

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ

www.panorama.ru



Издательский Дом

ПАНОРАМА
НАУКА И ПРАКТИКА

ISSN 2073-9702

Том XX • 3 • 2023

Читайте в журнале:

**ТЕМА НОМЕРА: «ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА:
ОТ ФОЛЬКЛОРА ДО ПАБЛИК-АРТА»**

- Человек и общество. Дидактические материалы для самостоятельной работы учащихся 10-х классов общеобразовательных учреждений
- Заключение на компьютерную игру «Геншин импакт»
- Самарканд в культурном пространстве Самары
- Юбилей ансамбля Дмитрия Покровского

КУЛЬТУРОЛОГИИ

Журнал входит в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) и международную реферативную базу данных ERIH PLUS

The Wall Street Journal проверяет пульс умирающей Америки

The Wall Street Journal опубликовал результаты опроса, согласно которому патриотизм, религия и семья теряют свое значение для американцев.

Журнал начал проводить такие исследования в 1998 г., тогда 70% опрошенных заявили, что для них «очень важен» патриотизм, а 62% — религия. Но сегодня картина изменилась: только 38% людей считают патриотизм «очень важным», а 39% придерживаются того же мнения о религии. Сократилась и доля американцев, которые считают рождение детей «очень важным» — 30% в 2023 г. по сравнению с 60% в 1998-м.

На этом исследование не заканчивается: только 27% американцев считают «очень важным» участие в общественной жизни — этот показатель значительно снизился со времен пандемии. Лишь 43% населения заявили, что семья является «очень важной» составляющей общества. Толерантность важна всего для 58% опрошенных (хотя иногда трудно их за это винить).

Единственным приоритетом, важность которого, по данным опросов WSJ, за последние четверть века возросла, являются деньги, которые в последнем исследовании «очень важными» назвали 43% респондентов по сравнению с 31% в 1998 г.

Что произошло? Неужели американский народ, который, как однажды написал Алексис де Токвиль, «беспрестанно объединяется в разные союзы», вдруг решил отказаться от этой традиции по собственному желанию за каких-то 25 лет? Конечно же, нет. Наша политическая элита своими решениями и предпочтениями указала американцам, что должно быть для них важным.

Главное заключается в том, что американцы не должны любить Америку. «Разве вы не знаете, что наша страна была построена благодаря рабству на земле, украденной у коренных американцев? — говорят они. — Это справедливо, что мы отдаем вашу работу кому-то из исторически угнетаемой группы — человеку с иным цветом кожи или иммигранту — или перемещаем ваше рабочее место за границу, в ранее колонизированную страну. Не важно, что вы или, возможно, даже ваши предки не имели к этому никакого отношения, — вы и вся страна в неоплатном долгу перед остальным миром».

Источник: <https://inosmi.ru/20230331/opros-261831418.html>

Учредитель:
Некоммерческое партнерство «Издательский
Дом “Просвещение”», 117042, г. Москва,
ул. Южнобутовская, д. 45

Издатель:
© **Издательский Дом «Панорама»**
127015, г. Москва, Бумажный проезд,
д. 14, стр. 2, подъезд 3, а/я 27
http://www.panor.ru
Генеральный директор ИД «Панорама» —
Председатель Некоммерческого фонда содей-
ствия развитию национальной культуры и искус-
ства К. А. Москаленко

Издательство «Наука и культура»
127015, г. Москва, Бумажный проезд,
д. 14, стр. 2, подъезд 3, а/я 27
Тел. 8 (495) 274–2222 (многоканальный)
E-mail: a.agoshkov@panor.ru

Журнал распространяется через подписку.
Оформить подписку **с любого месяца** можно:
1. На нашем сайте **panor.ru**;
2. Через нашу редакцию по тел. **8 (495) 274-2222** (многоканальный) или по заявке в произ-
вольной форме на адрес: **podpiska@panor.ru**;
3. По официальному каталогу Почты России
«Подписные издания» (индекс — П7255);
4. По «Каталогу периодических изданий. Газе-
ты и журналы» агентства «Урал-пресс» (индекс
на полугодие — 46310).

Отдел рекламы:
Тел.: 8 (495) 274–2222 (многоканальный)
E-mail: reklama@panor.ru

Дизайнер-верстальщик: Вадим Сачков
Корректор: Елена Свирина

Подписано в печать 27.03.2023 г.
Отпечатано в типографии ООО «Типография
“Принт Формула”», 117437, Москва, ул. Проф-
союзная, д. 104. Установочный тираж 5000 экз.
Цена свободная.

Приглашаем авторов к сотрудничеству.
Научно-практические и методические статьи
публикуются в журнале на безвозмездной основе.

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Агошков Андрей Валерьевич — кандидат
философских наук

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ
И РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА
«ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ»

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА
Окорочков Александр Васильевич —
доктор исторических наук, первый заместитель
директора Российского научно-исследователь-
ского института культурного и природного
наследия им. Д. С. Лихачёва, действительный
член Академии военных наук, действительный
член Русского географического общества, член-
корреспондент Международного комитета по
подводному культурному наследию

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Валева Елена Викторовна — кандидат
филологических наук, доцент кафедры социаль-
ной работы, сервиса и туризма Арзамасского
филиала Нижегородского государственного
университета им. Н.И. Лобачевского, член
Всероссийского общества германистов

Содержание

Contents.....	184
---------------	-----

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА: ОТ ФОЛЬКЛОРА ДО ПАБЛИК-АРТА <i>Васильева М.А. Изображение Мудреца в русском искусстве</i> конца XIX — начала XX века: особенности визуального образа и его культурное значение	187
--	------------

В статье рассматривается образ Мудреца как архетипичный для русской живописи конца XIX — начала XX в. Помимо разра-
ботанных сюжетов о самоопределении русской культуры в
этот период, поиска визуальной составляющей националь-
ной культуры, автора интересует внутренняя логика выбо-
ра художниками центрального образа многих произведений.
Тема поисков и создания национальной визуальной традиции
в статье затронута, но не является главной. В работе про-
анализированы полотна нескольких значимых на протяжении
ряда десятилетий художников: В.М. Васнецова, М.В. Нестеро-
ва, Н.К. Рериха.

Зелинко М.С., Карцева Е.А. Уличное искусство и паблик-арт в Исламской Республике Иран	200
--	------------

Статья посвящена обзору визуальной среды современного
Тегерана и других городов Исламской Республики Иран в кон-
тексте многообразия форм монументального, городского
и уличного искусства. Даны определения базовых понятий и
тактик существования современного искусства в городе, та-
ких как стрит-арт и паблик-арт. Выявлены их эстетические,
концептуальные составляющие и генеалогические предпосыл-
ки с попыткой дальнейшей адаптации к иранской арт-сцене,
которую можно охарактеризовать как молодую, динамичную,
активно развивающуюся под влиянием большого количества
специфических социокультурных особенностей.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ДИСКУССИЯ Мач В.Я. Антинаучная статья	212
---	------------

Научно-публицистическое выступление о методах и методо-
логии современной науки, о роли в ней образного мышления. По
мнению автора, эвристические догадки представляют собой
результат настойчивого познания и освоения окружающего
нас материального мира.

ДИДАКТИКА И МЕТОДИКА Докучаев И.И. Человек и общество. Дидактические материалы для самостоятельной работы учащихся 10-х классов общеобразовательных учреждений	218
---	------------

Цикл публикаций подготовлен на основе учебно-методическо-
го пособия, адресованного школьникам 10-х классов, изучаю-
щим интегративный курс «Обществознание» (раздел «Человек
и общество»), и представляет собой комплекс материалов

для самостоятельной работы. Содержание пособия полностью отвечает требованиям Федеральных государственных образовательных стандартов основного общего образования и рабочим программам среднего (полного) образования по обществознанию.

ЭКОНОМИКА. ПРАВО. КУЛЬТУРА (журнал в журнале)

Понкин И.В. Заключение на компьютерную игру

«Геншин импакт» 226

Предмет исследования: смысловое содержание и направленность компьютерной игры «Геншин импакт», особенности ее воздействия на здоровье и развитие детей (в том числе их интеллектуальное, нравственное, психическое состояние и развитие) с позиций их юридической (в том числе юридико-психологической) и нравственно-этической оценок.

КРИТИКА. ПУБЛИЦИСТИКА

Жигалов А.В. Самарканд в культурном пространстве

Самары 236

Кто из коренных жителей российской глубинки не пленялся в детстве романтикой Востока? Истории «Тысячи и одной ночи», юмористическая, пародийная, но не менее очаровательная повесть-сказка «Старик Хоттабыч» были любимым чтением советских подростков. На эти книги в библиотеках записывалась очередь.

Шведова О. Юбилей Ансамбля Дмитрия Покровского . . . 240

15 февраля 2023 г. в малом зале МГК имени П.И. Чайковского состоялся концерт «От фольклора до авангарда», посвященный 50-летию Ансамбля Дмитрия Покровского.

КОНФЕРЕНЦИИ. СИМПОЗИУМЫ. ВСТРЕЧИ

Стали известны победители фестиваля

«Черноречье Фест» 244

26 февраля 2023 г. в Дзержинске (Нижегородская область) состоялась церемония закрытия Первого Открытого российского фестиваля отечественного кино «Черноречье Фест».

