

Смагина Светлана Александровна

ОБРАЗ "НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ" В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ "ЗЕМЛЯ В ПЛЕНУ" И "ЖЕНЩИНА")

В кинематографе 1930-х гг. наряду с мифологизацией советской действительности происходит не только формирование пролетарской морали, но и утверждение особого места, которое должна занять женщина. Теперь она - идеологический рупор новой жизни. В статье анализируются картины "Земля в плену" (реж. Ф. Оцеп) и "Женщина" (реж. Е. Дзиган и Б. Шрейбер), посвященные героиням, бросающим вызов старому укладу жизни и заявляющим о своем равноправном положении с мужчиной в советском обществе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/9/44.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 9(83) С. 169-173. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

4. **Забелин И. Е.** Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях: Государев двор, или дворец. М., 1990. 312 с.
5. **Каган М. С.** Избранные труды: в 7-ми т. СПб.: Петрополис, 2013. Т. VI. Из истории мировой культуры и философско-эстетической мысли. 692 с.
6. **Карсавин Л. П.** Культура Средних веков: общий очерк. Петроград: Огни, 1918. 105 с.
7. **Паламарчук М. Л.** Город как социокультурный феномен: дисс. ... к. филос. н. Мурманск, 2009. 134 с.
8. **Петров М. К.** Историко-философские исследования. М.: Российская политическая энциклопедия, 1996. 512 с.
9. **Смирнова Н. М.** Ценностно-смысловая ориентация в методологии социокультурного анализа // Рукопись коллективного труда «История методологии социального познания. Конец XIX – XX век»: сб. ст. / отв. ред. В. Б. Власова. М.: ИФ РАН, 2001. С. 59-77.

THE RUSSIAN TOWN AS A SPECIAL TYPE OF SOCIAL-CULTURAL ORGANIZATION OF BEING

Skopintseva Tat'yana Yur'evna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Orenburg State University
skopintseva.t@mail.ru

The purpose of the article is to substantiate specificity of the sociocultural system of the Russian type. The research of the phenomenon of the Russian town in comparison with the European form shows significant differences in principles of their formation and preservation in history. Naturalness-sociality-spirituality in urban space of the Russian centric type is built on the basis of preservation of archaic elements that support its internal and external mechanisms. The author shows how algorithms of its development, specificity of communications, forms of interaction between the center and the periphery were formed in history.

Key words and phrases: phenomenon of town; naturalness and sociality; form and structure; elements of antiquity; periphery and frontier; centric type; originality and universality.

УДК 791.43/45

Искусствоведение

В кинематографе 1930-х гг. наряду с мифологизацией советской действительности происходит не только формирование пролетарской морали, но и утверждение особого места, которое должна занять женщина. Теперь она – идеологический рупор новой жизни. В статье анализируются картины «Земля в плену» (реж. Ф. Оцеп) и «Женщина» (реж. Е. Дзиган и Б. Шрейбер), посвященные героиням, бросающим вызов старому укладу жизни и заявляющим о своем равноправном положении с мужчиной в советском обществе.

Ключевые слова и фразы: Довженко; Оцеп; Дзиган; история советского кино; женщина в кино; «новая женщина»; гендер; земля.

Смагина Светлана Александровна, к. искусствovedения

Научно-исследовательский институт кинематографии ВГИК

(Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова), г. Москва

smsval@mail.ru

ОБРАЗ «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-Х ГГ. (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ «ЗЕМЛЯ В ПЛЕНУ» И «ЖЕНЩИНА»)

В кинематографе 1930-х гг. возникает совершенно уникальная вещь – наряду с мифологизацией советской действительности происходит не только формирование пролетарской морали, но и утверждение особого места, которое должна занять женщина. Задается идеал советской женщины, который должен сочетать в себе образцово-показательную мать и жену с передовой труженицей. Она становится идеологическим рупором новой жизни. Главный герой – мужчина – генерирует идеи, а героиня – доносит их до общественности. Базовые постулаты и политические установки теперь проговаривать будут женские персонажи. Как скажет героиня фильма «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица (1939): «Товарищи депутаты! Вот стою я перед вами простая русская баба. Мужем битая, попами пуганная, врагами стрелянная, живучая. Стою я и думаю: зачем я здесь? Это... проводить величайшие в мире законы. Это ж понять надо!».

