентября 1990 г. № 356). Впоследствии силами В.Е.Кулакова были созданы и включены в музейный комплекс места, связанные с именем П.С.Нахимова и событиями осени 1941 года – Военный мемориал памяти воинов Западного и Резервного фронтов «Богородицкое поле» и музей «Усадьба Богородицкое».

В Российской Федерации в настоящее время действуют более 100 музеев-заповедников и 41 музей-усадьба, из них 21 музей-заповедник имеют федеральное значение. Их число регулярно меняется. Основная концентрация музеев-заповедников приходится на центральную часть России, в которой расположена большая часть усадеб и мест, связанных с историческими событиями или выдающимися личностями, природными особенностями. Музеи-заповедники делятся на историко-художественные, историко-культурные, историко-археологические, литературно-мемориальные, историко-архитектурные, научно-исторические, комплексные и др., каждый из которых неповторим.

При идентичном определении понятия музея-заповедника каждый из них имеет свою индивидуальность, особенность, структуру, расположение, историю создания. Исходя из вышеизложенного, совершенно справедливо встает вопрос, что для каждого музея-заповедника требуется разработка и принятие отдельного закона и регламентирующего документа, который учитывал бы все особенности комплексного учреждения и его специфику, отдельного устава учреждения, а также необходим подход к формированию государственного задания для каждого музея-заповедника в зависимости от его особенностей и специфики.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] РГАДА. Ф. 1209. Д. 19/10926. Л. 52.
- [2] Низовский, А. Усадьбы России. – Москва : Вече, 2005. – С. 212.
- [3] См.: ЦГАДА. Ф. 1355. Ед. хр. 1454. Л. 306, 306 об.; *Тархова, Н.А.* Грибоедовская усадьба Хмелита // А.С.Грибоедов. Материалы к биографии. – Ленинград : Наука, 1989. – С. 50.
- [4] РГАДА. Ф. 1355. Оп.1. Ед. хр. 1455.
- [5] *Пиксанов, Н.К.* Грибоедов и старое барство : по неизданным материалам составил Н.К.Пиксанов. – Москва : Никитинские субботники, 1926. – 76 с.
- [6] *Пиксанов, Н.К.* Грибоедов: исследования и характеристики. – Ленинград, 1934. – С. 53.
- [7] Как свидетельствует реферат М.А. Рыбниковой воспоминаний В.И.Лыкошина, какая-то часть их текста хранилась в Хмелите: Рыбникова читала его у В.П.Волковой, последней владелицы усадьбы (ИРЛИ. Колл. Пиксанова. П. 5. Цит. по: *Тархова, Н.А.* Указ.соч. С. 48–61).
- [8] Цит. по: В.И.Лыкошин. Из «Записок» // Александр Грибоедов : [сайт]. – URL: <http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/about/vospominaniya/lykoshin.htm> (дата обращения: 20.02.2024).
- [9] Архив Санкт-Петербургского института истории РАН. Колл. 238. Оп. 2. Ед. хр. 271а/269. Семь писем А.Ф.Грибоедова к Н.А.Милленбергу из Хмелиты осенью 1799 г. (обнаружены В.Э.Вацуро).
- [10] *Врангель, Н.Н.* Старые усадьбы : Очерки истории русской дворянской культуры / Барон Николай Врангель. – Санкт-Петербург : Журн. «Нева» ; Лет. сад, 2000. – Цит. по: *Н.Врангель.* Старые усадьбы. М., 2000 : Текст: электронный. – URL: https://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_0_06.htm#0_1 (дата обращения: 25.02. 2024).
- [11] Дело о взыскании с него <А.Ф.Грибоедова> кредиторами денег. Архив ИРЛИ, 10040/1. См. также: *Тархова, Н.А.* Указ.соч. С. 50.
- [12] *Волков-Муровиццев, Н.В.* Юность: От Вязьмы до Феодосии (1902–1920) . – Париж: YMCA-Press, 1983.

Кулакова Надежда Викторовна

генеральный директор Государственного историко-культурного
и природного музея-заповедника А.С.Грибоедова «Хмелита» (Смоленская область)
Email: nadiakulakova@gmail.com

Kulakova N.

