



3. Письма профессора университета св. Владимира протоиеряя Н. А. Фаворова к протоиеру Петру Гавриловичу Лебеденцеву // Киевская старина. – 1901. – № 11. – С. 169–199, № 12. – С. 346–374.
4. Письмо в Совет Киевской духовной академии почетного члена ее Л. С. Мацеевича // Труды Киевской духовной Академии. – 1911. – Т. 2. – С. 510 – 540.
5. Русин Н. Профессор протоиерей Назарий Антонович Фаворов и его богословские труды / Н. Русин. – К., 1911. – 276 с.
6. Фаворов Н. А. Основные понятия о нравственности / Н. А. Фаворов // IP НБУ им. В. Вернадского. – Лебедев 705. – № 41. – 215 арк.
7. Фаворов Н. А. О христианской нравственности (из чтений по Закону Божию слушательницам высших женских курсов в Киеве) / Н. А. Фаворов // Труды Киевской духовной Академии. – 1879. – № 10. – С. 191–226.
8. Фаворов Н. Очерки нравственного православно-христианского учения / Н. А. Фаворов. – К., СПб., 1894. – 220 с.
9. Хижняков В.М. Воспоминания земского деятеля / В. М. Хижняков. – Петроград: Издательство "Огни", 1916. – 251 с.

#### REFERENCES

1. Korol'kov, I. N. (1897). Protoierej Nazarij Antonovich Favorov (nekrolog) [Protoiereus Nazarij Antonovich Favorov (obituary)]. *Trudy Kievskoj duhovnoj akademii*, 1, 454–479.
2. Pevnickij, V. (1910). Moi vospominanija [My Memories]. *Rukovodstvo dlja sel'skikh pastyrey*, 50, 349–385.

В. Г. Нападистая, канд. филос. наук, доц.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,  
ул. Владимирская, 60, г. Киев, 01033, Украина

#### ИЗ ИСТОРИИ УНИВЕРСИТЕТА СВ. ВЛАДИМИРА: НАЗАРИЙ АНТОНОВИЧ ФАВОРОВ

*В статье осуществлены реконструкция жизненного пути, анализ основных тематических составляющих творческого наследия Назария Антоновича Фаворова (1820–1897), доктора богословия, профессора, который на протяжении почти четырех десятилетий (1859–1897) преподавал нравственное богословие в университете Св. Владимира и был настоятелем университетской церкви. Основная тематика моралиста-богослова сосредоточена вокруг проблем происхождения морали, корреляции учения о морали с религиозными и философскими основаниями, характерных признаков субъекта нравственной деятельности, свободы воли и обоснования ее значимости для нравственного бытия человека, нравственного выбора, моральных качеств, их места и роли в человеческой сущности. Смыслоевые акценты при обосновании указанных тематических составляющих творческих исканий Н. А. Фаворова базировались на основных положениях православной религиозной доктрины. Наработки Н. А. Фаворова хоть и не отличаются полной оригинальностью, однако содержат основательное и целостное изложение основных проблем нравственного бытия человека, широко транслируемое в образовательном пространстве Украины второй половины XIX в., что делает его творческое наследие весомым и значимым в национальном историко-культурном контексте.*

**Ключевые слова:** Университет Св. Владимира, Н. А. Фаворов, нравственное богословие, нравственная деятельность, свобода воли, нравственный выбор, моральные качества.

V. G. Napadysta, Ph.D., Associate Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,  
60, Volodymyrska Street, Kyiv, 01033, Ukraine

#### FROM THE HISTORY OF ST. VOLODYMYR UNIVERSITY: NAZARIY ANTONOVYCH FAVOROV

*The article reconstructs the life and analyzes the main thematic components of the creative heritage of Nazariy Antonovich Favorov (1820–1897), Doctor of Theology, a professor who for almost four decades (1859–1897) taught moral theology at the St. Vladimir University and was the rector of the university church. Ideological and political prejudices have led to the long neglect of a highly respected, recognized person both by university tutors corporation and a wide circle of the public. N. A. Favorov is the author of many works on moral theology, in particular, "Essays on the Moral Orthodox-Christian Doctrine", which had seven editions, were highly appreciated by colleagues and for a long time were considered an official textbook on moral theology in Russia. The moralist-theologian concentrates his attention on the problems of the origin of morality, correlation of the morality doctrine with religious and philosophical foundations, the characteristic features of the moral activity subject, freedom of will and substantiation of its significance for the moral existence of man, moral choice, moral qualities and their place and role in the human essence. It was established that the main topics of his creative ideas were predominantly determined by the problems, established in moral theology, but N.A. Favorov did not overlook the issues relevant for academic philosophizing in Ukraine and the Western European ethical discourse of the second half of the nineteenth century. The semantic accents in the substantiation of N.A. Favorov's creative searches were based on the main provisions of the Orthodox religious doctrine. The work of N.A. Favorov, though not entirely original, has a thorough and holistic presentation of the main problems of the moral existence of man, widely spread in the educational space of Ukraine in the second half of the nineteenth century, making his creative legacy important and meaningful in the national historical and cultural context.*