Выходит целый ряд фильмов, посвященных женщинам, бросающим вызов старому укладу жизни и заявляющим свое равноправное положение с мужчиной в советском обществе. В данной статье остановимся на двух из них: «Земля в плену» (реж. Ф. Оцеп) и «Женщина» (реж. Е. Дзиган и Б. Шрейбер). Любопытным образом эти картины содержат идеи, созвучные заложенным в фильме Александра Довженко «Земля» (1930): смена мироустройства через трансформацию типа хозяйствования, архетип матери-земли, в чьем лоне зарождается новая жизнь, и трактор как проводник модернизации старого мира.

Архетипу матери-земли – женщине, дающей жизнь новому поколению и подпитывающей своей витальностью мужчину, который в фильмах 1930-х гг. олицетворяет одновременно движущую силу, историю и существующий тип хозяйствования, – посвящен фильм **Федора Оцепа «Земля в плену» (1927)** (картина

перемонтирована в 1933 г.). При всей схожести образной системы картины и поэтики «Земли» вопрос о смене мироустройства и формировании нового уклада жизни у Оцепы и Довженко ставится и решается по-разному. Однако в обоих случаях это дается через акт взаимодействия мужчины с Землей. Довженко полностью погружает повествование в мифологический сюжет: через сакральное жертвоприношение мужчины и естественный круговорот рождения и смерти в природе он констатирует как «Факт» (титр из фильма) неизбежность перемен. А вот Оцеп показывает эту смену времен через образ страдающей Женщины-Земли, лишенной довженковской гармонии и органической цикличности. Женщина-Земля у него – заложница несправедливых форм хозяйствования, способная к трансформации лишь благодаря собственным внутренним «земным» резервам.

Фильм начинается с общего плана «дышащей земли» – пшеничного поля, по которому солдат царской армии Яков Ковальчук (И. Коваль-Самборский), отслужив, возвращается в родную деревню в жаркое время жатвы. Через образ страды декларируется архетип Женщины-Земли, питающей и страдающей одновременно. Время сбора урожая в деревне – это также и время свадеб: Яков женится на своей невесте Марии (А. Стэн), а затем они оба идут на поклон к барину с просьбой выделить им надел земли. Имение господина Бельского, обнесенное кольями и колючей проволокой, – это старая патриархальная Россия, скованная гнетом царского режима. Земля «в плену» – это одновременно и каменный пустырь в овраге, который хозяин сдает в аренду молодой семье, и Мария, которую муж в оплату долга за «мертвую» землю отпускает, а фактически также сдает в аренду господам в качестве кормилицы для новорожденного барчука. Пользуясь ее безграмотностью и искажая содержание писем мужа, хозяева полностью отрезают девушку от связи с внешним миром, а главное, отрубают от корней – собственной семьи, которая оказывается на грани выживания. Режиссер дает интересный кадр – по горизонту «земли» из деревни в город идет муж Марии с детьми в попытке выволить из неволи их многострадальную мать, – словно выводя повествование на метафорический уровень.

А в усадьбе Бельских в лучших традициях дореволюционного кино о подневольных женщинах сначала беспомощностью Марии вознамерился воспользоваться хозяин дома, затем на честь женщины покусился безнравственный лакей. Хотя целомудрие Марии осталось нетронутым, ее доброе имя оказалось запятанным – мужу, который пришел рассказать о смерти от голода их маленького сына, сообщили, что Мария стала «шлюхой». Яков верит наговорам, тем более что и до этого до него доносила информация, что «в городе жены забывают мужей», и отталкивает от себя обезумевшую от горя женщину. Собственно, эти обстоятельства – нищета крестьянского населения, социальная несправедливость и бесправие женщины в патриархальном обществе – становятся той причиной, по которой женщины дореволюционной России оказывались на «улице».