HISTORICAL AND CULTURAL SIGNIFICANCE OF THE A.S.GRIBOYEDOV MUSEUM-RESERVE “KHMELITA” FOR PRESERVATION OF CULTURAL AND NATURAL HERITAGE OF RUSSIA

Abstract. *The article presents the history of the A.S. Griboyedov Museum-Reserve “Khmelita” from its creation to the present. Particular attention is paid to the points that determine the value and significance of this historical place as an object of cultural and natural heritage in Russia. The author proceeds from the fact that the museum-reserve is the primary level in the Russian system of protection and use of the country's cultural and natural heritage. In this regard, it is considered “Khmelita” both as an object of cultural heritage subject to state protection, and as a state institution directly responsible for the protection and popularization of cultural and natural heritage.*

Key words: *museum-reserve, Russian estate, Khmelita, A.S. Griboyedov, protection of cultural and natural heritage, museum collection.*

Kulakova Nadezhda Victorovna

General Director of the State historical and cultural
and the natural museum-reserve of A.Griboedov "Khmelita" (Smolensk region)

© Кулакова Н.В., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_11_29_10_1709454550.pdf

Ссылка на статью:

Кулакова, Н. В. Историко-культурное значение музея-заповедника А.С.Грибоедова «Хмелита»
в системе сохранения культурного и природного наследия России. – DOI 10.34685/ИИ.2024.33.80.010. – Текст: электронный //
Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 76-82. – URL: [.http://cr-journal.ru/rus/journals/646.html&j_id=59](http://cr-journal.ru/rus/journals/646.html&j_id=59)

МЕМОРИАЛЬНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ В МУЗЕЯХ НОВЫХ СУБЪЕКТОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (ЗАПОРОЖСКАЯ ОБЛАСТЬ)

Аннотация. Данное исследование обращается к деятельности музеев, расположенных в новых субъектах Российской Федерации. Автор предпринимает попытку выявления и анализа особенностей работы, сложившихся в музеях Запорожской области. В центре внимания – подходы к экспонированию мемориальных собраний и предметов, которые рассматриваются на примере Бердянского историко-краеведческого и художественного музея.

Ключевые слова: мемориальность, мемориальный музей, персональное наследие, монографический музей, историко-революционный музей, мемориальная коллекция, музеи новых субъектов России.

Данная статья посвящена музеям, расположенным в новых субъектах Российской Федерации, а именно – в Запорожской области. Примечательно, что основу их экспозиций составляют мемориальные предметы и коллекции, рассказывающие о выдающихся деятелях российской истории. Коллекции эти мало изучены, исследований и научных публикаций по ним практически нет, а их потенциал, прежде всего – экспозиционный, – весьма значителен. Все эти факторы говорят о несомненной актуальности данной темы.

Прежде чем обращаться к анализу конкретных мемориальных коллекций и экспозиций, стоит отметить общее состояние музеев в Запорожской области. Работая в Министерстве культуры области, автор регулярно посещает музейные учреждения и занимается развитием их материально-технической базы, которая, в большинстве своем, сильно отстает от современных российских стандартов. На освобожденных территориях Запорожской области в 2023 году функционировало всего 20 музеев. По размерам и значимости коллекций самыми крупными из них являются МБУК «Мелитопольский городской краеведческий музей» и МКУК «Бердянский историко-краеведческий и художественный музей». Преимущественно о коллекциях и экспозициях последнего музея речь пойдет ниже.

Необходимо отметить, что в целом по региону заметна тенденция устаревания музейных экспозиций. В большинстве своем они не обновлялись последние 30 лет, особенно это касается музеев, работающих в сельской местности. Часто отсутствуют возможности соблюдения элементарных правил хранения – нарушен температурно-влажностный режим (далее – ТВР), а фондохранилища находятся в плачевном состоянии. В наибольшей степени это заметно при посещении музеев, расположенных ближе к линии боевого соприкосновения.

Возможно, кто-то решит, что данные обстоятельства сложились из-за военного положения, однако это не так. Многие музеи области находятся без отопления более трех десятков лет, и у сотрудников отсутствует какая-либо возможность обеспечения ТВР. В музеях не существует современной системы учета музейных предметов и коллекций. Экспозиции, которые были смонтированы в 1970–1980-е годы, устарели не только с точки зрения тематического содержания. В большинстве случаев крайне устарело экспозиционное оборудование и техническое оснащение, которое даже представляет опасность для посетителей.