**Key words:** St. Volodymyr University, N. A. Favorov, moral theology, moral activity, freedom of choice, moral choice, moral qualities.

УДК 793.3 + 159.923

И. В. Нарский, д-р ист. наук, проф.  
Ольденбургский университет им. Карла фон Оссенцкого,  
Институт истории,  
ул. Аммерленд, 114, г. Ольденбург, 26129, Германия  
inarsky@mail.ru

#### ВЫМЫСЕЛ В ОБОСНОВАНИЕ "ПОДЛИННОСТИ": КАК СОВЕТСКИЕ ХОРЕОГРАФЫ ОБОСНОВЫВАЛИ НАРОДНЫЙ ХАРАКТЕР СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*В статье определяется место танцевальной художественной самодеятельности в официальной советской культуре и роль специалистов хореографического дела в ее развитии. Объясняются мотивы советских экспертов по танцевальному искусству, зачастую вдохновлявшие их на вымышленные рассказы о сокрытии хореографического фольклора. Тем самым предпринимается попытка реконструировать логику представлений советских специалистов по народному танцу о предмете их увлечений, любви и профессиональных занятий. В итоге автор приходит к выводу, что ритуализированные рассказы об изучении фольклорных истоков хореографами-постановщиками были важным аргументом в подтверждение "народных корней" советского хореографического творчества, парадоксальным образом мобилизируя вымысел в обоснование "подлинного".*

**Ключевые слова:** советская самодеятельность, народный танец, нотация хореографического материала, изобретенная традиция, "подлинная культура".

© Нарский I. В.

**Постановка проблеми.** На протяжении десятилетий, начиная с конца 1930-х гг., советские журнальные репортажи о профессиональных и, главным образом, самодеятельных ансамблях народного танца центральных европейских областей СССР и Сибири, Украины, Закавказья и других уголков Советского Союза пестрели сообщениями об "этнографических экспедициях" хореографов, желающих "учиться у народа" искусству танца, в сельскую местность [16, с. 30; 15, с. 11; 9, с. 21; 20, с. 22; 21, с. 37]. По мнению автора, имеются причины для сомнений в аутентичности бесчисленных рассказов о "хождении в народ" советских хореографов.

**Анализ исследований и публикаций.** История "путешествий за танцами" представляет собой неотъемлемый элемент почти любого советского материала по истории того или иного профессионального или самодеятельного коллектива народного танца или истории советской хореографии в целом – будь то репортаж, исторический очерк или интервью.

Матрицы для таких рассказов поставляли руководители главных ансамблей народных танцев страны, на которые как на образцы для подражания с 1930-х гг. равнялась самодеятельная хореография. К таковым принадлежали тексты о постановке ряда танцев в Государственном ансамбле народного танца СССР И. А. Моисеева, в танцевальной группе Русского народного хора им. М. Е. Пятницкого, которой на протяжении десятилетий бессменно руководила Т. А. Устинова [19, с. 7; 17, с. 13], и некоторых других.

**Целью статьи** является постановка вопроса о причинах, по которым в рассказах о самодеятельном танцевальном творчестве столь заметного места и обязательного упоминания заслуживал "полевой сбор" хореографического материала. Высказана гипотеза об изобретении многочисленных рассказов о фольклорных поездках.

**Изложение основного материала исследования.** Почему в рассказах о самодеятельном танцевальном творчестве заметного места и обязательного упоминания заслуживал "полевой сбор" хореографического материала? Не были ли многочисленные рассказы о поездках за "драгоценными россыпями народного танцевального искусства" выдумкой, изобретением?

Чтобы попытаться разобраться в обозначенной проблеме, во-первых, представляется целесообразным исторически контекстуализировать заявленный сюжет, сказав несколько слов о месте танцевальной художественной самодеятельности в официальной советской культуре и о роли специалистов хореографического дела в ее развитии. Во-вторых, необходимо пояснить, чем пытаются мои сомнения в аутентичности бесчисленных рассказов о "хождении в народ" советских хореографов. В-третьих, следует объяснить мотивы советских экспертов по танцевальному искусству, зачастую вдохновлявшие их на вымышленные рассказы о сокрытии хореографического фольклора.