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ

Виравян Э.Г. Культурологические опыты

с повествованием 246

Вакханка. Оценка поджигателя. Эзоп. О'Генри. Феллини: в поисках непроходящих смыслов. Вергилий. Момзен: германцам в ночи. Боккаччо: немая. Братья Тавиани: путешествие. Процесс.

ПРАВИЛА ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ ПУБЛИКАЦИЙ

Правила для авторов журнала «Вопросы культурологии» 252

ИНФОРМАЦИЯ О ПОДПИСКЕ

Как подписаться на журнал «Вопросы культурологии» и другие журналы Издательского Дома «ПАНОРАМА» 260

Волкова Виктория Борисовна — доктор филологических наук, профессор кафедры права и культурологии Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова

Дао Мань Хунг — доктор искусствоведения, профессор, Вьетнамский государственный институт культуры и искусства (Ханой, Вьетнам)

Денти Роберто — PhD, профессор, президент Международной академии квантового искусства — IAMAQ (Милан, Италия)

Лу Чжоу — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и русской литературы Чжэцзянского университета (Ханчжоу, Китай)

Люсий Александр Павлович — доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор Института кино и телевидения (ГИТР), член Комиссии по социальным и культурным проблемам глобализации Научного совета «История мировой культуры» при Президиуме РАН

Пархоменко Татьяна Александровна — доктор исторических наук, начальник отдела культурного взаимодействия государства, религии и общества Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва

Поляков Тарас Пантелеймонович — кандидат исторических наук, профессор, заведующий сектором Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва

Святославский Алексей Владимирович — доктор культурологии, профессор филологического факультета Московского педагогического государственного университета

Тихомиров Сергей Александрович — кандидат культурологии, начальник управления аспирантуры, доцент кафедры истории искусств Высшей школы народных искусств (академии)

Трошин Андрей Алексеевич — кандидат философских наук, доцент Департамента социологии, истории и философии Финансового университета при Правительстве РФ

Хофманн Татьяна — Dr. phil., высшая ассистентка Института славистики Цюрихского университета (Цюрих, Швейцария)

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Абрамов Сергей Рудольфович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой английского языка Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Астафьева Ольга Николаевна — доктор философских наук, профессор, директор научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Международного института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

Багдасарьян Надежда Гегамовна — доктор философских наук, профессор МГТУ им. Н.Э. Баумана, действительный член РАН, заведующая кафедрой социологии и гуманитарных наук Университета «Дубна»

Гачева Анастасия Георгиевна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН, главный библиотечарь Музея-библиотеки Н.Ф. Фёдорова

Горлова Ирина Ивановна — доктор философских наук, профессор, директор Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва

Докучаев Илья Игоревич — доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой онтологии и теории познания Института

DOI 10.33920/nik-01-2303-01

УДК 130.2

Изображение Мудреца в русском искусстве конца XIX — начала XX века: особенности визуального образа и его культурное значение¹

Image of a sage in Russian art of the late 19th,
beginning of the 20th century: features and
cultural significance of the visual image

© Васильева Марина Александровна,

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский горный университет»

Россия, 199106, г. Санкт-Петербург, Васильевский остров, 21-я линия, д. 2

E-mail: Ma.vasilyeva@gmail.com

Vasilyeva M.A.,

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of
Philosophy, St. Petersburg Mining University

E-mail: Ma.vasilyeva@gmail.com

Статья поступила 02.12.2022.

В статье рассматривается образ Мудреца как архетипичный для русской живописи конца XIX — начала XX в. Помимо разработанных сюжетов о самоопределении русской культуры в этот период, поиска визуальной составляющей национальной культуры, автора интересуют внутренняя логика выбора художниками центрального образа многих произведений. Тема поисков и создания национальной визуальной традиции в статье затронута, но не является главной. В работе проанализированы полотна нескольких значимых на протяжении ряда десятилетий художников: В.М. Васнецова, М.В. Нестерова, Н.К. Рериха. Автор обращается к их общей теме, а именно к образу Мудреца, сравнивает сюжетные и живописные особенности изображений и делает выводы относительно их культурного значения. По мнению автора, обращение к образу Мудреца (реального или собирательного) отражает работу по культурному самоопределению, поиску баланса между природным, культурным и человеческим, демонстрирует приоритет извечного, а не актуального.

Ключевые слова: образ Мудреца, образ человека в русской живописи, русская культура, русская живопись XIX–XX вв., Нестеров, Васнецов, Рерих, архетипы в живописи.

The article examines the image of the sage as archetypal for Russian painting of the 19–20th. In addition to the developed plots about the self-determination of Russian culture during

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ. Проект № 20-011-00385 «Иконография античных и средневековых философов в православных храмах: специфика визуальной репрезентации человека в русской культуре».

this period, the search for a visual component of national culture, the author is interested in the internal logic of the choice of plot by artists. The topic of searching for and creating a national visual tradition is touched upon in the article, but is not the main one. The work analyzes the canvases of several artists who have been significant over a number of decades: V.M. Vasnetsov, M.V. Nesterov, N.K. Roerich. The author addresses their common theme, namely, the image of a sage, compares the plot and pictorial features of the images and draws conclusions regarding their cultural significance. According to the author, the appeal to the image of a sage (real or collective) reflects the work of self-determination and the search for a way out of a sense of crisis.

Keywords: the image of a sage, the image of a man in Russian painting, Russian culture, Russian painting of the 19–20th centuries, Nesterov, Vasnetsov, Roerich, archetypes in painting.

Самые яркие культурные явления находятся в «пограничной зоне» — там, где проходит граница между Собственным и Чужим. Каждая локальная, национальная культура периодически обращается к вопросу о собственных границах, истоках и взаимоотношениях с другими культурами и системами ценностей. Иногда даже начинает казаться, что других вопросов буквально не остается. Так зачастую представляют русскую культуру: как постоянные метания между Западом, Востоком и собственными внутренними ориентирами. Есть периоды, вроде второй половины XIX в. и начала XX в., когда эти поиски и рассуждения становятся центральными как в философии, так и в искусстве, политике и прочих сферах жизни людей. Но нельзя забывать и о других содержательных темах, важных в контексте мировых и локальных социальных и культурных процессов. В данной статье предлагается рассмотреть значимые образы, возникшие в отечественной живописи в эпоху модерна и ранее, воплощающие общие представления о таких базовых элементах философской рефлексии, как Человек, Культура, Природа. Тема поиска национальной визуальной традиции также будет затронута, однако она не является центральной для данного исследования. Автор в большей степени старается рассмотреть художественный образ Мудреца с точки зрения его истоков и значения для отечественной культуры в целом.

Русская культура, безусловно, не может рассматриваться как замкнутая и самостоятельная, в отрыве от значимых тенденций европейской. Конечно, цивилизационный подход, крайне популярный в России на стыке XIX–XX вв., мыслит культурные образования как закрытые, что сильно влияет на представления об отношениях между Востоком и Западом, Россией и Европой и пр. Однако, если проанализировать корни этих взглядов и в целом оценить общий настрой риторики конца XIX в., можно сказать, что главное в нем даже не само сравнение и сопоставление культурных традиций, сколько разочарование в критическом рациональном подходе и вместе с тем поиск новых культурных оснований и ожидание новой, лучшей страницы истории. Отдельное место в этих поисках занимает человек. С одной стороны, в условиях явного технического, экономического и социального прогресса человек продолжает мыслиться как рациональное, целеустремленное существо, осваивающее и подчиняющее себе окружающий мир. С другой — появляется представление о человеке как проявлении мощной духовной силы, которая несоизмеримо больше, чем он сам. Именно из этой идеи выросла философия Ф. Ницше, философия жизни, которая

в дальнейшем повлияла и на психоаналитический подход к анализу культуры и человека, а также постмодернизм через перцепцию французскими авторами. Это представление человека стало крайне важным для всего XX в., но на его рассвете требовало серьезной разработки и силами философии, и силами искусства.

Кроме того, общим важным моментом является тотальное ощущение упадка, «конца культуры», которое по-разному, но ярко проговаривалось в мощнейших философских течениях. Социальные и экономические проблемы, подсвеченные в марксизме, общий кризис европейской рациональности Нового времени, заявленный в текстах романтиков и в философии жизни, внутренний конфликт, рассмотренный в психоанализе, «закат Европы» и др. — проистекающие друг из друга проблемы и описывающие их понятия. В момент кризиса культура предсказуемо ищет выходы не только за счет собственных ресурсов, но и активно обращаясь вовне. Интерес к восточным философским и эстетическим практикам в эпоху модерна уже довольно много раз исследовался как с нейтральных и позитивных позиций (обновление, обогащение) [1], так и с критической стороны [2; 3]. Однако стоит признать, что эта тема все же имеет некоторые серьезные нераскрытые вопросы. Современные исследования отечественной культуры и места условного «Востока» в ней приходят к парадоксальным выводам относительно общего влияния ориентализма. Так, Р. Вахитов, рассматривая историю становления и развития идей евразийства, показывает, как оно стало, по сути, антиориенталистским течением [4]. В контексте данного исследования важнее сам факт интереса к восточным практикам как альтернативе европейским. Российская история этого интереса специфична и в итоге приводит к уникальным последствиям в интеллектуальной жизни, но она хорошо вписывается в общеевропейский тренд проживания и рефлексии своих отношений с Востоком как Другим.