Музеи южной части Запорожской области финансировались несколько лучше – в них присутствует отопление, видны частные случаи обновления экспозиций в 1990–2010-е гг. Это объясняется тем, что южная часть располагается в прибрежной зоне и является курортной. Очевидно, что прежняя власть видела некоторую необходимость в актуализации музейных учреждений. Но, подчеркнем, эти случаи

единичны. В целом, обычному человеку, далекому от музейной деятельности, с первого взгляда станет ясно, что музеи – не та сфера культуры, в развитие которой вкладывали средства власти Украины.

Необходимо отметить, что основными предметами в фондах краеведческих музеев остаются артефакты, связанные с Великой Отечественной войной. Эта достаточно общая тенденция для краеведческих музеев на всем постсоветском пространстве шла вразрез с политикой украинских властей. Наблюдался тотальный снос памятников защитникам Отечества и героям войны, а также демонтаж экспозиций, посвященных военно-исторической тематике [1].

Подобная судьба затронула не только музейные коллекции и экспонаты, с связанные с войной. Например, в советский период в г. Бердянске функционировало 15 музеев. Существовали экспозиции при заводах, учебных заведениях, многие из них работали на общественных началах. В 1990-е г. заводы стали расформировываться и закрываться, судьбы коллекций оказались под угрозой. По инициативе сотрудников местного краеведческого музея было принято решение максимально сохранить эти собрания. В тот период в городе возник уникальный проект «Музей в музее»: коллекции расформированных общественных музеев периодически экспонировались в выставочных пространствах городского музея. Тем самым не только сохранили, но и актуализировали историю города Бердянска советского периода.

Еще один показательный пример. На фоне гонения на историю и героев Советского Союза, открытой неприязни к деятелям революционного периода в г. Бердянске продолжал свою деятельность мемориальный дом-музей лейтенанта П.П.Шмидта, являющийся филиалом Бердянского историко-краеведческого и художественного музея. Путеводитель по мемориальному дому-музею П.П.Шмидта начинается со следующих строк: «Путеводитель ознакомит вас с трагической судьбой легендарной личности отважного и решительного офицера, общественного деятеля, любящего отца, мятежного лейтенанта П.П.Шмидта» [2]. Издание было подготовлено к 30-летию открытия музея, экспозиция принимала первых посетителей 21 ноября 1980 года. Музей расположился в двухэтажном особняке, где первый этаж – тематическая экспозиция, второй – историко-бытовая обстановка, воссозданная в комнатах квартиры Шмидтов, где семья проживала с 1876 по 1886 год, переехав в Бердянск из Одессы. Стоит подробнее рассмотреть второй этаж экспозиции, где с помощью ансамблевого метода, по воспоминаниям членов семьи, сотрудниками музея была восстановлена примерная бытовая обстановка семьи Шмидтов.

Как отмечают очевидцы, краеведческий музей в 1979 году располагал небольшим количеством экспонатов, связанных с семьей Шмидтов. Из двух этажей здания именно второй этаж остро нуждался в мемориальных предметах – свидетельствах жизни этой семьи. О создании музея было объявлено в местной и центральных газетах, для привлечения внимания общественности, сбора коллекции и предметного комплектования экспозиции. В результате вся мебель и предметы быта того периода были собраны в Бердянске научными сотрудниками с помощью местных жителей. Причем, многие вещи люди передавали безвозмездно, желая поучаствовать в благом деле.

Случались и неожиданные сюрпризы, когда к сотрудникам обращались наследники семьи Шмидтов, а также их ближайшие знакомые и передавали подлинные экспонаты так называемого «высшего уровня мемориальности», имеющие прямое отношение к герою экспозиции, членам его семьи и близким друзьям.

Основу же экспозиции составили предметы «среднего уровня мемориальности». То есть – не просто типологические предметы эпохи, а вещи и документы из той культурно-исторической и, главное, географической среды, в которой формировался и действовал герой экспозиции.

Следует отметить, что старания сотрудников при формировании коллекции мемориального музея заслуживают высокой похвалы. Его экспозиция включает действительно уникальные предметы: мебель второй половины XIX в., фарфор, коллекцию осветительных приборов, мемориальное фортепиано, на котором играли члены семьи, и многие другие семейные артефакты. Причем каждый предмет органично вписан в ауру мемориального здания благодаря тому, что сотрудниками была проведена большая работа по изучению связей между предметами и героями экспозиции, поиска потенциальной мемориальности в предметах среднего уровня. Благодаря этому воссоздана атмосфера, царившая не

столько в семье будущего бунтовщика, сколько в семье российских интеллигентов второй половины XIX века.