#### *Танцевальная самодеятельность и профессиональные хореографы в СССР: контекст встречи*

"Отцом-основателем" советского самодеятельного художественного творчества по праву считается И. В. Сталин с его знаменитой фразой о жизни в СССР, "которая стала веселей", произнесенной им в ноябре 1935 г. На I Всесоюзном совещании стахановцев [13, с. 100–101].

Конечно, было бы наивным сводить создание концепции советской самодеятельности к единичному высказыванию "вождя". Само это высказывание было отражением сложного процесса, который можно обозначить и как поиск новой советской идентичности, и как формирование "тиปично советского" эмоционального "инвентаря", и как создание новых опорных конструк-

ций коллективной памяти. Этот процесс маркирован такими событиями, как принятие в апреле 1932 г. постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций" [10, с. 407–408] и учреждение – в его исполнение – союзов писателей и композиторов СССР, Первый съезд Союза советских писателей (1934) и продвижение концепции "социалистического реализма", Первая Всесоюзная олимпиада художественной самодеятельности (1932) и всесоюзное клубное совещание 1933 г., появление в 1934 г. первой советской музыкальной комедии "Веселые ребята" и начало преподавания истории в школе [14; 2; 3]. Завершение первой пятилетки и коллективизации деревни потребовало сместить акцент в идеологической работе с аскетического требования самоотверженным трудом добиваться успехов на пропаганду достигнутых успехов. Литературе и искусству, в том числе массовому самодеятельному, в демонстрации советских достижений, делавших жизнь "веселей", отводилось выдающееся место. Этот мотив и стал "повивальной бабкой" канонической советской танцевальной самодеятельности.

1930-е гг., по общему мнению исследователей, стали формативным периодом в истории советской художественной самодеятельности. Именно тогда она приобрела облик, стилистику и структуру, которые отличали советскую самодеятельность до распада СССР, а отчасти и после него. В это время сложилась новая концепция социалистической культуры, в монолитном образе которой были сплиты профессиональное искусство, фольклор и художественная самодеятельность. Хореографы, как и прочие деятели культуры, отныне должны были "учиться у народа", что на практике означало использование фольклора в качестве сырья для создания новых "народных" танцев и неизбежно вело к понижению всех слагаемых "триединства" советской культуры.

Профессиональные хореографы – балетмейстеры и педагоги, а также теоретики и историки танца, театральные критики с 1930-х гг. патронировали художественную самодеятельность. Они выступали в качестве постановщиков отдельных номеров в самодеятельных коллективах, режиссеров на праздничных концертах и сводных выступлениях победителей смотров самодеятельного танцевального искусства. Они участвовали в конкурсах самодеятельности в роли председателей и членов жюри, были преподавателями на курсах повышения квалификации для руководителей любительских танцевальных коллективов. Наконец, они создавали многочисленные программные тексты в помощь самодеятельности.

Художественная самодеятельность превратилась в массовое явление, к которому в период позднего СССР так или иначе был причастен каждый советский человек. К началу перестройки в самодеятельности участвовали, по завышенным данным советской статистики, около 30 млн. взрослых и детей. Ее традиционный, наиболее зрелищный, музыкально-хореографический сегмент среди жанров художественного творчества не лидировал, но был весьма заметен. К середине 1970-х гг. в танцевальной самодеятельности Советского Союза участвовало более 0,5 млн. человек. Десятилетием позже численность самодеятельных танцоров в СССР, объединенных в 90 тыс. хореографических коллективов, достигла, согласно официальной статистике, одного миллиона [11, с. 136, 140, 142].

Многое говорит о том, что проект государственной художественной самодеятельности как места встречи государственных посланий и общественных интерпретаций [32; 30] оказался успешным. Государство поставило самодеятельное творчество как инструмент пропаганды успехов СССР в стране и за рубежом, как

средство организации досуга населения и контроля за ним, воспитания нового, культурного и сознательного, гражданина. Участники самодеятельности охотно реализовывали и поныне с благодарностью вспоминают возможности, которые предоставляла им танцевальная самодеятельность: выступать на сцене, ездить по стране и за рубеж, чувствовать свою значимость и вос требованность, пользоваться всеобщим уважением, бесплатно отдыхать всем коллективом во время отпуска или каникул, а также испытать настоящую дружбу и любовь, обрасти верными товарищами и создать семью – в общем, расцветить жизнь праздничными красками, сделать ее счастливой, почувствовать себя не заменимой частью целого.