В России представленные тенденции (изменение взглядов на человека, разочарование в европейской культуре, ориентализм) проявляли себя бурно и обладали собственным колоритом, связанным и со спецификой текущих значимых изменений, и с тем, насколько они вписывались в локальные традиции. Развитие промышленности и связанные с этим социальные перемены происходили с огромной скоростью [5; 6]. Как реакцию на происходящие изменения можно рассматривать возрастание ценности традиций. Не только в смысле практик, ритуалов, традиционных мотивов в искусстве, но и терминологически, на уровне теории. Актуализация традиции и традиционной культуры породила особый интерес к православию и православному мироощущению. Традиции русского православия воспринимаются в этот момент очень живыми, настоящими и конфликтующими как с «новым миропорядком», так и со схоластичностью, безжизненностью культурных оснований XIX в. Этот конфликт можно рассмотреть с нескольких позиций. Во-первых, это глобальное сомнение в рационалистических взглядах на человека, отделенного от природы миром своих достижений и изобретений. В этот момент православие означает в первую очередь интерес к человеку как носителю духовности, не противопоставленной миру, но экологично вписанной в него. Во-вторых, менее глобальные, но не менее значимые социальные основания противопоставления. Представители интеллигенции часто были выходцами из религиозных семей,

а также детьми священников [7; 8]. Образование они получали современное, светское, предлагающее совсем другие ориентиры, нежели их детский опыт. В результате становление и взросление значительной и видимой в публичном пространстве социальной группы было связано с выбором между двумя различными точками зрения, поиском некоего баланса между ними.

Подобные поиски проявляются не только в личных историях творческого пути, но и заметными культурными явлениями: например, Религиозно-философские собрания 1901–1903 гг. и родившееся на их основе в 1907 г. Религиозно-философское общество. Сегодня история собраний чаще исследуется авторами, близкими к Церкви [9], в большинстве из них прослеживается критическая оценка тем собраний и общей интенции группы организаторов, вышедшей на этот разговор с представителями Церкви. Конечно, ситуацию можно трактовать так, что представители интеллигенции, деятели искусства, художники, мыслители пытались по-своему переинтерпретировать символ Церкви, ее порядки, что, безусловно, может пониматься как довольно грубое вмешательство и неуважение. Однако сам факт попытки создания пространства для диалога, надежда на эти встречи как решение личных и глобальных проблем крайне ценны, и важно помнить, что эти попытки предпринимала не Церковь, а как раз светские деятели во главе с Д.С. Мережковским, З.Н. Гиппиус, Д.В. Filosoфовым, В.В. Розановым и др. Согласно ряду источников и воспоминаний, Церковь скорее просто «позволила их», видимо, не будучи искренне заинтересованной в результате. Поэтому можно сказать, что сам факт подобных встреч, а также их широкое влияние на самые разные социальные слои и группы, даже на революционное движение [10; 11], — это поиски актуального и в то же время традиционного духовного основания культуры со стороны светских мыслителей.

Все описанные выше тенденции и особенности их проявления в русской культуре, конечно же, нашли яркое проявление в искусстве. В отечественной литературе вторая половина XIX в. отмечена рядом психологических романов, в которых человек выписывается как сосредоточение мироздания, как проблема и одновременно решение. «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Война и мир» Л.Н. Толстого — эти главные произведения отечественной школьной программы написаны в одно время (1860-е) и ярко демонстрируют тот подход, то отношение к человеку, которое можно назвать замыканием этико-эстетических линий. Образ человека, прописанный в тексте, неразрывно связан с этическими вопросами и сюжетами. Создание объемных персонажей, проживающих внутренние кризисы и поиски, реализуется за счет точного прописывания и мыслей, и поступков, и, конечно, внешних черт и образа жизни героя.

В живописи психологизм стал не менее важен. Передвижничество обращается к самым различным сюжетам, однако, в отличие от академизма, в центре картины ставит не сам нарратив, а людей в нем. Даже классические, библейские истории становятся теперь поводом для изображения разных типажей, характеров и реакций. Люди перестали быть фигурами на полотнах, отражениями лишь одной черты, добродетели или порока. Передвижники изображают людей реалистично, рельефно, противоречивыми и полными собственных историй за пределами основного сюжета. Новое поколение

художников, даже находясь под влиянием старших и развивая их отношение к человеку как центру картины, обращается к новым ценностным ориентирам, выражая их в актуальной форме проявляющегося модерна. Содержательно — интерес к человеку как выражению и воплощению глобальных культурных или природных сил, движений, идей. С точки зрения формы — орнаментальность, декоративность, увлечение национальными культурными особенностями. Художники отдавали предпочтение разным темам и выразительным приемам. В данном исследовании предпочтение отдается тем произведениям, центром которых стал человек во всей яркости и особенности собственного визуального образа. Наиболее характерные и узнаваемые картины с этой точки зрения удавались Нестерову, Васнецову, Врубелю, Рериху.

Великие живописные полотна, конечно, отличаются цельностью, что делает невозможным их разделение на части, препарирование. Однако можно, не разделяя целое, выделить значимые и доминантные образы, которые повторяются, совершенствуются художником(ами) и становятся завершенными и самостоятельными. При рассмотрении русской живописи конца XIX — начала XX в. в качестве таких образов можно взять Мудреца, Витязя (Богатыря) и Природу.

Тема природы, как уже было сказано выше, тесно переплетается с конфликтом рационалистического, «прогрессивного» и традиционного взглядов. Подробно об образе природы в русской культуре писал Валерий Байдин, рассматривая его начиная с репрезентации в языке в дохристианский период и заканчивая современностью. Байдин приводит множество примеров литературного пейзажа в средневековых текстах. В «Слове о Полку Игореве» (XII в.), «Молении Даниила Заточника» (XIII в.), «Сказании о Мамаевом побоище» (XIV в.) появляется образ весенней природы, связанной с пасхальными надеждами и идеей воскресения [12, с. 82]. Примечательно, что, в отличие от европейских представлений о лесе как страшном и опасном месте, русский лес и «дикий дол» всегда мыслились как место радости, очищения и спасения. В том числе и в христианской среде, поскольку именно «в лесное безлюдье уходили “спасаться” пустынники» [12, с. 82]. Байдин также показывает специфику и значимость природно-хозяйственной деятельности именно в традиционной и христианской русской культуре вплоть до начала XX в. Более того, исторические примеры показывают, что именно в оплотах православия — крупнейших монастырях активно применялись передовые технологии. Так, в 1912 г. в Соловецком монастыре заработала электростанция (через 15 лет после строительства первой электростанции в России) [12, с. 94]. Это, по мнению Байдина, является свидетельством специфического отношения к миру, замешанного не столько на христианской и греко-византийской традиции, сколько на более ранних локальных языковых, фольклорных и практических особенностях понимания целостности мира и деятельности человека в нем. Картины Нестерова, Васнецова и других живописцев оказываются яркими иллюстрациями этой мысли. Даже если обнаружить в их работах некоторое планомерное развитие, «нащупывание» этого «правильного» образа природы, по-своему продолжающее линию русского пейзажа XIX в., это можно интерпретировать как некоторую игру, конструирование визуального, при том что, по сути, это был искренний и честный поиск способа выразить истинное.

Однако более значимым в данном контексте оказывается все же не природа, остающаяся прекрасным, говорящим и завораживающим, но фоном, а сам герой — человек, которого художники на этом фоне видят органичным. Наиболее популярными персонажами, которые встречаются у художников этого времени, становятся Мудрец и Витязь. Постоянное обращение к ряду ярких персонажей напоминает о теории архетипов Карла Густава Юнга, которую можно привлечь к анализу смены тенденций в визуальном изображении человека. Мудрец стремится к познанию и располагается по смыслу рядом со Странником, ищущим как себя, так и свое понимание мира. Живопись середины XIX в. также изобилует яркими персонажами и характерными портретами, которые можно «разложить» на известные юнговские архетипы. Однако главными героями передвижников становятся архетипичные Обыватели и Шуты (В. Перов, И. Крамской), на больших сюжетных картинах встречаются Герои и Разбойники (В. Суриков), а многочисленные портреты чаще изображают Исследователя. Последнее утверждение, конечно, можно поставить под сомнение, припоминая тонкие психологические портреты И. Репина, однако, если на них и проступает Мудрец, он скорее «уступает» конкретной личности, не затеняя ее. В то время как Мудрецы более поздних авторов, близких по духу к модерну или предвосхищавших его, несут на себе действительно архетипичную образность, стоящую выше конкретной модели. Самое интересное, конечно, — это разобраться в деталях, из чего эта образность состоит и зачем она была нужна именно в это время.