И это действительно так. Для многих посетителей сегодня обстановка дома больше повествует о воспитании в семьях Российской империи, об укладе жизни портового города, чем о жизни и деятельности легендарного революционера. Возможно, это связано с тем, что в этом доме он провел детские и юношеские годы, поэтому в мемориально-бытовой экспозиции отсутствуют свидетельства о нем как о «лейтенанте Шмидте», бунтаре и т.д. Однако, по мнению автора, этот факт не обедняет экспозицию второго этажа, наоборот, сегодня главной ее особенностью является невольно возникающий вопрос при посещении: «Как во влиятельной семье потомственного дворянина и преданного царю морского офицера, градоначальника Бердянска, был воспитан революционный деятель?».

Из экспозиции мы узнаем, что воспитанием детей в семье занималась мать – Екатерина Яковлевна, которая обладала идеальным музыкальным слухом. Маленький Петр с детства играл на скрипке, рояле, пел, рисовал, отличался математическими способностями, в отрочестве выходил с отцом в море под парусом, плавал, занимался гимнастикой. Словом, герой экспозиции был воспитан в традициях, характерных для высокой русской интеллигенции и, главное, в среде высшего военно-морского офицерства Российской Империи. Поэтому сегодня экспозиция, посвященная семье Шмидтов, может стать уникальным примером прославленной военно-морской династии. Ее основатель, «корабельный мастер Шмидт», приехавший в петровские времена в Россию, положил начало целому роду морских офицеров, верно служивших российскому царю в нескольких поколениях. Сегодня эта тема вызывает не меньший интерес у посетителей музея, расположенного в портовом городе, и могла бы стать одной из основных в экспозиции первого, в настоящее время, в большей степени, «историко-революционного» этажа.

Необходимо отметить, что научные сотрудники и художники Бердянской художественной мастерской построили эту экспозицию в кратчайшие сроки, всего за полгода. Над художественным решением и предметно-содержательным наполнением первого этажа работали художники А.А.Кралин, Г.А.Шелепков, А.А.Терещенко, Ф.А.Дьяченко, В.П.Церковный, В.Н.Микула. Однако в историко-тематическую экспозицию первого этажа не вносилось существенных изменений со времен ее открытия. Она состоит из двух залов: «Родословная семьи» и «Жизнь и деятельность П.П.Шмидта в Севастополе». Первый зал оборудован типовыми витринами, наполненными фотографиями членов семьи, документами, вещами. Особо выделяются мемориальные вещи – платье из тонких черных брюссельских кружев и веер из лебяжьего пера, принадлежавшие второй жене Шмидта-отца, Ольге Николаевне Шмидт (в девичестве Бутенюп). Данные экспонаты органично вошли в «Театральную витрину» музея, где также представлены театральные афиши и программы спектаклей, завизированные начальником города и порта П.П.Шмидтом.

Второй зал повествует о жизни и деятельности «лейтенанта Шмидта», т.е. П.П.Шмидта-младшего в Севастополе. Очевидно, что этот зал являлся идейно-эмоциональным центром в советской экспозиции, поскольку рассказывал о революционных событиях 1905 года и о восстании на крейсере «Очаков». Основные экспонаты – телеграммы городских губернаторов о забастовках рабочих, подлинные работы живописи П.П.Шмидта, фотографии и письма З.И.Ризберг. Однако, по мнению автора, главным «экспонатом» здесь является экспозиционное решение, которое было применено художниками и сотрудниками музеев. Все пространство оформлено в виде палубы корабля. «К этому моменту [1980-е гг. – прим. автора] музейная экспозиция и художественное музейное проектирование были окончательно осмыслены в качестве достойных общественно значимых объектов» [3]. Это время характеризуется стремлением художников к «трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы» [4]. Художники стремились к созданию в музейном пространстве полноценного экспозиционно-художественного образа [5].