#### Причины для сомнений

"Наша общая задача – выявлять, любовно собирать и всемерно популяризировать лучшие образцы народной хореографии. Кому, как не областным советам профсоюзов и домам народного творчества, организовать изучение танцевального фольклора. Они могут направить в районы и села своей области экспедиции, составленные из балетмейстеров и руководителей кружков, для сокращения и записи танцев. Это создаст непосредственный творческий контакт между городскими и сельскими коллективами, взаимно обогатит их, повысит культуру танцевальной самодеятельности и города и села" [22, с. 34].

Пожелание старшего методиста Всесоюзного дома народного творчества им. Н. К. Крупской собирать танцевальный фольклор, в том числе силами экспедиционных групп в составе профессиональных и самодеятельных балетмейстеров, было опубликовано в 1958 г. Обращает на себя внимание то, что к этому времени упоминания руководителей ансамблей народного танца о своих постановках на основе собранного "полевого" материала уже стали общим местом рассказов о самодеятельном хореографическом творчестве. А сотрудник головной организации, в обязанности которой, помимо прочего, входила работа по записи сельских песен и танцев, формулирует участие постановщиков танцев в этой работе в виде пожелания.

В том же году прославленный балетмейстер хора им. Пятницкого Т. А. Устинова, за двадцать лет до этого осуществившая легендарную экспедицию по сбору танцев в Курской области, отмечая большую работу областных домов народного творчества "по сокращению, изучению и записи танцевального фольклора", также обратилась к руководителям самодеятельных хореографических коллективов с предложением участвовать в этой деятельности. И вновь оно имело форму пожелания, словно до этого момента "этнографический" опыт у хореографов отсутствовал: "Неплохо также организовать поход своих учеников в деревню и рабочие поселки за песнями и танцами" [19, с. 9].

В 1973 г. бывший солист моисеевского ансамбля танца, доцент ГИТИСа А. А. Борзов аргументированно настаивал на необходимости изучать региональные особенности бытования русского народного танца и в этой связи призывал хореографов заняться тем, что Н. Г. Чернышевский считал подвигом, – сокращением фольклора. Наконец, в 1980 г., рассказывая об экспедиции Т. А. Устиновой за танцами, В. И. Уральская мимоходом заметила, что "в таких экспедициях редко участвовали хореографы", которые обычно ""заимствовали" у фольклористов" записи плясок [17, с. 13]. Косвенных свидетельств, скажем мягко, незначительной распространенности в СССР участия в фольклорных экспедициях профессиональных и самодеятельных постановщиков народных танцев можно обнаружить

более чем достаточно, чтобы почувствовать некоторое беспокойство по поводу достоверности рассказов хореографов об их "полевых" расследованиях.

Конечно, будет несправедливо все такие рассказы хореографов записать в разряд актерских баек. С 1960-х гг. в СССР росло фольклорное движение, участники которого считали сокращение народных песен, танцев, обрядов и костюмов одной из главных своих миссий, которую регулярно и тщательно воплощали в жизнь. И все же есть основания полагать, что таких поездок в действительности было меньше, чем рассказов о них. Кроме перечисленных оснований для недоверия этим историям есть еще одно, связанное с техническими трудностями сокращения танцевального материала, – его запись.

#### Проблема нотации хореографического материала

Советские профессиональные балетмейстеры жаловались на несовершенство системы записи, точнее – на отсутствие единой системы. Так, знаменитый грузинский балетмейстер И. Сухишвили в 1938 г. определял имевшуюся в его распоряжении нотационную практику как "кустарщину".

"На веселой вечеринке, увидев не известный мне танец или вариацию, я запоминаю движения и затем дома зачитываю их наизусть. Но это – все же неизбежная кустарница, так как даже многовековый классический танец почти не поддается записи. У каждого крупного балетмейстера есть своя система, но она частенько ставит своего автора в неудобное положение: записано все, а перевести "с бумаги на ноги" иногда невозможно.

В народном же танце крайне редки даже определенные термины для той или иной фигуры или движения. Всесоюзный комитет по делам искусств должен обратить внимание на разрешение этой насущнейшей проблемы нашего искусства и установить единую форму и метод фиксации танца от Большого театра в Москве до аварской деревушки в наших горах" [16, с. 30].