У Марии от всех потрясений в помещичьем доме пропадает молоко. Женщину, которая у хозяев находится фактически на правах дойной коровы (об этом говорит монтажный стык титра «Рациональная постановка молочного хозяйства требует тщательного хода за коровой») и кадры, в котором откармливают Марию), выгоняют. Причем это дается в параллель со сценой, в которой врач осматривает в хлеву корову и говорит: «Молоко пропало... Не вернется. На бойню!». Жесткая ассоциативная цепочка не оставляет сомнений в дальнейшей судьбе героини. Так оно и происходит. По роковой случайности Мария попадает под полицейскую облаву на проститутку на бульваре, излюбленном топонимическом месте публичных женщин в дореволюционном кинематографе. Ее принимают за гулящую, да и лакей из хозяйского дома, куда от страха метнулась Мария, из подлости подтверждает, что она «шлюха».

Мария в пестрой толпе публичных женщин в полицейском участке возле портрета Николая II проходит постановку на учет – через этот план в зрительском сознании четко фиксируется настоящий виновник женских бед – царский режим. Как всем проституткам делают отметки в «паспортах», так и Марию регистрируют и выдают «желтый билет». Только она не понимает, что за документ получила на руки, благодарит и кланяется полицейским, чем очень веселит толпу размалеванных женщин: «Дура! Не понимает, что желтый билет получила». А она правда не понимает, наутро с новым документом отправляется в Рекомендательную контору насчет работы. Только когда вместо паспорта она протягивает медицинское свидетельство, служащая прогоняет ее как прокаженную: «Желтый билет! Проститутка! Вон!!!».

Режиссер поднимает острую проблему – отсутствие социальной адаптации для женщин, попавших в трудные жизненные обстоятельства. Из-за того, что история, рассказанная в фильме, существует в нравственных координатах дореволюционной России, режиссер не вводит тему обратной перековки асоциальной женщины в «нового человека», характерную для кинематографа конца 1920-х – 1930-х годов.

Оказавшуюся на улице без работы и с желтым билетом Марию быстро вычисляет опытная Мадам и оформляет ее в бордель. Оцеп очень подробно показывает быт публичного дома, как Мария, уже в новом обличье (голые руки, декольте и проч.), в компании таких же падших кружится в танце и пьет пиво из кружки. В этом эпизоде можно заметить любопытную деталь: бордель начинается с кривого зеркала, в которое все смотрятся – и проститутки, и клиенты. Это прочитывается как метафора мира с искаженными понятиями о нормах морали. Лишь обращение к самой себе, к земле способно выволить эту женщину из плена. И это обращение происходит.

Мария оказывается в постели с мужчиной (Николай Баталов), который, как выясняется в разговоре, ее земляк. Эта информация затрагивает глубинные струны души девушки, и она пугает парня своими рыданиями. Тот сбегает, успев, правда, пообещать, что, когда будет в родных краях, разузнает про ее семью. Сдержав слово, он пишет Марии письмо с полным отчетом о судьбе Якова и дочки. Режиссер за счет наличия метафорического уровня и отсутствия всякой назидательности в фильме полностью выводит Марию из-под ответственности за ее непотребное поведение. Мария, получив сигнал от внешнего мира, что в ней нуждаются и ждут, сбегает из борделя. И снова повтор – по горизонту «земли» уже из города в деревню идет Мария выволить свою семью.