Действительно, создателям экспозиции удалось передать атмосферу, царящую на водном судне, точнее – на военно-морском крейсере. Стилизованные витрины-борты, макеты, большое панно с изображением «лейтенанта Шмидта», произносящего речь-клятву. При помощи пластического искусства авторы экспозиции пытались выразить внутренние особенности, характер мифологизированного Героя – отважного, ведущего за собой, а также передать дух «героической эпохи». С одной стороны, показать его через прием апеллирования к историческим событиям – одна из

важнейших задач, стоящих перед историческими музеями. С другой стороны, стояла и вторая задача: показать влияние отдельно взятой личности на формирование исторических событий. Все это – в духе советской идеологии.

Создание подобного рода экспозиций на завершающем этапе существования советской системы отмечается рядом авторов. В своей статье Л.Н.Мазур отмечает, что «в 1970-е гг. стали открываться мемориальные музеи лиц, которые укрепляли советский миф, но не были по разным причинам увековечены в сталинский период» [6]. Кроме того, в 1960–1980-е гг. обогатилась новыми мемориальными объектами досоветская история революционного движения, музейно-мемориальное пространство стало более разнообразным, но не входило в противоречия с советским государственным мифом [7].

Создатели подобного рода историко-революционных музеев мемориальной направленности часто сталкивались с отсутствием подлинных свидетельств. Т.П. Поляков пишет, что в условиях дефицита подлинных предметов экспозиция теряет мемориальную ауру и тогда на выручку приходит искусство. В подобных случаях речь не идет о попытке восстановить бытовую среду, а о стремлении создать экспозиционно-художественный портрет героя этой среды, выразить внутренние особенности его личности, его духовного мира [8].

Благодаря подобным приемам появилось большое количество музеев – не только мест хранения персональной памяти, а территорий воссоздающих атмосферу ушедшей героической эпохи, не ограничивающихся лишь историей бытования меморируемого лица. Данная тенденция прослеживается и сегодня, мемориальный музей – территория, где через персону устанавливается связь посетителя с исторической эпохой. Это – место, где на примерах жизненных поступков меморируемого лица, посетитель делает выводы об их неизбежности, значимости в истории, а также формирует свою личную оценку того или иного события и главного героя (героев) экспозиции.

В особенности трансформация взгляда на историческую личность и его наследие относится к мемориальным музеям, посвященным революционным деятелям. Если на территории РФ большое количество исследователей обращались к вопросам адаптации политических музеев и экспонированию мемориальных коллекций исторических личностей [9], то о проблемах подобных музеев, находящихся в новых субъектах, практически нет информации. При подготовке данной статьи, автор встретил в доступных источниках интернета статью 2016 года о доме-музее П.П.Шмидта, где говорится: «так получилось, что к открытию о подвиге лейтенанта Шмидта в стране уже порядком позабыли, а 7-8 лет спустя он и вовсе перестал считаться подвигом. Сейчас музей выживает в основном за счет проведения выставок и презентаций, а основная его экспозиция привлекает разве что любителей истории, ортодоксальных коммунистов и почитателей творчества Ильфа и Петрова» [10].

Как известно, сегодня фигура П.П.Шмидта-младшего неоднозначно воспринимается нашими современниками [11]. Советский миф рассказывал о лейтенанте как об «интеллигенте и умнице», «воспринимавшем чужое горе больше, чем свое». Напомним, что сия мифологема была ярко озвучена учителем истории в кинофильме «Доживем до понедельника» [12]. Однако боевой офицер военноморского флота России назовет «лейтенанта Шмидта» предателем, нарушившим присягу, и самозванцем, присвоившим чин капитана второго ранга и должность «командующего черноморским флотом». Современный военный историк заклеит героя экспозиции как государственного преступника и сепаратиста, конечной целью которого было создание «Южной республики», отделенной от Российской Империи. Наконец, врач-психиатр профессионально определит его тяжелую душевную болезнь, выявленную еще в конце XIX века японскими врачами-психиатрами [13].

Возникает вполне правомерный вопрос: актуален ли данный «герой» в контексте сегодняшних задач военно-исторических музеев и экспозиций, призванных активизировать патриотическое воспитание молодежи, в частности – в новых субъектах? Вряд ли. В данной ситуации, на наш взгляд, нужна серьезная корректировка «шмидтовского мифа» и сюжета бердянской экспозиции, призванной не разрушать, а укреплять единство народа и его государства, особенно на современном этапе открытого военного противостояния двух идеологий – западной и российской. И для этого есть все тематические основания, связанные с окружающими героями и локальными сюжетами существующей экспозиции. Просто нужно переставить тематические акценты и сохранить «доброе имя» данного музея.