Почти сорок лет спустя Р. В. Захаров сетовал на наличие этой же проблемы: "До сих пор у нас нет общепринятой записи танца, каждый балетмейстер записывает для себя по-своему, и это очень затрудняет сохранение и передачу новым исполнителям лучших произведений прошлых лет" [6, с. 120]. А еще через несколько лет, в начале 1980-х гг., одна из ключевых фигур в истории восточногерманского народного танца и художественной самодеятельности Э. Гольдшмидт утверждала, что неточные или ошибочные описания танцев, противоречивая терминология, отсутствие точных указаний о различии в темпе исполнения в отдельных регионах, разнобой в вербальных и символических обозначениях шагов, положений рук, позиций ног, перемещений в пространстве серьезно мешают изучению и сохранению танцевального фольклора [27, S. 8, 11, 12, 16, 17, 19].

Проблемы записи танцев – отсутствие общепринятой системы, неразработанность, неясность, неточность и противоречивость терминов и знаков – были характерны для хореографии не только Советского Союза или "Восточного блока". Они сопровождали историю танца начиная с эпохи Ренессанса и остаются актуальными по сегодняшний день. Специалисты насчитывают свыше сорока систем записей хореографических произведений, возникших с XV по XX в. [27]. При этом неизвестно ни одного случая, когда балетмейстер, подобно композитору, до постановки своего произведения записал бы его от начала до конца. Знаток истории танцевальных записей К. Йешке убедительно объясняет это особенностью творческой работы балетмейстера, в которой влияние визуального материала,

импровизации и наблюдений за действиями танцовщика превращает запись в важный, но второстепенный инструмент, выполняющий роль подручного средства для поддержания зрительной памяти, для фрагментарной фиксации, восстановления хореографического материала и обучения неизвестному танцу.

Советская система записи танцев для пополнения прошедшего идеологическую цензуру репертуара художественной самодеятельности соединяла в себе несколько типов нотации. Ее основу составляло вербальное описание танца, которое дополняли условные значки, обозначавшие танцующих обоего пола, их расположение на сцене, а также рисунок танца, т. е. план их передвижения во время танца. Часто запись сопровождалась рисунками (с 1960-х гг. – рисунками и/или фотографиями), которые фиксировали или иллюстрировали отдельные положения рук, детали позиций, настроение танцоров.

Эта система была проста, и в этом были ее достоинства и изъяны. Можно с уверенностью констатировать, что такая система записи – и только она – была понятна большинству самодеятельных постановщиков. Большинство балетмейстеров – не только любителей, но и профессионалов – другими системами записи танцев не владели.

Но были у советских записей танца и недостатки. Прежде всего, словесные записи были не в состоянии передать детали и мелочи – особенности темпа, положения рук, настроения. Иллюстрации фиксировали лишь отдельные моменты исполнения. Даже использование видеотехники с 1970-х гг. не позволяло запечатлеть все детали танца. Непосредственное наблюдение за исполнением танца при условии развитой зрительной памяти оставалось более надежным инструментом. И, главное, проблемы танцевальной нотации позволяют с большой долей уверенности отрицательно ответить на вопрос, важный в контексте ссылок советских хореографов на "народный" характер своих постановок: запись не обеспечивала аутентичности фольклорного материала.

#### *Изобретенная традиция*

Один из первых исследователей государственных ансамблей танцев, которые с 1950-х гг. как грибы после дождя росли по всему миру, американский хореограф, историк танца, фольклорист Э. Шей в конце 1990-х – начале 2000-х гг. в ряде публикаций пришел к выводу, что большинство этих ансамблей, по крайней мере за пределами крупных капиталистических стран Запада и Японии, обязаны своим возникновением ансамблю И. А. Моисеева, зарубежные гастроли которого в 1950-е гг. произвели фурор во всем мире [34; 33]. Признание американским исследователем главного ансамбля танцев СССР мировым примером для подражания – редкий случай, когда СССР не только в собственной пропаганде был впереди планеты всей, – не помешало Э. Шею сделать заявление, которое в хореографическом мире осталось незамеченным. Проанализировав творчество полутора десятков ансамблей, американский ученый заявил, что государственные ансамбли танцев, демонстрировавшие во второй половине XX в. национальные или "народные" танцы на профессиональной сцене, в разной степени опирались на народную традицию и этнографический материал. Ансамбль И. А. Моисеева, по мнению американского хореографа, питался от "народных истоков" в наименьшей степени, чаще опираясь на сценический характерный танец – танец, который с XIX в. создавался балетмейстерами в народном стиле для театральных представлений:

"Такая форма танца может рассматриваться как то, что Хобсбаум и Рейнджен в 1983 г. обозначили термином "изобретенная традиция" [28]. Напротив, такие коллективы, как Хорватский государственный ансамбль

"Ладо", греческие танцоры Доры Страту, действительно пытаются включить оригинальные элементы традиционной жизни: музыкальные инструменты и манеру пения, костюмы и танцевальный шаг, движения, обычаи, ритуалы. Другие ансамбли – например, ансамбль танцев Моисеева, несмотря на претензии на достоверность, создают произведения, опираясь на нетрадиционные источники, такие как народно-сценический танец, с частичным использованием или фактически вообще без всякого использования народных традиций, на которых, по их утверждению, они основывают свою работу" [34, р. 30].