Наиболее полно работа с архетипом Мудреца представлена на полотнах М.В. Нестерова. Его картины стали заметны еще на передвижнических выставках, когда он присоединился к уже именитым старшим мастерам. То, что в дальнейшем прославило его, изначально не было принято всеми коллегами по цеху. Нестеров вспоминал, что его «Пустынник» был горячо принят «молодежью», но не «стариком Мясоедовым» [13, с. 97]. Религиозно-философские поиски Нестерова шли вразрез с критическим настроем «классического» периода передвижнических выставок. Однако именно эту картину обсуждали, отмечая как новизну центральной фигуры, так и ставший в итоге характерным нестеровский пейзаж. Именно после своих впечатлений от этой работы В.М. Васнецов порекомендовал Нестерова Е.Г. Мамонтовой, и молодого художника пригласили участвовать в росписи Владимирского собора в Киеве. По сравнению с картинами «классических» передвижников в работах Нестерова бросается в глаза абсолютная, религиозная по своему тону серьезность. После периода яркой, почти гротескной критики и иронии это было что-то совершенно новое. Отчасти это похоже на современную ситуацию постиронии, в которой ирония приедается, а искренность и трогательность становятся чем-то свежим и прогрессивным. Не сразу, но с ростом собственного мастерства и уверенности Нестеров становится все более и более серьезен в своих картинах, начинает мыслить живопись как деятельную молитву. Это подводит его и к живому опыту религиозной живописи, который оказался вполне успешным, но все же конечным периодом. В 1901 г. в письме своему другу А.А. Турыгину он пишет: «Как знать, может, Бенуа и прав, может, мои образа и впрямь меня съели, может, мое “призвание” не образа, а картины — живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом — “опоэтизированный реализм”» [13, с. 192].

Содержательные основы и стилистические особенности живописи Нестерова составляют его весомый вклад в создание русского «нового стиля». Его неизбежно и уже традиционно сравнивают с западноевропейскими вариантами модерна, обнаруживая большую сдержанность, отсутствие декоративности и излишней эмоциональности, трагичности и пр. При этом Нестеров и сам понимал (что видно в письмах) свое участие в рождении нового визуального языка, адекватно выражающего актуальные и значимые идеи. О своих чаяниях и представлениях об актуальном он пишет так: «Формулировать новое искусство можно так: искание живой души, живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, сердце, словом, повсюду» [14, с. 171]. Во многом его можно сравнивать не с современниками из других стран, а с предшественниками, например прерафаэлитами, поскольку, так же как и они, Нестеров не делает акцента собственно на стилистике, он ищет содержательные образы, которые уже сами создают стилистические особенности. Правда, очевидно, что образы Нестеров выбирает несколько иные, соответствующие запросам именно русской культуры того времени.

«Опоэтизированный реализм» Нестерова можно проанализировать, исследуя отдельные образы и живописные средства, которые он использовал. Общекультурное значение природы как фона уже было рассмотрено ранее, однако можно выделить ряд особенностей именно нестеровского пейзажа. Наиболее узнаваемыми и частыми «ракурсами» русской природы у Нестерова становятся лес или берег реки, которые художник использует совершенно по-разному. Можно обнаружить некую условную закономерность в выборе фона, которая сохраняется почти на всех картинах Нестерова с редкими исключениями. Фигуры, изображенные в лесу, в большей степени демонстрируют полное единение с окружающим миром. Таким образом, художнику удается визуально передать их оторванность от мира людей и приближенность к миру Божьему. Неудивительно, что так Нестеров чаще изображает святых, монахов, отшельников («Святой Пафнутий Боровский», «Преподобный Сергей Радонежский» и др.). Часто на этих полотнах встречаются дикие животные, словно принимающие героя, демонстрирующие его полную органичность в естественном мире («Лисичка», «Юность преподобного Сергия» и др.). Для портретов близких ему людей и философов в своих более поздних портретных сериях Нестеров избирает иной фон: узнаваемый еще по пейзажам XIX в. обрыв, крутой берег реки, чистый горизонт. С одной стороны, это необходимо для создания простора, который в это время уже прочно ассоциируется именно с русской культурой, природой и землей. С другой стороны, в этом можно увидеть и некоторое содержательное, символическое значение — человек у края, перед чем-то необъятным, но не в страхе, а в стремлении к пониманию и единению. Этот прием Нестеров использовал и в своей большой работе «На Руси (Душа народа)», в которой мотив края и устремления к нему передан очень ярко.

Если остановиться на особенностях образа человека, то также можно найти ряд специфических визуальных приемов, которые Нестеров использует на протяжении всего творчества. Святые чаще изображены статично, с прямым взглядом или, в редких случаях, за работой. В этом, а также в их портретных

чертах (хрупкость, черты лица, глубокое размещение глаз) прослеживаются черты греческой и русской иконографической традиции. В соединении со спецификой фона это позволяет показать наибольшую, наивысшую целостность человека и мира. В то же время монаха, отроков, старцев, философов на картинах Нестерова часто объединяют направление взгляда и деятельность: они обычно куда-то задумчиво идут. Художник словно случайно застает их внутреннюю работу, движение, выраженное во внешнем спокойном действии. Во всех случаях персонажей Нестерова объединяет отсутствие связи со зрителем, они недоступны для коммуникации: либо они святые и совсем «там», в этом чистом и настоящем (в смысле — природном) мире, либо они совсем в себе, внутреннем мире и росте. В любом случае герой картины «не здесь», не со зрителем. Интересно, что прямо на художника смотрят герои всего нескольких работ Нестерова, а самая известная из них, пожалуй, «Амазонка», которая воплощает интересную смесь европейской и русской стилистики модерна и является известнейшим женским портретом своей эпохи. Этот прием со взглядом при всей простоте его использования создает действительно важный и ощутимый эффект, поскольку для людей вполне естественно обращать внимание на взгляд другого человека, его направление, интерпретировать его. У Нестерова «ускользающий» взгляд становится важной и узнаваемой чертой Мудреца, который и дальше будет использоваться как в живописи, так и в других видах искусства. Но не только Михаил Васильевич активно использовал и создавал этот образ в отечественной живописи.

Виктор Михайлович Васнецов был старшим товарищем Нестерова и ранее прошел в некотором смысле схожий творческий путь. Он начинал вместе с передвижниками, выставляя на их выставках сюжетные работы вроде «Нищих певцов» (1873), «Книжной лавочки» (1876), «С квартиры на квартиру» (1876). Но после занялся поисками собственного стиля, которые через изучение современной французской живописи и увлечение отечественной историей привели к созданию той самой «визуальной вселенной» Васнецова. Термин «вселенная» часто используют по отношению к большим литературным произведениям или совокупности произведений одного автора. Так говорят о творчестве Г. Лавкрафта или Дж.Р.Р. Толкиена. Про художников обычно говорят «стиль». Однако, возможно, это несколько умаляет значение авторского эстетического подхода, отбора сюжетов и материалов, поиска нужных, актуальных образов, которые в дальнейшем кочуют с одного полотна на другое. Совершенно справедливо говорить о стиле живописи, если мы концентрируемся только на визуальной составляющей художественных произведений, но если возникает желание говорить о культурном значении полотен в их визуально-сюжетной целостности, то этого термина становится недостаточно. Вселенная Васнецова, увлеченного былинами и историей Руси с 1880-х гг., кардинально расходится со вселенной передвижников. Неорусский стиль, столь сильно повлиявший на модерн в будущем, в том числе и на Нестерова, становится главной разработкой художника. У Васнецова еще нет того отношения к человеку, герою, которое мы увидим у Нестерова и позднее: богатыри, Иван Грозный, гуляры и сказители Васнецова в большей степени театральны, выступают на картине как силуэты, яркие пятна. В сочетании с тонким психологизмом портретной

живописи уже упомянутого Репина, Крамского и др. эта силуэтность станет источником подлинной архетипичности в более поздней живописи, умения художников изобразить узнаваемый и целостный, но в то же время уникальный в своих конкретных проявлениях образ. В качестве картины Васнецова, наиболее подходящей к теме изображения Мудреца, следует рассмотреть работу «Нестор-летописец» (1886–1893). В отличие от полотен Нестерова, здесь еще нет столь явного интереса к внутренней жизни героя. Его особенность представляется неким фактом, выраженным во внешнем облике, но не «исследованием» самого художника. Васнецов создает более сильный, напряженный образ в сравнении с мудрецами Нестерова. Его Нестор остается деятелем вполне «здешним», несмотря на явную декоративность работы. Как театральная декорация возникает и природа, превращенная скорее в сказочный пейзаж. Схожие стилистические приемы потом будут ярко проявляться в работах ряда художников-иллюстраторов и даже в советской мультипликации уже середины XX в.