Любопытен финал, т.е. вывод, который делает режиссер, – через что же спасается сама Мария. Во-первых, это возвращение из враждебного чужого города к себе на родину, в деревню. Во-вторых, это, безусловно, обращение к своим корням, а именно – воссоединение с семьей. А в-третьих, и здесь это четко обозначено, помощь коллектива: Мария через земляка узнает новости о муже и дочери, а Яков при помощи друзей из каменоломни встает на ноги. Что важно, третий пункт здесь основной. Товарищество заявлено как новый тип хозяйствования, характерный для конца 1920-х гг. Оно обозначено как альтернативный патриархальному, единицей измерения которого являлась традиционная семья. Именно эта «старая» семья опосредованно стала причиной интимного «закабаления» Марии и оказалась неспособной ни к поддержке, ни к спасению женщины. Исключительно поэтому тема проституции в фильме больше не поднимается, словно и не было ни желтого билета, ни публичного дома. Героиня, не просто попавшая, а успешно работавшая в борделе, не осуждается, а абсолютно естественно принимается обратно в новую «коллективную» семью. Женщина, оказавшаяся на «бульварах», как и земля в «плену» в границах старого мировоззрения, – это все реакционное наследие царского режима, от которого в новой социалистической России надо было общими силами избавляться, тогда и расцветут, как в финале картины, сады вокруг.

На фоне глобального переустройства мира в советском обществе формируется образ «новой женщины». Вектор, в направлении которого должны были происходить изменения, на современном материале демонстрирует фильм **«Женщина» режиссеров Ефима Дзигана и Бориса Шрейбера (1932)**. Причем, что любопытно, женский образ в фильме неразрывно связан с трактором – символом власти и нового типа хозяйствования в сталинском кинематографе. Это вполне созвучно с тем, что Л. Троцкий писал в 1927 г. применительно к перестройке пролетарского быта: «Освобождение женщины от положения домашней рабыни, общественное воспитание детей, освобождение брака от элементов хозяйственной принудительности и пр., – осуществимо только в меру общественного накопления и возрастающего перевеса социалистических форм хозяйства над капиталистическими» [8, с. 21]. Главная героиня Машка (Р. Есипова) мечтает стать трактористкой, как ее соседка Анька (А. Бендина). Но чтобы получить в управление такой артефакт силы, героине необходимо пройти ряд испытаний, которые фактически выковыывают из деревенской бабы, прибитой патриархальным строем, «нового человека» социалистического будущего.

Фильм начинается со сцены, в которой мужики удивленно смотрят вдаль, где из-за горизонта появляется трактор. Похожая сцена есть и у А. Довженко в «Земле», когда деревенские жители столпились в ожидании трактора, который пригнал из города Василь (С. Свашенко) и его товарищи. Причем машина в «Земле» не становится только по факту своего прибытия во главе нового типа хозяйствования, она проходит своеобразную инициацию – мужики практически заправляют ее своими жизненными соками. Бездушная машина символически принимает частицу самого человека. А человек, в данном случае перепавший кулацкие межи Василь, принимает смерть от рук кулаков, принося собственную жизнь в жертву ради коллективизации всей страны.

В картине же Дзигана и Шрейбера за рулем трактора оказывается женщина – Машка. Любопытный момент: если у Довженко появление трактора в фильме означало смену мироустройства, то здесь тракторы как сельскохозяйственная техника уже присутствуют: в деревне есть тракторный техникум, где готовят будущих специалистов, есть обучающая литература и даже женщина-тракторист. Советская власть в фильме на равных условиях существует со старорежимным укладом, и единственное, что может помочь героине занять лидирующее положение, выдавив кулаков с территории, – это глобальная переориентация роли женщины в обществе, на которую возлагается обязанность по трансформации разрушительного революционного порыва в созидательную силу. По большому счету это фильм о становлении новой женственности как двигателе прогресса, в сущности, приравняемой к трактору, который надо заслужить, получить, изучить и обуздать. Такой, надо сказать, представляется трактористка Анька, которую ретроградные родственники упрекают в идейности. Мать: «Ты пошла против воли отца и матери. Свернула нас с жизни крестьянской». Отец: «Спокон веков мы жили природой извечной. И рождаются, умирают люди, а природа непоколебимо благоухает для человека... И плоды, и довольство за труд дает природа... Жизнь женская спокон веков в хозяйстве, материнстве... А машина женщину губит, уничтожает... Уйди, Анька, из эпохи своей колхозной». Если сначала отцовские слова с экрана звучат на фоне абсолютно довшенковских кадров с яблоками и пшеничными полями, то постепенно они вступают в диссонанс с горькой правдой, которая лишена декларируемой идиллии: это и мужик, пашущий вместо лошади землю, а затем умирающий от бессилия, и баба в нищей хате, раздираемая ором голодных детей. Анька, нашедшая в себе силы восстать против патриархального уклада, получает в управление не только трактор, но и собственное тело, теперь не мужчина ей диктует, как жить следует, а она назначает приглянувшемуся ей парню свидание: «Приходи, Мишка... В праздник... В лес... Ждать буду...».