В музеях Российской Федерации наблюдается тенденция ориентированности на современные реалии, социальные запросы. Массово музеи политической истории России стали адаптироваться к социальным и политическим реалиям в 1990-2000-е гг.

Кроме того, в прошлом музеи делали акцент, прежде всего, на коллекциях экспонатов, теперь сотрудники музеев, всматриваясь в посетителя, находят наиболее привлекательный вариант презентации фондовых собраний. Представляя экспонат через призму исторических событий, музеи все больше становятся важнейшим институтом в формировании исторической памяти, и главную роль в этом играет экспозиция.

В монографии «Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» авторы приводят тезисы из проекта «Концепции развития музейного дела в Российской Федерации на период до 2030 года»: «музейная экспозиция – не только «язык» музея, но и его главное средство воздействия на посетителя, важнейшая часть “музейного продукта”, который предлагается обществу и влияет на него» [14]. Далее авторы монографии отмечают: «Главное – чтобы при любом варианте основной экспозиции оставался музейный предмет, выступающий на уровне «слова» в экспозиционном тексте: научном, научно-популярном, бытовом или художественном» [15].

В случае музея Шмидта представляется перспективным более подробной и увлекательной экспозиционный рассказ о военно-морской династии Шмидтов, потомков немецкого корабельного мастера Антона Шмидта, приглашенного на службу России еще во времена Петра I, о братьях Шмидтах – героях Крымской войны, обороны Севастополя и активных участниках в деле строительства нового флота России в эпоху Александра II и Александра III. Причем, биография В.П.Шмидта [16] позволяет нам более основательно рассказать о высшем руководстве Императорского флота и базовых направлениях его модернизации, а биография брата и хозяина дома – о мало известной истории Азовской флотилии и Бердянского порта в XVIII-XIX столетиях. Кроме того, если Шмидты представляли обрусевших южных немцев-корабелов, то предки «лейтенанта» по линии матери, урожденной фон Вагнер, – обрусевших остзейских баронов, среди которых было немало флотоводцев, принесших славу России.

Все это – главные темы для нового экспозиционного сюжета в пространстве шмидтовского дома-музея. Причем в этот обновленный сюжет могут органично войти локальные темы, формально опирающиеся на пеструю биографию «лейтенанта Шмидта», то покидавшего флот в силу особенностей своего болезненного характера, то возвращавшегося на службу, благодаря помощи влиятельного дяди. В результате мы можем подробно рассказать практически обо всех отечественных флотах на рубеже XIX-XX вв. – о Балтийском флоте, о Черноморском флоте, о Дальневосточном флоте и о Добровольческом флоте. То есть – дать полное представление местным жителям о героической и драматической истории Российского императорского флота в контексте истории легендарной семьи, прославившей, в том числе, русский портовый город Бердянск.

История развития мемориальных музеев, посвященных деятелям революции, показывает, как менялись экспозиции, как музеи находили точки интереса для новой аудитории, не меняя при этом своей основной направленности. Каждый из подобных музеев имеет свою историю, каждая экспозиция непохожа на другую, в каждой из них есть своя «изюминка» для посетителя.

Очевидно, что в ближайшее время и мемориальный дом-музей Шмидта встанет перед поиском дальнейшего экспозиционного решения, которое позволит избежать противоречивости фигуры П.П.Шмидта-младшего.

Дом-музей П.П.Шмидта является филиалом Муниципального казенного учреждения «Бердянский историко-краеведческий и художественный музей» Военно-гражданской администрации города Бердянска. Отметим, что это учреждение – сообщество музеев города, которое хранит культурно-историческую память народов. В его состав, кроме музея П.П.Шмидта, входят: «Музей истории города Бердянска», Музей «Подвиг», «Краеведческий музей», однако самыми ценными экспонатами мирового уровня, по мнению автора, обладает Художественный музей им. И.И. Бродского. Приезжая в курортный город Бердянск, туристы могут познакомиться с великолепными полотнами русских живописцев второй половины XIX – начала XX, таких как: И.К. Айвазовский, А.Н. Бенуа, А.И. Куинджи, А.К. Саврасов, а

также курсовыми и дипломными работами учащихся Императорской Академии художеств. Бердянский художественный музей, является одним из старейших музеев в регионе, для автора представляется не менее важным и тот факт, что коллекция была сформирована и передана в дар городу уроженцем Бердянского района Исааком Бродским. В связи с этим возникает вопрос: может ли художественная коллекция носить статус мемориальной? Рассмотрим историю данного музея подробнее.