Когда я изложил мнение Э. Шея бывшему солисту ансамбля И. А. Моисеева, профессору А. А. Борзову, тот возмутился: конечно, Моисеев не ездил по деревням. Его источником были олимпиады, смотры и конкурсы самодеятельного танца, в которых он участвовал в качестве постановщика сводных концертов, председателя или члена жюри. А зрительная память его не подводила.

Приведу еще одно свидетельство – на этот раз из разряда театральных баек. Если оказывается, что некоторые источники, претендующие на документальную достоверность, являются актерскими анекдотами, то почему бы не воспользоваться актерской байкой в качестве исторического источника?

В начале 2010 г. мой отец, бывший солист балета, активный участник и опытный руководитель нескольких самодеятельных танцевальных коллективов, рассказал мне историю, которую ему поведал А. С. Шайн, его товарищ по эстрадной бригаде, с которой они в 1970 г. колесили по Оренбуржью. А тот якобы услышал ее от танцовщика из ансамбля И. А. Моисеева. Как-то знаменитый балетмейстер пригласил на постановку татарского танца лучшего специалиста, действительно собиравшего фольклорный материал, Ф. А. Гаскарова, который долгие годы был художественным руководителем и постановщиком Башкирского государственного ансамбля народного танца и Ансамбля песни и танца Татарской АССР. Когда танец был поставлен, Игорь Александрович якобы сказал своим артистам, что следует забыть оценку, сохранять надо только манеру.

Нам никогда не узнать, было ли это на самом деле. Важно другое: в хореографической среде Советского Союза курсировали байки, в которых рассказывалось совсем не то, что сообщалось в официальной прессе: о расхождении между словами и делами ведущего советского хореографа народного танца, касающемся "сокровищ народного танцевального искусства". Другими словами, в раздававшихся с вершины хореографического олимпа заверениях в верности "народным истокам" у его подножия почему-то слышалась какая-то фальшь. Так зачем же советские балетмейстеры взвывали к "подлинному" народному танцу, чем его "подлинность" им была настолько дорога, что ради нее они готовы были рассказывать о мнимых этнографических экспедициях? И что эта "подлинность", в их понимании, обозначала?

#### *В поисках "подлинного"*

Коммунистическая партия понимала задачу деятелей искусств "учиться у народа" прагматично и прямолинейно: хочешь написать книгу про заводские будни – иди на предприятие, поработай-ка там, не спеша присмотрись к людям, примени, говоря языком этнографов, метод "включенного наблюдения". В отношении литературного и даже музыкального произведения это было хотя бы отчасти разумно благодаря наличию систем записи речи и музыки и возможности с их помощью переводить увиденное в слова, а народные музыкальные формы – в классические.

Но в отношении хореографии это требование нелепо и абсурдно. Этнографический материал не позволял преодолеть ограниченность танцевального языка и не

мог быть фактором, революционизирующим балетное искусство, – это советским теоретикам и практикам балета стало ясно относительно рано [12, с. 222]. Во-первых, в силу специфики хореографической отрасли искусства, язык которой не предполагал точного воспроизведения действительности. Во-вторых, из-за упомянутого отсутствия в хореографии общепринятой знаковой системы, сопоставимой с письменностью и нотами, которая позволяла бы адекватно зафиксировать танец для его последующего воспроизведения.

Однако, как бы ни были нелепы распоряжения партии, игнорировать их хореографы не могли, по крайней мере до середины 1950-х гг. Слишком многое стояло на кону: карьера, материальное благополучие, почести, возможность заниматься любимым делом, наконец, судя по судьбе деятелей других отраслей искусства, прежде всего литераторов и режиссеров, свобода и даже жизнь. Затем ситуация стала менее напряженной, но командный окрик сверху и страх остались. Так что позиция хореографов, делавших вид, что прилежно "учатся у народа", вполне объяснима.