Именно усилие по преодолению традиций старого мира дает женщине право руководить собственной судьбой. Поэтому первая попытка управлять взятым без спросу трактором у Машки заканчивается неудачей – и трактор чуть не разбила, и трактористку Аньку покалечила. «Не подкулачница я... По своим способностям трактор увела... Учиться хочу», – оправдывается она перед председателем. Свой шанс она получает, и начинается череда препятствий, только преодолев которые женщина может пройти инициацию. Машкина одержимость трактором вызывает протест у кулаков: до советской власти деревня традиционно «удобрялась трудом батраков», теперь же «колхозная наука, тракторы и коллективный труд» не только разрушают основы кулацкого довольства, но и уничтожают патриархальный уклад на корню, повышая роль женщины в социуме. Мужской мир единодушно восстает против феминизации Машки: муж считает увлечение жены разрушительным для семейного очага. С упреком «Знай свое дело бабское – хозяйство да роды!..» он бросает

в топку учебник, который она украла в гараже, а затем и вовсе крушит все в хате, заливая и туша огонь в печи (фактически гася семейный очаг). Не воспринимает Машку серьезно и инженер, который диагностирует у нее «отсутствие мышления в законах машинных конструкций и инженерии...» и прогоняет как неспособную.

Формирование нового сознания травматично не только для мужчин, но и для самих женщин, которые колотят Машку у колодца за то, что она своим недостойным поведением («здорово крутишь задом по автомобилям!..») «жизнь женскую уничтожает». Несмотря на все это, героиня находит в себе силы доказать, что имеет полное право управлять трактором. Устроившись в тракторную бригаду поварихой, она, пользуясь близостью к машине, досконально изучает механизм и, когда мужчины оказываются не в состоянии починить остановившийся трактор, с легкостью устраняет поломку, делом доказывая, что может строить социализм наравне с мужчиной. Изменяясь сама, она невольно провоцирует перелом в коллективном сознании у женского окружения, которое словно откликается на Машкины обвинения: «Друг на друга, зверюги задастые... Нет того, чтобы вместе за, против нищеты!..» – кооперируется в вопросе воспитания детей, организуя общественные ясли. И апофеозом Машкиной трансформации становится экзамен в гараже, где Машка не только знаниями доказывает свое право управлять трактором, но и проявляет чудеса нравственной выдержки и принципиальности упорства, когда оказывается жертвой жестокого розыгрыша экзаменатора. В фильме этот кульминационный момент возникновения Женщины как «нового человека» решается в традициях довженковской «Земли», когда через параллельный монтаж даются кадры родов. В данном случае рождает председательша, в ожидании медицинской помощи медленно сползая по стене в кабинете, увешенном революционными плакатами. Так под крик роженицы в гараже на глазах у изумленного мужского коллектива Машка голой рукой несет экзаменатору, как оказалось, раскаленный болт. «На, возьми», – говорит она ошарашенному инженеру. Рождение «нового человека» состоялось дважды: буквально – на акушерском столе – и на метафорическом уровне – в гараже.