В 1930 году Бродским из Императорской Академии Художеств в Петербурге было вывезено 230 полотен живописи в г.Бердянск. В день годовщины Октябрьской революции на втором этаже местного краеведческого музея была открыта картинная галерея. Благодаря стараниям Бродского к началу Второй мировой войны количество объектов экспозиции достигло 500 картин.

Среди полотен встречаются работы самого Исаака Израилевича и его учеников. Малоизвестным фактом является то, что основатель музея вместе картинами передал в Бердянск книги из личной библиотеки. В основном, это книги и альбомы по русскому искусству. Отдельные монографии, посвящённые Левитану и Серову, которых Бродский знал лично, «История русского искусства», том V, под редакцией Игоря Грабаря, вышедшая в издательстве Кнебель, «Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура», 1904 год, изданные в Санкт-Петербурге годом ранее «Сто шедевров искусства. Лучшие картины первоклассных художников».

В течение многих лет, после смерти И.И. Бродского (1939 г.) коллекция пополнялась полотнами множества художников Приазовья. В настоящее время в фондах музея более 7000 единиц хранения, в том числе живопись – более 1400, скульптура – более ста, прикладное искусство – свыше 300. Большая часть собрания – графические работы – свыше 4000, сравнительно недавно появился фонд фотографий и книги.

Судьбу коллекции нельзя назвать простой. Бродский спас часть коллекции при расформировании из Академии, в годы Великой Отечественной войны она была эвакуирована, после войны в 1947 году часть картин музея была выставлена вместе с экспонатами Краеведческого музея в помещении старого флигеля в центре города. В начале 1960-х Художественный музей вновь переехал, в помещение по ул. Итальянской (Дюмина), в 2004-м фонды музея переместили в музей «Подвиг», лишь в 2007 году музей полностью занял новое помещение на ул. Центральной, где он и находится в настоящее время, причем залы музея размещаются на первом этаже жилого дома.

Таким образом, благодаря поступку, точнее – подвигу И.И. Бродского возник музей, аналогов которому сегодня в Приазовье нет. Весомая часть коллекции может рассматриваться как личное собрание художника, книги и картины отражают вкусы владельца, эпоху, а также его личный вклад в создание музея.

Согласно актуальному словарю музейных терминов: «мемориальная ценность музейного предмета – значимость предмета как памяти об историческом событии или выдающемся лице, определяемая в первую очередь историей происхождения и бытования, а не атрибутивными признаками предмета. Если в самом предмете не зафиксированы следы его связи с событием или лицом, то для установления мемориальной ценности необходима документация, подтверждающая принадлежность предмета (См. Легенда предмета). Общим отличительным свойством мемориальных музейных предметов является экспрессивность [17]».

Из данного определения следует, что коллекцию художественных полотен, переданную И.И. Бродским, можно отнести к мемориальной. Причем – высочайшего уровня. Поскольку собрание живописи XIX-XX в. характеризует целый культурный пласт истории России, а находящиеся в Бердянке работы самого автора и его современников являются шедеврами мирового значения.

Сегодня для учреждений культуры Запорожской области начинается новая эпоха, время развития, поиска новых творческих путей и возможностей. Музейные коллекции, которые заслуживают внимания на самом высоком уровне, будут изучаться, реставрироваться, популяризироваться и обретать современное экспозиционное оформление.