Труднее – и важнее – объяснить другое: почему в партийном и государственном руководстве господствовало представление о том, что именно у "народа" следует учиться творческой интеллигенции? Ответ следует искаать не в марксизме, который с определенной селекцией взяли на вооружение советские коммунисты, а в общей установке эпохи Просвещения. Поскольку марксизм был одной из просветительских интерпретационных моделей и отражал общие для идеологии Просвещения убеждения, представления советских коммунистов о народном творчестве можно считать марксистскими.

В основе грандиозного проекта социально-политической трансформации, именуемого Просвещением, лежало представление о поиске и достижении "подлинности" человеческих институтов и отношений как цели общества и культуры. "Подлинно справедливое" устройство общества искали философы и политики, "подлинное знание" – истину – искала университетская наука, "подлинную культуру" искали деятели литературы и искусства. Фольклор и народ с легкой руки Ж.-Ж. Руссо и особенно И. Г. Гердера с его концептом "народного духа" стали важным объектом и приводным ремнем этого поиска. "Народ" в лице сельских жителей стал восприниматься как носитель "подлинной" культуры – чистой от зол цивилизации, первоначальной, не запятнанной тлетворным городским влиянием. Исследования народной музыки и поэзии, быта и нравов, языка и танцев должны были способствовать восстановлению утраченной "подлинной" культуры [25]. Среди ценителей танцевального фольклора в XIX в. было широко распространено убеждение, что "народные танцы в большей степени, чем многие другие, гораздо более тщательно изучаемые историей культуры предметы, позволяют выявить характерные черты целых народов" [24, с. 3]. Поиски "подлинной" культуры и "души народа" оказались совпадшими процессами.

Концепт "подлинности" был растяжим во все стороны и поэтому удобен для применения. Он был одновременно антимодерным и модерным, поскольку мог звать и назад, и вперед, побуждать к бегству от действительности, и к ее активному преобразованию. Он был острым оружием, поскольку предполагал наличие своей противоположности – "фальши" или "подделки" как результата невежества или злого умысла. Он был полезен политикам и режимам с дефицитом легитимности: забота о "подлинно" народном освещала их светом законности и тем самым освящала. Поиск, возрождение, переоткрытие и изобретение "подлинно народного" ста-

ли начиная с эпохи романтизма основой политического национализма [29]. Недаром тоталитарные режимы питали слабость к "подлинно народной" культуре. В 1938 г. немецкий исследователь народных танцев Раймунд Цоттер свой ученый текст начал следующими фразами:

"Народный танец – одно из самых сильных выразительных средств народного духа. Поэтому именно в те времена, когда на народное культурное наследие обращается внимание, когда его ищут и лелеют, его значение особенно возрастает. Его способность превращать танцующих в единую общность особенно ценна в эпоху чрезмерно растущего индивидуализма" [31, S. 139].

Не удивляет и то, что Женская секция Испанской фаланги – правящей партии франкистской Испании с 1936 по 1975 г. – в 1939 г. начала создавать женские группы песен и плясок (Corosy Danzas), одной из задач которых было собирание "подлинного" испанского танцевального фольклора в глухих уголках страны, очищение его от подделок и городских упаднических напластований и обучение крестьянок "подлинным народным" танцам [35, S. 84–114].

Но нормативная концепция "подлинности" поймала в силки своего создателя, современного человека, уповающего на благополучное завершение процесса поиска "подлинного" и отделение "подлинного" от "поддельного". Это ясно видно из истории концепта "фальшлора" (fakelore), выдвинутого в 1950-е гг. американским этнологом Ричардом Дорсоном [26, S. 56–64]. Озабоченный, помимо прочего, развитием этнографического образования в США, он инструментализировал этот концепт для обоснования необходимости государственных вложений в "честную" науку, способную воскресить аутентичную народную культуру и противостоять коммунистическим "изобретениям" псевдонародного искусства – "фальшлора" – по ту сторону железного занавеса. Во времена холодной войны этот концепт прекрасно подходил, чтобы противопоставить фольклориста "свободной демократии" "фальшлорным" манипуляциям коммунистических режимов. Случай Р. Дорсона опровергает основной тезис самого автора теории "фальшлора", свидетельствуя о том, что самый демократический режим не может быть гарантом от политических манипуляций фольклорной работой, от ложного противопоставления мнимого "подлинного" народного искусства "фальшлорным" подделкам или от коммерческого использования стилизованного фальшлора [25, р. 189–194].

В Советском Союзе не только коммунисты оказались во власти просветительской иллюзии о "подлинном" народном искусстве. Гердерова "душа народа" нашла в балетмейстерской среде самую благодатную почву. Многие хореографические учебные и рекламные тексты начинались фразой о душе народа. Буклет, посвященный 60-летию И. А. Моисеева, этой традиции не изменил: "Дух народа, его душа – суть любого танца, поставленного Моисеевым", – читаем в тексте 1966 г. [1, с. 23].