Еще более яркая орнаментальность присуща картинам Николая Константиновича Рериха. Он ведет свою живописную линию скорее от васнецовских сказочно-театральных образов, но во многом перекликается и с Нестеровым. Его «Богатырский фриз», написанный в 1910 г., — это коллекция образов русской культуры. Открывают своеобразный цикл панно «Баян» и «Витязь», на которых возникает тот персонаж, который в дальнейшем будет не раз встречаться на картинах художника. Ближе к Нестерову и по времени, и по духу оказываются работы «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится», «Пантелеймон-целитель». На них совершенно иначе представлена природа: моделью выступает совсем другой регион, цвета, детали в большей степени условны. Однако фигура Мудреца вписана в пейзаж точно с тем же расчетом визуального единства, что и у Нестерова. В 1924–1925 гг. Николай Константинович создает большую серию «Знамена Востока» («Учителя Востока»): Будда, Лао Цзы, Конфуций, Моисей, Христос, Мухаммед, Сергей Радонежский и др. Художник обратится не только к восточным, но и к европейским ярким деятелям, выходя за пределы национального мифа на образ мирового «героя духа». В этом плане картины Рериха в полной мере отражают стремление его теоретических изысканий, в которых он указывает на единство духовных поисков всего человечества. Таким образом, Мудрец в работах Рериха перестает быть архетипом только русской культуры, однако эстетические приемы для его изображения используются все те же.

Приемы, которые используют русские художники, разнообразны, как и всегда в искусстве. Однако их все же можно разделить по нескольким основаниям: имеющие внешние аналоги и влияние (романтизм, символизм, модернизм) и собственные (выбор значимого образа). В качестве таких значимых образов часто выступают Природа и Мудрец. Природа никогда в живописи не была нейтральным фоном, но в данный период интересно, что ее изображения можно условно разделить на орнаментальные и реалистичные при неизменном уровне абстракции. В изображении человека есть специфический, кажется,

очень простой и все же действенный прием: непрямой взгляд. Он встречается на салонных портретах, в частности у Репина, но не очень часто, а вот у Нестерова, Васнецова, Рериха этот прием применялся значительно больше. С его помощью из портрета картина тут же превращается в визуально оформленное размышление о человеке вообще. Это может показаться наивным, но это действительно качественный способ различения портретов различного типа: фокусирующегося на отдельной личности или выносящего эту личность (персонажа) за пределы конкретики. Взгляд за пределы картины чаще можно встретить на сюжетных полотнах, в так называемой «нарративной живописи», в которой центральное место занимают не люди, а ситуация, история. Портретная живопись чаще использует прямой взгляд для достижения другого эффекта — фокусирования на самом человеке. Интересно, что картины рассмотренных русских художников сочетают психологизм, сосредоточенность на отдельном персонаже и в то же время абсолютизацию его внутренней духовной жизни. Картина остается сюжетной, но сюжет из внешнего становится внутренним. Взгляд в этом процессе оказывается крайне важен.

Но самый главный вопрос, который может быть задан по поводу специфики живописи, — это содержательная причина и необходимость изображенных образов. Какое явление, проблема, поиск, мысль открывались современникам через известные полотна и могут открыться нам? Конец XIX в. явил миру многогранную, многосоставную масштабную концепцию, в которой человек рассматривался со всем уважением не только к его рациональности, научной и познавательной силе над миром. Очевидно, что именно в этом смысле человек ценен и на картинах русских художников.

Если попытаться свести к общей сумме все сказанное, то следует сказать, что образ тонко чувствующего и осмысляющего себя в мире человека — Мудреца, олицетворяющего понимание, — является основной для ряда русских художников рубежа XIX–XX вв. Кто такой Мудрец, что значит быть Мудрецом, как живет Мудрец, то есть *понимающий* мир? В то же время это ответ на актуальные вопросы полувековых поисков истоков и особенностей русской культуры того периода — образ Мудреца актуализирует все важные сюжеты, которые тревожили авторов. Все проблемы культуры и философии в любом случае сходятся в этот момент на человеке: противостояние природы и культуры, которое только начинает осознаваться как проблема; проблема и потенциальная конфликтность новизны; истоки культуры как подлинной и живой, а не формальной и мертвой. Человек становится сосредоточением всех этих сложностей, задающим вопросы, но являющимся ответом сам по себе. Изображения человека в искусстве представляются полем размышлений, перебором вариантов. Мудрец возникает здесь как концепт и идеал человеческого бытия, актуализирующий такие акты, как понимание и помощь.

Кроме того, фокус на фигуре человека не отменял проблемы взаимоотношения природного и культурного. Более того, именно осмысление человека в его новой роли приводит к острейшему противопоставлению природы и культуры. Новое соперничает со старым, содержание с формой, но выжить должно сильнейшее, то есть живое. Во многом это отражает настроения, изложенные

в цивилизационном подходе, бывшем довольно популярным в кругах отечественной интеллигенции. Интересно, что, глядя на картины Нестерова, Васнецова или Рериха, даже мысли не возникает о нарастающей технической мощи эпохи. Но в этом отражение их выбора. Они видят человека как носителя культуры, независимой от техники, но в большей степени соотносимой с природными основаниями. Из этих взглядов и проявляется та специфическая, крайне узнаваемая иконическая образность Мудреца как человека, ищущего знания не в актуальном, а в извечном.

Библиографический список

1. Казан М.С., Хилтухина Е.Г. Проблема «Запад-Восток» в культурологии. Взаимодействие художественных культур. — М.: Наука, Восточная литература, 1994.
2. Нойманн И. Использование «Другого». Образы Востока в формировании европейских идентичностей. — М., 2004.
3. Сайд Э. Ориентализм // Искусство кино. — 1995. — № 8. — С. 22–27.
4. Вахитов Р.Р. Евразийство и европеизация в России начала XX века: «Российский ориентализм» и антиориентализм евразийства // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — 2013. — № 2 (22).
5. Муравьева Л.А. Социально-экономическое развитие России в первой половине XIX века // Финансы и кредит. — 2010. — № 32 (416).
6. Муравьева Л.А. Экономическое развитие России во второй половине XIX — начале XX века // Международный бухгалтерский учет. — 2017. — № 21 (435).
7. Лейкина-Свирская В.Р. Интеллигенция в России во второй половине XIX века. — М.: Мысль, 1971.
8. Данилов А.Г. Российская интеллигенция: понятие и теоретические проблемы формирования // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: общественные науки. — 2004. — № 4.
9. Митрополит Константин. Опыт встречи: Церковь и интеллигенция в начале XX века // Империя и религия. К 100-летию Петербургских религиозно-философских собраний 1901–1903 гг.: Материалы Всероссийской конференции / Науч. ред. А.В. Карпов, А.И. Тафинцев. — СПб.: Алетей, 2006. — С. 21–46.
10. Жуковский В.Д. Русская интеллигенция и религия: опыт историософской реконструкции смысла // Философия и общество. — 2001. — № 1 (22).
11. Синелина Ю.Ю. Церковь и интеллигенция. Мифы и реальность // Мониторинг. — 2012. — № 4 (110).
12. Байдин В.В. Архетипы и символы русской культуры: от архаики до современности. Статьи и эссе / В.В. Байдин. — СПб.: Алетей, 2022.
13. Нестеров М.В. Воспоминания. — М.: Советский художник, 1985.
14. Нестеров М.В. Письма. Избранное. — Л., 1988.

References

1. Kagan M.S., Khiltukhina E.G. The problem of “West-East” in cultural studies. Interaction of artistic cultures. — M.: Science, Eastern Literature, 1994.
2. Neumann I. The use of the “Other”. Images of the East in the formation of European identities. — M., 2004.
3. Said E. Orientalism // Cinema Art. — 1995. — No. 8. — P. 22–27.

4. *Vakhitov R.R.* Eurasianism and Europeanization in Russia at the Beginning of the 20th Century: "Russian Orientalism" and Eurasian Anti-Orientalism // Humanitarian Studies in Eastern Siberia and the Far East. — 2013. — No. 2 (22).

5. *Muravieva L.A.* Socio-economic development of Russia in the first half of the XIX century // Finance and credit. — 2010. — No. 32 (416).

6. *Muravieva L.A.* Economic development of Russia in the second half of the 19th — early 20th century // International Accounting. — 2017. — No. 21 (435).

7. *Leikina-Svirskaya V.R.* Intelligentsia in Russia in the second half of the 19th century. — Moscow: Thought, 1971.

8. *Danilov A.G.* Russian intelligentsia: the concept and theoretical problems of formation // Izvestiya vuzov. North Caucasian region. Series: Social Sciences. — 2004. — No. 4.

9. *Metropolitan Konstantin.* Meeting Experience: The Church and the Intelligentsia at the Beginning of the 20th Century // Empire and Religion. To the 100th anniversary of the St. Petersburg religious and philosophical meetings of 1901–1903: Proceedings of the All-Russian Conference / Nauch. ed. A.V. Karpov, A.I. Tafintsev. — St. Petersburg: Aletheya, 2006. — P. 21–46.

10. *Zhukotsky V.D.* Russian Intelligentsia and Religion: Experience of Historiosophical Reconstruction of Meaning // Philosophy and Society. — 2001. — No. 1 (22).

11. *Sinelina Yu.Yu.* Church and intelligentsia. Myths and reality // Monitoring. — 2012. — No. 4 (110).

12. *Baidin V.V.* Archetypes and symbols of Russian culture: from archaic to modern. Articles and essays / V.V. Baidin. — St. Petersburg: Aletheya, 2022.

13. *Nesterov M.V.* Memories. — M.: Soviet artist, 1985.

14. *Nesterov M.V.* Letters. Favorites. — L., 1988.