В завершении статьи, автор выражает благодарность за содействие в проведении научно-исследовательской работы коллективу МКУК «Бердянский историко-краеведческий и художественный музей» за оказанную поддержку в поиске ценных источников информации.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Подробнее судьба экспозиций, связанных с событиями и героями ВОВ автором будет рассмотрена в планируемой статье «Музейные коллекции с военно-исторической тематикой в новых субъектах Российской Федерации».
- [2] *Ноздрин, Л. Ф., Вайшля, Т. В.* Путеводитель по мемориальному дому-музею П.П.Шмидта. – Бердянск, 2009. – С. 2.
- [3] *Майстровская, М. Т.* Музей как объект культуры XX век : Искусство экспозиционного ансамбля. – Москва : Прогресс-Традиция, 2018. – С. 567.
- [4] *Поляков, Т. П.* Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. – Москва : Вече; Ин-т Наследия, 2019. – С. 34.
- [5] Там же.
- [6] *Мазур, Л. Н.* Мемориальные музеи политических деятелей в пространстве исторической памяти современной России : Текст: электронный // Диалог со временем. – 2019. – Вып. 66. – С. 100-119. – URL: <https://roii.ru/r/1/66.7> (дата обращения: 08.01.2024).
- [7] Там же.
- [8] *Поляков, Т. П.* Музейная экспозиция... С. 34.
- [9] Вопросы трансформации и адаптации экспозиций рассматривались в научных трудах М.А.Майстровской, Т.П.Полякова, С.А.Потаповой, Е.Н.Мастеницы, А.В.Калякиной и др.
- [10] См. подробнее: Бердянск – «Жемчужина Азовского моря» : [сайт]. – URL.: https://berdyanskgorod-kygort.blogspot.com/2016/01/2_27.html (дата обращения: 28.02.2024).
- [11] *Шигин, В. В.* Лейтенант Шмидт : Герой или авантюрист? // Москва : Вече, 2016. (Серия: Мифы и правда истории). ISBN: 978-5-4444-4857-1.
- [12] Художественный фильм «Доживем до понедельника» (СССР. 1968, автор сценария Г.Полонский, режиссёр С.Ростоцкий, в роли учителя истории Мельникова – Вячеслав Тихонов.
- [13] В период последнего заграничного плавания на канонерской лодке «Бобр» был отправлен в Нагасакский береговой лазарет для лечения; диагноз, поставленный японскими врачами, – «шизофрения с манией величия» (*Шигин, В.В.* Указ. соч.)
- [14] Цит. по: Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / *Поляков Т. П., Зотова Т. А., Пустовойт Ю. В.* и др. – Москва : Ин-т Наследия, 2021. – 32 с.
- [15] Там же.
- [16] Владимир Петрович Шмидт (1827-1909 гг.) – герой Крымской войны 1853-1855 гг., активный участник русско-турецкой войны 1877-1878 гг., полный адмирал (1898 г.), старший флагман Балтийского флота, член Адмиралтейств-совета (1890-1909 гг.).
- [17] Словарь музейных терминов : Сб. науч. трудов / Кол. авт. – Москва : ГЦМСИР, 2010. – 232 с.

Снеговская Евгения Алексеевна

аспирант, начальник отдела Министерства культуры, спорта и туризма
Военно-гражданской администрации Запорожской области
(Мелитополь, Запорожская область)
Email: 9647239505@mail.ru

**MEMORIAL COLLECTIONS IN MUSEUMS OF NEW REGIONS
OF THE RUSSIAN FEDERATION (ZAPOROZHYE REGION)**

Abstract. *This study addresses the activities of museums located in the new regions of the Russian Federation. The author attempts to identify and analyze the features of the work that have developed in the museums of the Zaporozhye region. The focus is on approaches to the exhibition of memorial collections and objects, which are considered on the example of the Berdyansk Historical and local history and art museums.*

Key words: *memorialism, memorial museum, personal heritage, monographic museum, historical and revolutionary museum, memorial collection, museums of new regions of Russia.*

Snegovskaya Evgenia Alexeevna

Post-graduate student, Head of Department, Ministry of culture, sports and tourism of
Military-civil administration of Zaporozhye region (Melitopol, Zaporozhye region)

© Снеговская Е.А., текст, 2024
Статья поступила в редакцию 20.02.2024.
Публикуется в авторской редакции.

Статья в PDF-формате:

http://cr-journal.ru/files/file/03_2024_12_58_37_1709632717.pdf

Ссылка на статью:

Снеговская, Е. А. Мемориальные коллекции в музеях новых субъектов Российской Федерации (Запорожская область). –

DOI 10.34685/НЛ.2024.63.32.011. – Текст: электронный // Культурологический журнал. – 2024. – № 1. – С. 83-90. –

URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/647.html&j_id=59.