Лишь с появлением в обществе «новой женщины» как активного гражданина, выкованного огнем через боль и преодоление, возможна окончательная победа над старым типом хозяйствования. Как у Довженко кулак хотел зарубить лошадь топором, так и здесь он гонит табун к обрыву: «Мой “Зеленях” не отдам... Все уничтожу!..». Если в начале фильма с этого же обрыва из-за оплошности Машки едва не разбивается трактор, калеча Аньку, то теперь Анька успешно предотвращает катастрофу, останавливая обезумевших лошадей и направляя их по правильному курсу. Героическая Анька, трактористка Машка, разродившаяся председательша, возглавившая общественные ясли Ульяна, довольные дети и спокойно «дышащая» Земля – все это составляет теперь суть советской Женщины, работника, участвующего в строительстве социалистического общества наравне с мужчиной.

Надо сказать, что на образ советской женщины властью изначально возлагается большая ответственность. Большевиками делалась ставка на вовлечение женщины в общественную жизнь страны, она начинает рассматриваться, прежде всего, как рабочая единица. Задуманный как антипод образу дореволюционной женщины, несущей в себе заряд патриархального мироустройства и представляющей собой жертву гендерного неравенства вне зависимости от финансового достатка семьи, он должен был в полной мере продемонстрировать торжество революционных идей и социального прогресса в стране. Партийные идеологи 1920-х гг. видели «образцовую» женщину фактически как мужчину в юбке, равную ему на производстве и свободно заявляющую о своих потребностях в быту. К началу 1930-х революционный романтизм с характерным для него радикализмом становится более утилитарным: идеи эмансипации в государственной политике отходят на второй план, теперь больше становятся востребованными задачи, как привлечь женскую рабочую силу к индустриализации и коллективизации страны. Женщина интересует государство не столько как эмансипе, представительница «нового» типа, сколько как трудовой ресурс для экономической модернизации страны. В 1930-е годы для женщины мало быть активисткой и проповедовать радикальные идеи, она, прежде всего, должна быть труженицей, а лучше стахановкой и орденоносцем. Именно такие работницы становятся героинями фильмов этого периода, а успешность в труде на экране теперь считывается как новая женская привлекательность (женственность).

Список источников

1. **Бильшай В. Л.** Решение женского вопроса в СССР. М., 1959. 264 с.
2. **Градскова Ю.** Женщина и политическая система советского государства [Электронный ресурс]. URL: <http://www.owl.ru/win/research/gradskova.htm> (дата обращения: 17.02.2017).
3. **Завитновский И. В.** Обзор истории женского вопроса в России в первой четверти XX века // Гендерная история: pro et contra: межвузовский сборник дискуссионных материалов и программ. СПб., 2000. С. 137-141.
4. **Карпова Г.** Гендерная идеология и социальная политика в официальном дискурсе Международного женского дня, 1920-2001 гг. // Гендерные отношения в современной России: исследования 1990-х гг.: сборник научных статей / под ред. Л. Н. Попковой, И. И. Тартаковской. Самара, 2003. С. 258-275.
5. **Паперный В.** Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
6. **Репина Л. П.** Пол, власть и концепция «разделенных сфер»: от истории женщин к гендерной истории // Общественные науки и современность. 2000. № 4. С. 123-135.
7. **Слезин А. А.** Государственная политика в отношении религии и политический контроль среди молодежи в начале 1920-х годов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2009. № 2 (3). С. 92-98.
8. **Троцкий Л.** Чтобы перестроить быт, надо познать его // Троцкий Л. Сочинения: в 21-м т. М. – Л., 1927. Т. 21. Проблемы культуры. Культура переходного периода. С. 16-21.