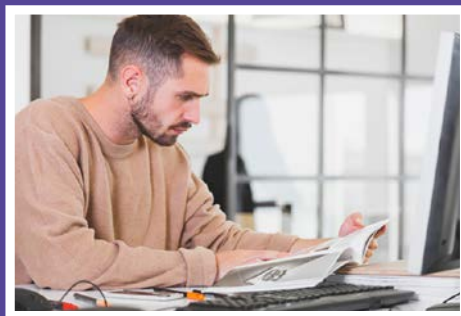
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Статья написана без привлечения финансирования.

Conflict of interests. The author declares no conflicts of interest.

Financing. The article was written without attracting funding.

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!
ПОДПИСАТЬСЯ НА ЖУРНАЛ «ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ»
МОЖНО С ЛЮБОГО МЕСЯЦА!



ВСЁ О ПОДПИСКЕ — НА ПОСЛЕДНЕЙ СТРАНИЦЕ ЖУРНАЛА.

DOI 10.33920/nik-01-2303-02

УДК 7.072.2+316.722

Уличное искусство и паблик-арт в Исламской Республике Иран

Street art and public art in the Islamic Republic of Iran

© **Зелинко Мирослава Сергеевна,**

ГБУК г. Москвы «Московский музей современного искусства»

Россия, 107031, г. Москва, ул. Петровка, д. 25, стр. 1

E-mail: mirazelinko@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4582-5340

Zelinko M.S.,Leading Specialist of Exposition and Exhibition Activities at
the State Budgetary Institution of Culture of Moscow "Moscow
Museum of Modern Art"

E-mail: mirazelinko@gmail.com

© **Карцева Екатерина Александровна,**ФГБОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет»

Россия, 125993, г. Москва, Миусская площадь, д. 6

E-mail: ktyakartseva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-3517-5551

Kartseva E.A.,PhD in Cultural Studies, Associate professor,
Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies,
Russian State University for the Humanities

E-mail: ktyakartseva@gmail.com



Статья поступила 01.02.2023.

Статья посвящена обзору визуальной среды современного Тегерана и других городов Исламской Республики Иран в контексте многообразия форм монументального, городского и уличного искусства. Даны определения базовых понятий и тактик существования современного искусства в городе, таких как стрит-арт и паблик-арт. Выявлены их эстетические, концептуальные составляющие и генеалогические предпосылки с попыткой дальнейшей адаптации к иранской арт-сцене, которую можно охарактеризовать как молодую, динамичную, активно развивающуюся под влиянием большого количества специфических социокультурных особенностей. Городское искусство Ирана рассмотрено сквозь призму динамических пересечений с его историей, религией, политическими концепциями, а также мировыми изменениями последних десятилетий, современными вызовами и феноменами городской культуры, которые определили потребность Ирана в модернизации и адаптации ряда западных моделей для улучшения качества жизни граждан, несмотря на то что страна по-прежнему остается закрытой и изолированной от внешнего мира, а ее культура ярко окрашена стремлением к самоидентификации и локализации. Статья не претендует на всеобъемлющий обзор иранского уличного искусства, но стремится описать наиболее характерные

формы его репрезентации, отмеченные в результате деловой поездки в Иран одного из авторов.

Ключевые слова: современное искусство, постмодернистские арт-практики, стрит-арт Ирана, паблик-арт в Иране, тегеранский мурализм, иранское современное искусство, культурная политика.

The article is devoted to the review of the visual environment of modern Tehran and other cities of the Islamic Republic of Iran in the context of the diversity of forms of monumental, urban and street art. The definitions of the basic concepts and tactics of the existence of contemporary art in the city, such as street art and public art, are given. Their aesthetic, conceptual components and genealogical prerequisites are revealed with an attempt to further adapt to the Iranian art scene, which can be characterized as young, dynamic, actively developing under the influence of a large number of specific socio-cultural features and external factors. The result of the article was an attempt to classify the diversity of these forms of urban art in Iran through the prism of dynamic intersections with its history, religion, political concepts, as well as world changes in recent decades, modern challenges and phenomena of urban culture, which determined the need for Iran to modernize and adapt a number of Western models for improving the living standards of its citizens, although the country remains closed and isolated from the outside world, and its culture is brightly colored by the desire for self-identification and localization. The article does not claim to be a comprehensive review of Iranian street art, but seeks to identify the most characteristic forms of its representation based on a business trip to Iran by one of the authors of the article.

Keywords: Iranian street art, Iranian public art, Tehran muralism, Islamic street art, political street art, Iranian contemporary art, Iranian cultural policy.

Исламская Республика Иран — одна из крупнейших стран Ближневосточного региона, расположенная в Персидском заливе. Колыбель древних цивилизаций и один из главных антагонистов англо-американского мира придерживается консервативных нравов и ценностей, которые противопоставляются процессам глобализации, воспринимаемым как насильственная «вестернизация» и «американизация»¹. Несмотря на внешнеэкономические санкции и внутреннюю информационную изоляцию от западной повестки, Иран не остается полностью исключенным из процессов модернизации и интеграции и в рамках постмодернистской парадигмы. О взаимосвязи Ирана и западного постмодернизма, например, указывается в том аспекте постмодернизма, «который имеет дело с эпистемологией и социальными или индивидуальными идеологиями», признавая наличие некоего взаимовлияния между Исламской Республикой и постмодернизмом в «процессе оживления религиозности в настоящее время»².

Глобальные явления также оказываются преобразованы сквозь призму региональных локусов в культурной и визуальной среде современных иранских городов. Например, такие направления современного искусства, как уличное искусство (стрит-арт) и паблик-арт, первоначально возникшие на Западе, выработавшие там характерные формы репрезентации, культурные коды, визуальную эстетику, оказываются широко представленными в современном Иране сквозь призму рефлексии государственной идеологии и локального культурного наследия.

¹ Сеидова Г.Н. Западная цивилизация и Иран в контексте глобализации // Исламоведение. — 2014. — № 2. — С. 6–13.

² Javid M. (2006). 'The Islamic Republic of Iran and Postmodernism', Bi-Quarterly Political Knowledge, 2 (1), pp. 59–84 [Электронный ресурс]. — URL: https://pkn.journals.isu.ac.ir/article_66.html?lang=en (дата обращения: 05.10.2022).

К ОПРЕДЕЛЕНИЯМ И СПЕЦИФИЧЕСКИМ ОСОБЕННОСТЯМ ПОНЯТИЙ «СТРИТ-АРТ» И «ПАБЛИК-АРТ»

Оба этих художественных явления достаточно молоды. Возникший в Нью-Йорке 1980-х гг., стрит-арт (от англ. *street-art*) является разновидностью современных активистских и постмодернистских арт-практик, отличается характерными внешними атрибутами, ритуалами, стилями поведения, среди которых — особый уличный стиль одежды, сленг, тесная связь с хип-хоп-музыкой и другими субкультурными формами. Демографически основными представителями стрит-арта является молодежь, преимущественно мужского пола. В отличие от других форм творческой деятельности, художники, занимающиеся стрит-артом, как правило, не имеют профессионального художественного образования, а их деятельность не является для них профессией, которой они обеспечивают свое существование. Важная концептуальная особенность уличного искусства заключается в его несанкционированном, критическом характере, ставящем под сомнение понимание публичной сферы как монопольной зоны государственного контроля и влияния. Интервенция в городскую среду — это всегда попытка вторгнуться в городскую коммуникацию с помощью художественного высказывания, чтобы обозначить, выявить, а в идеале разрешить скрытые политические, социальные, культурные конфликты.

Стрит-арт и граффити во всем мире сталкиваются с необходимостью обоснования своего права на город как критическое высказывание к происходящему, подрыв институциональной и капиталистической культурной парадигмы. Являясь одной из наиболее радикальных форм современного искусства, в большинстве стран стрит-арт преследуется законодательно как вандализм и поэтому носит темпоральный, непостоянный характер. Его отличает особая авторская стратегия анонимности, в рамках которой художник действует под псевдонимом, часто скрывая свою реальную личность³.

Паблик-арт (от англ. *public-art*) — искусство в общественных пространствах, принято рассматривать как более широкий конструкт, выходящий за рамки субкультур и включающий в себя разнообразные формы существования современного искусства в городе, это целая совокупность стратегий и тактик, благодаря которым районы и города обретают индивидуальность и туристическую привлекательность, важная составляющая современного городского развития и планирования.

Как форма культурной политики паблик-арт зародился в США, где в 1930-е гг. был адаптирован опыт и инструментарий мексиканского мурализма. Начиная с 1960-х гг. предпочтение государственных программ поддержки искусства в общественных пространствах стало отдаваться послевоенным направлениям американского искусства, таким как поп-арт, минимализм, концептуализм⁴.

В Советском Союзе существовала альтернативная концепция монументально-декоративного искусства в виде выстроенной художественной системы,

³ Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника // Эстетика стрит-арта: сборник статей / ФГБОУ ВО «С.-Петерб. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна» / Под общ. ред. К.А. Куксо. — СПб.: СПбГУПТД, 2018. — С. 39–48.

⁴ Карцева Е.А. Зарубежный опыт государственной и частной поддержки публичного искусства (паблик-арта) на примере США // Обсерватория культуры. — 2022. — Т. 19, № 1. — С. 46–55.