**“NEW WOMAN” IMAGE IN THE SOVIET CINEMA OF THE 1930S
(BY THE EXAMPLE OF THE FILMS “EARTH IN CAPTIVITY” AND “WOMAN’S WORLD”)**

Smagina Svetlana Aleksandrovna, Ph. D. in Art Criticism
Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov in Moscow
smsval@mail.ru

The cinema of the 1930s, mythologizing Soviet reality, still promotes formation of proletarian morality and acknowledging the special role of the woman in the society. The woman now is an ideological trumpet of new life. The article analyzes the films “Earth in Captivity” (directed by F. Ozep) and “Woman’s World” (directed by E. Dzigan and B. Schreiber) devoted to heroines, who challenged the old lifestyle and claimed an equal status with men in the Soviet society.

Key words and phrases: Dovzhenko; Ozep; Dzigan; history of Soviet cinema; woman in cinema; “new woman”; gender; earth.

УДК 130

Философские науки

В статье сопоставляются взгляды В. С. Соловьева и эстетические установки в теории и практике современного искусства. Выявляются точки их сближения и расхождения. В качестве ключевых положений эстетической концепции В. С. Соловьева анализируются идеи символичности, объективности, гармонизирующей и преобразующей функции искусства, роли художника-творца. Отмечается роль философско-эстетической концепции В. С. Соловьева как попытки преодоления кризиса европейской модели культуры. Творчески перерабатывая наследие христианской эстетики, В. С. Соловьев открывает возможность и необходимость ее адаптации к новым социокультурным реалиям.

Ключевые слова и фразы: русская философия; философия Всеединства; кризис культуры; эстетика; символизм; красота; постмодернизм; современное искусство.

Сметанина Татьяна Александровна, к. филос. н., доцент

Ванюхина Александра Михайловна

Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина
TanSmetan@yandex.ru; sashavanuhina@gmail.com

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В. С. СОЛОВЬЕВА
И СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА**

Эпоха доминирования единого «большого стиля» в искусстве осталась в прошлом. Современное художественное пространство эклектично. Оно формируется под влиянием постмодернистской установки на равнозначность и равноценность самых разных эстетических концепций. Массовая культура, отражая тенденцию к глобализации культурного пространства, успешно вытесняет из него практики, основанные на национальной, этнической, локальной традиции. С другой стороны, явно прослеживается и противоположная тенденция, связанная с напряженным поиском путей сохранения этнокультурной идентичности и культурной целостности. Актуализируется поиск мировоззренческих и эстетических концепций, которые могли бы составить основу этой цельности. Разворачиваются дискуссии относительно возможности или утопичности данных проектов. Эти споры выходят далеко за рамки философской, искусствоведческой проблематики и затрагивают важные аспекты общественной жизни.

В постсоветской России, заново открывшей для себя культуру Серебряного века и русскую религиозную философию, интерес к этой эпохе и ее культурным героям чрезвычайно высок. Она часто воспринимается в качестве идеализированной антитезы как советской, так и современной западной культуры. Религиозные искания и обращение к церкви интеллигенции привели к существенной дифференциации и среди самих верующих [7, с. 168]. Религиозно-философские концепции, представлявшиеся церковным идеологам начала XX века сомнительными, сегодня оказываются весьма востребованными.

Интерес именно к наследию В. С. Соловьева не случаен. Он – один из немногих русских мыслителей, кто на основе религиозной философии разработал целостную эстетическую концепцию. В ней органично соединились философия Всеединства, эстетика символизма, пафос преобразования мира посредством искусства, свойственный модернизму, и одновременно стремление опереться на христианскую традицию. Фундаментальные исследования философского обоснования эстетического в творчестве В. С. Соловьева начинаются спустя столетие после смерти философа [3; 4; 10]. И сегодня не подлежит сомнению, что «Вл. Соловьев оставил глубокий след в истории русской философии, придав ей значимость и соловьевскую неповторимость» [10, с. 155]. Он создал эстетику, которая отражала дух своей эпохи. Но отражает ли она дух современности? Представляет ли она сегодня интерес только в рамках истории философии и религиозной эстетики или возможна ее адаптация в светском, очень неоднородном по своим культурным ориентирам обществе?