направленной на подготовку кадров и создание искусства для общественных пространств, которая потеряла свою идеологическую основу после распада СССР.

Сегодня паблик-арт по всему миру может включать арт-объекты, инсталляции, современную скульптуру, которые устанавливаются в городах для формирования комфортной и творчески ориентированной городской среды, что отвечает требованиям постиндустриальной капиталистической логики. Таким образом, городское искусство, с одной стороны, по-прежнему существует в тесной взаимосвязи с государственно-бюрократической системой как своим основным заказчиком, а с другой — подвержено капиталистическим механизмам как важная составляющая городского дизайна, джентрификации, повышения коммерческой и туристической привлекательности, развития территориального бренда современных территорий — районов, городов, областей и даже целых государств.

В отличие от характерных для стрит-арта тегов, граффити, стикеров, которые создаются в течение быстрого времени и так же быстро исчезают, паблик-арт может быть установлен на длительный период, а к его созданию привлекаются профессиональные скульпторы, художники-монументалисты, графические дизайнеры⁵. К критериям паблик-арта как практики современного искусства относят:

- ориентацию на неподготовленного зрителя;
- коммуникацию с городским пространством (сайт-специфичность);
- нацеленность на формирование сообществ (партиципаторность);
- социальную ангажированность⁶.

Зародившийся в США паблик-арт как разновидность социокультурных практик современного города распространился по всему миру. Объектов городского искусства, как согласованных, так и нет, с каждым годом становится все больше, при этом граница между стрит-артом и паблик-артом становится все более условной.

Современные города, которые в своей сути есть тоже некие институции, существующие по определенным правилам, чиновники и власть, используют иерархическую природу городского пространства, контролируя его визуальный облик. Все чаще можно обнаружить, что стрит-арт тоже носит заказной характер, например, когда формат граффити и муралов апроприируется властями как эстетически заряженный способ трансляции социально значимых идей, выражения идейных установок национальных миссий. В свою очередь, городская скульптура и паблик-арт могут быть политически нейтральными и базироваться на стойкости художественного высказывания самого художника.

СПЕЦИФИКА УЛИЧНОГО ИСКУССТВА ИСЛАМСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ИРАН

В Иране монархический государственный строй изменился после Исламской революции 1978–1979 гг. Последний правитель шах Мухаммед Реза

⁵ Карцева Е.А. Специфика профессиональных компетенций художников, работающих в паблик-арте // Художественное образование и наука. — 2022. — № 2 (31). — С. 6–12.

⁶ Карцева Е.А., Звягинцева М.Л. Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации / Е.А. Карцева, М.Л. Звягинцева // Артикульт. — 2020. — № 37 (1). — С. 58–73.

Пехлеви с семьей бежал из Ирана в Египет. К власти пришли шиитские исламисты во главе с религиозным, духовным лидером, «великим аятоллой» Рухолла Хомейни, руководившим Ираном в 1979–1989 гг. После революции страна превратилась в Исламскую Республику, что отразилось кардинально на ценностных ориентирах и институциональных аспектах культурной и художественной жизни государства.

Городское искусство, создаваемое после переворота, во многом было направлено на уничтожение предшествующей эстетики, в том числе в архитектуре, вдохновленной идеями модернизма и баухауза. Цель состояла в том, чтобы устранить имперское прошлое и колониальное вмешательство. Американский исследователь иранского уличного искусства Григор Талинн описывает, что период с лета 1978-го по весну 1979 г. считается одним из немногих в современной истории Ирана, когда непринужденное самовыражение революционного духа существовало свободно на улицах. «Тегеранская весна» 1979 г. стала пиком самовыражения художников на улицах, дав импульс развитию тегеранского мурализма, адаптирующего советское, китайское, кубинское и прежде всего мексиканское революционное искусство и таких его представителей, как Давид Альфаро Сикейрос (1896–1974), Диего Ривера (1886–1957) и Хосе Клементе Ороско (1883–1949). Их последователем, например, считает себя иранский художник Ники Ноджуми (р. 1942)⁷.

После, несмотря на то что «народное авторство над своей культурной судьбой» гарантировано конституцией, вступившей в силу в 1979 г.⁸, государство сохраняет твердую власть над своим самопредставительством, формированием популистской визуальной среды и продвижением исламской морали средствами культуры.

Наиболее заметной категорией уличного искусства в современной визуальной среде иранских городов являются произведения политической пропаганды, использующие потенциал художественной образности для влияния на общественное сознание. Известным широко за пределами Ирана примером иранской политической пропаганды являются муралы и граффити на здании разрушенного американского посольства. Очевиден выраженный антизападный, антиамериканский характер этих произведений монументального искусства, чья основная цель заключается в критике капитализма, американских ценностей и образа жизни. Американский ученый, специализирующийся на Ближнем Востоке, Уильям Орман Биман считает конфликт между США и Ираном «настоящим культурным конфликтом постмодерна», потому что он сосредоточен не столько на реальном конфликте, сколько на символическом дискурсе. В этом дискурсе обе нации конструируют «другого», соответствующего идеализированному образу врага. «Демонизация власти» в обоих случаях носит не содержательный, а символический характер, который, в свою очередь, подвижен. Иногда это относится к отдельным лицам, таким как аятолла Рухолла Хомейни или президент Джордж Буш-младший, а иногда к неопределенным силам внутри двух правительств. Об этом свидетельствуют

⁷ Talinn Grigor. Contemporary Iranian Art From the Street to the Studio. — Reaktion Books Ltd, 2014. — 296 p.

⁸ Constitution of the Islamic Republic of Iran [Электронный ресурс]. — URL: https://publicofficialsfinancialdisclosure.worldbank.org/sites/fdl/files/assets/law-library-files/Iran_Constitution_en.pdf (дата обращения: 26.09.2022).

такие заявления, как «Иран поддерживает терроризм» или «Америка угнетает регион Персидского залива»⁹. Применительно к предмету нашей статьи изобразительное искусство политической пропаганды в Иране играет в этой демонизации значимую роль, что обуславливает то важное место, которое оно занимает в культурной политике и визуальном облике иранских городов.

В 2017 г. как ответ на антииранские санкции здание бывшего посольства было превращено в антиамериканский пропагандистский музей, получивший название «Шпионское логово» — именно так революционеры называли бывшее посольство США во время его захвата в 1979 г. Экспозиция музея носит исторический характер. А стены украшены граффити, представляющими собой карикатуры на «империалистическую политику США и Израиля» (рис. 1). Создание музея было посвящено «победе иранского народа над американским империализмом», где само здание выполняет функцию памятника недружественной картины мира.



Рис. 1. Мурал у разрушенного посольства США, Тегеран
Illustration 1. Mural at the destroyed US Embassy, Tehran

Критикующие американские символы и ценности работы маркируют город на многих улицах. Особенно их концентрация велика в местах, где расположены правительственные здания. Знаковая и часто цитируемая работа этой категории городского искусства Ирана нарисована на восточной стороне многоэтажного дома на проспекте Карим Хан Занд (рис. 2). Фреска представляет собой вертикально ориентированный американский флаг с головами скелетов и падающими бомбами, заменяющими звезды и полосы. Надпись на английском языке обращена к международной аудитории и гласит: «Долой США». Текст на персидском для иранцев звучит еще более радикально: «Смерть Америке».

⁹ William O. Beeman Iran and the United States: Postmodern Culture Conflict in Action [Электронный ресурс]. — URL: <https://muse.jhu.edu/article/48516/pdf> (дата обращения: 05.09.2022).



Рис. 2. Мурал «Долой США», 1980 г., южная сторона Карим-хана. Занд-авеню, многоэтажный дом в центре Тегерана
 Illustration 2. Mural "Down with the USA". 1980. South side of Karim Khan. Zand Avenue, high-rise building in the center of Tehran

Еще одна категория иранского уличного искусства связана с продвижением национальных культурных символов, таких как коранические рассказы, сюжетные картины битвы при Кербеле и эпоса «Шахнаме» (в переводе — «Книга царей») иранского поэта Фирдоуси (полное имя — Хаким Абулькасим Мансур Хасан Фирдоуси Туси) (рис. 3).

Сюжеты национального эпоса иранских народов описывают историю персов, Таджикистана и Афганистана с древних времен до возникновения



Рис. 3. Граффити на улице Карим Хан Занд, Тегеран. Фото: Мирослава Зелинко
 Illustration 3. Graffiti on Karim Khan Zand Street, Tehran. Photo: Miroslava Zelinko

Рис. 4. Инсталляция в парке Саей, Тегеран.

Фото: Мирослава Зелинко
Illustration 4. Installation in Sayei Park, Tehran. Photo: Miroslava Zelinko

ислама в этих регионах в VIII в. Богатейшее наследие персидской миниатюры причудливо вплетается в монументальные художественные формы. Такие росписи выполняют свою роль в процессах исторификации действующего государственного строя.

В то же время на улицах иранских городов активно представлены и произведения современного городского искусства, которые лишены открытого политического или исторического подтекста, — современная скульптура, ленд-арт, инсталляции условных абстрактных форм или на нейтральные сюжеты (рис. 4–6).

Стоит отметить, что тегеранские художники весьма умело работают с городским пространством, взаимодействуя с местом и контекстом, будь то строительные леса, здания или парки, а также с городским зрителем, вовлекая в художественную коммуникацию



Рис. 5. Скульптура на дереве. Улица Валиаср, Тегеран.

Фото: Мирослава Зелинко
Illustration 5. Sculpture on wood. Valiasr Street, Tehran. Photo: Miroslava Zelinko



Рис. 6. Инсталляция на улице Хорсанд, Тегеран.

Фото: Мирослава Зелинко

**Illustration 6.
Installation on
Khorsand Street,
Tehran. Photo:
Miroslava Zelinko**

прохожих, что соответствует актуальным трендам современного искусства, связанным с сайт-специфичностью, нацеленностью на социальную participation, использование природных и экологических материалов, а также эстетики постцифрового. Таким образом, визуальная среда современного Тегерана соответствует урбанистическим трендам наиболее развитых европейских и американских городов, ориентирована на молодежь и развитие креативного потенциала территории в рамках креативной экономики.

Городские интервенции в виде критически настроенных граффити увидеть на улицах иранских городов достаточно сложно — органы правопорядка и городских служб тщательно следят за их появлением, моментально уничтожая. Тем не менее художники-анонимы также оставляют свои послания по всей стране, в разных городах Ирана, документируя их с целью тиражирования в Интернете, в том числе через запрещенные в стране социальные сети.

Среди наиболее известных в Иране представителей политического стрит-арта — некто, скрывающийся под псевдонимами MAD и ILL. Они объявлены в розыск за работы, критикующие власть и идеологию (рис. 7, 8).

Обзор художественных произведений, размещенных на улицах, стенах, в парках иранских городов, позволяет говорить о том, что данная художественно-эстетическая среда представляет собой мозаичное пространство, включающее разнообразные формы, которые можно разделить на несколько категорий:

- политическая пропаганда, выраженная преимущественно в виде масштабных муралов на центральных улицах и площадях иранских городов;
- художественные произведения, лишенные политического подтекста, размещенные в парках и на улицах;



Рис. 7. Граффити «Детский солдат». Художник MAD. Тегеран. Фото: MAD, взято из социальных сетей

Illustration 7. Graffiti "Children's Soldier". Artist M.A.D. Tehran. Photo: M.A.D.



Рис. 8. Граффити «Завоеватель». Художник MAD. Тебриз. Фото: MAD, взято из социальных сетей

Illustration 8. Graffiti "Conqueror". Artist M.A.D. Tabriz. Photo: M.A.D.

• политический стрит-арт, нелегальные граффити, критикующие государственный режим, за которые авторов объявляют в розыск, а работы уничтожаются непосредственно после их появления, но продолжают существовать в сети Интернет.

Таким образом, визуальный облик иранских городов является результатом хаотических эстетических и культурных переплетений, где «Восточная сказка» и Древняя Персия соседствуют с портретами лидеров Исламской революции и религиозных деятелей, современными формами городского искусства, такими как арт-объекты и инсталляции. Художники, работающие в пространстве города, действуют не с чистого листа, а опираясь на предшествующий постмодернистский аппарат. Их произведения подчас лишены локальных, национальных черт и могли бы быть органично вписаны в любой город мира.

Нелегальные граффити существуют в Иране подпольно, как разновидность коммуникации, где городское пространство становится единственным способом донести протестные идеи широкой аудитории. Вне всяких сомнений, прямое влияние на развитие политического стрит-арта оказало развитие цифровой культуры и сети Интернет, так как сделало возможным легитимизировать подобные высказывания путем обнародования их в виртуальной среде, где государственные границы являются весьма условными, несмотря на попытки со стороны государства их выстроить.

Общим для политически ангажированных муралов и нелегальных граффити является не только политическая, но и острая критическая направленность, в первом случае — по отношению к внешнему западному миру, во втором — к внутреннему государственному устройству. Таким образом, визуальную среду города можно рассматривать и как семиотическое пространство знаков. Политическая пропаганда носит не столько содержательный, сколько символический характер, существуя на абстрактном правительственном уровне. Подпольное искусство, не имея возможности как-либо изменить или повлиять на эти взаимоотношения, вступает с официальной культурой в конфронтацию с помощью партизанского в форме граффити.

Несмотря на разницу политических концепций, идеологическое противостояние с Западом и процессами глобализации, исходящими от него, современное искусство Ирана опирается на художественный опыт других стран, преимущественно западных. При этом и культурная политика Ирана в том, что касается городского благоустройства и создания комфортной городской среды, нацелена на сокращение разрыва в развитии по сравнению с западными странами путем модернизации и адаптации ряда западных моделей.

Библиографический список

1. Constitution of the Islamic Republic of Iran [Электронный ресурс]. — URL: https://publicofficialsfinancialdisclosure.worldbank.org/sites/fdl/files/assets/law-library-files/Iran_Constitution_en.pdf (дата обращения: 26.07.2022).
2. Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника // Эстетика стрит-арта: сборник статей / ФГБОУ ВО «С.-Петербург. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна» / Под общ. ред. К.А. Куксо. — СПб.: СПбГУПТД, 2018. — С. 39–48.
3. Карцева Е.А. Зарубежный опыт государственной и частной поддержки публичного искусства (паблик-арта) на примере США // Обсерватория культуры. — 2022. — Т. 19, № 1. — С. 46–55.
4. Карцева Е.А., Звягинцева М.Л. Паблик-арт: терминологические подходы и критерии идентификации / Е.А. Карцева, М.Л. Звягинцева // Артикульт. — 2020. — № 37 (1). — С. 58–73.

5. Карцева Е.А. Специфика профессиональных компетенций художников, работающих в публичном искусстве // Художественное образование и наука. — 2022. — № 2 (31). — С. 6–12.

6. Сеидова Г.Н. Западная цивилизация и Иран в контексте глобализации // Исламоведение. — 2014. — № 2. — С. 6–13.

7. Javid M. 'The Islamic Republic of Iran and Postmodernism', *Bi-Quarterly Political Knowledge*, 2 (1), pp. 59–84, 2006 [Электронный ресурс]. — URL: https://pkn.journals.isu.ac.ir/article_66.html?lang=en (дата обращения: 05.09.2022).

8. Talinn Grigor. Contemporary Iranian Art From the Street to the Studio. — Reaktion Books Ltd, 2014. — 296 p.

9. William O. Beeman Iran and the United States: Postmodern Culture Conflict in Action [Электронный ресурс]. — URL: <https://muse.jhu.edu/article/48516/pdf> (дата обращения: 05.09.2022).

References

1. Constitution of the Islamic Republic of Iran [Electronic Resource]: https://publicofficialsfinaancialdisclosure.worldbank.org/sites/fdl/files/assets/law-library-files/Iran_Constitution_en.pdf (accessed: 26.07.2022).

2. Javid M. "The Islamic Republic of Iran and Postmodernism", *Bi-Quarterly Political Knowledge*, 2 (1), pp. 59–84, 2006 [Electronic Resource]: https://pkn.journals.isu.ac.ir/article_66.html?lang=en (accessed: 05.09.2022).

3. Kartseva E.A., Zvyagintseva M.L. Pablik-art: terminologicheskiye podkhody i kriterii identifikatsii [Public art: terminological approaches and identification criteria] // *Artikult*. 2020. 37 (1), pp. 58–73.

4. Kartseva E.A. Zarubezhnyy opyt gosudarstvennoy i chastnoy podderzhki publichnogo iskusstva (pablik-art) na primere SSHA [Foreign experience of state and private support of public art (public art) on the example of the USA] // *Observatory of Culture*. 2022. V. 19, No 1. P. 46–55.

5. Kartseva E.A. Spetsifika professional'nykh kompetentsiy khudozhnikov, rabotayushchikh v pablik-arte [The specifics of the professional competencies of artists working in public art] // *Art education and science*. 2022. No. 2 (31). P. 6–12.

6. Talinn Grigor. Contemporary Iranian Art From the Street to the Studio, Reaktion Books Ltd, 2014, 296 p.

7. Vilchinskaya-Butenko M.E. Strit-art i anonimnost' khudozhnika [Street art and anonymity of the artist], pp. 39–48 // in *Estetika strit-art: sbornik statey* [Aesthetics of street art: collection of articles] FGBOU VO «S.-Peterb. gos. un-t promyshlennykh tekhnologiy i dizayna»; pod obshch. red. K.A. Kukso. — Sankt-Peterburg: SPbGUPTD, 2018.

8. Seidova G.N. Zapadnaya tsivilizatsiya i Iran v kontekste globalizatsii [Western civilization and Iran in the context of globalization] // *Islamic Studies*. № 2, 2014, pp. 6–13.

9. William O. Beeman Iran and the United States: Postmodern Culture Conflict in Action [Electronic Resource]: <https://muse.jhu.edu/article/48516/pdf> (accessed: 05.09.2022).

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Статья написана без привлечения финансирования.

Conflict of interests. The authors declares no conflicts of interest.

Financing. The article was written without attracting funding.