Но советские балетмейстеры и балетоведы, скорее всего, и не догадывались, что используют концепцию буржуазного происхождения с репутацией, подмоченной ее утилизацией правыми политическими режимами. В их текстах эпитет "подлинный" нещадно эксплуатировался прежде всего для характеристики советского драмбалета и танцев народов СССР, сразу же порождая противоположное намерения автора ощущение – ощущение фальши [23, с. 182–194].

Свою приверженность доктринальной "народной души" и "национального характера" советские теоретики танца, историки и преподаватели хореографии подкрепляли ссылками на классическую русскую литературу, вошедшую в советский культурный канон [4, с. 113; 5, с. 5; 18, с. 67, 70; 6, с. 103; 8, с. 47; 1, с. 19; 7, с. 8].

**Вывод.** Итак, советские постановщики народных танцев апеллировали к своей живой связи с "подлинным" народным искусством, потому что не могли: этого требовали заказчики, этого ожидали зрители и это было само собой разумеющейся частью культуры. Важным аргументом в подтверждение "народных корней" советского хореографического творчества стали ритуализированные рассказы об изучении фольклорных истоков хореографами-постановщиками. В результате в советском дискурсе о народном танце рассказы о хореографическом "рождении в народ" парадоксальным образом инструментализировали вымысел в обоснование "подлинного".

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексютович Л. Белорусские народные танцы, хороводы, игры / Л. Алексютович. – Минск: Вышэйшая школа, 1978. – 530 с.
2. Бессмертная О. Спор авангардистской и соцреалистической утопий: "Веселые ребята" – почему не "Пастух из Абрау-Дюрсо"? (Два сценария первой советской музыкальной комедии) / О. Бессмертная // От великолепного до смешного... Инструментализация смеха в российской истории ХХ в. – Челябинск: Каменный пояс, 2011. – С. 192–221.
3. Богданов К. Vox populi: Фольклорные жанры советской культуры / К. Богданов. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 368 с.
4. Гоголь Н. Петербургские записки // Гоголь Н. В. Собрание сочинений. Т. 6. – М.: Гослитиздат, 1959. – 563 с.
5. Ефименкова Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней / Б. Ефименкова. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. – 54 с.
6. Захаров Р. Слово о танце / Р. Захаров. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
7. Захаров Р. Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 224 с.
8. Карташова Н. Воспитание танцем. Заметки балетмейстера / Н. Карташова. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1976. – 112 с.
9. Олофинский Н. Так родился танец / Н. Олофинский // Художественная самодеятельность. – 1959. – № 6. – С. 21–24.
10. Постановление ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций", 23 апреля 1932 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. – М., 1984. – Т. 5, изд. 9-е. – С. 407–408.
11. Пуртова Т. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы) / Т. Пуртова. – М.: ГРДНТ, 2006. – 168 с.
12. Слонимский Ю. В честь танца / Ю. Слонимский. – М.: Искусство, 1968. – 372 с.
13. Сокольская А. Танцевальная самодеятельность / А. Сокольская // Самодеят. худож. творчество в СССР: Очерки истории. 1930–1950 гг. – СПб.: Дмитрий Булавин, 2000. – С. 99–146.
14. Соцреалистический канон: сб. статей / под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 1036 с.
15. Сударкин Ф. Так рождается танец / Ф. Сударкин // Клуб. – 1952. – № 4. – С. 11–12.
16. Сухишвили И. Заметки о народном танце / И. Сухишвили // Народное творчество. – 1938. – № 8. – С. 28–32.
17. Уральская В. "Мы все ваши ученики..." / В. Уральская // Клуб и худож. самодеятельность. – 1980. – № 17. – С. 12–14.
18. Уральская В., Соколовский Ю. Народная хореография / В. Уральская, Ю. Соколовский. – М.: Искусство, 1972. – 72 с.
19. Устинова Т. Сценическое воплощение танца / Т. Устинова // Художественная самодеятельность. – 1958. – № 11. – С. 7–10.
20. Хривоиха А. Ятранские сокровища / А. Хривоиха // Клуб и художественная самодеятельность. – 1964. – № 14. – С. 22–24.
21. Хуршудян Г. Труд и песня / Г. Хуршудян // Клуб и художественная самодеятельность. – 1970. – № 6. – С. 36–38.
22. Чижик А. За культуру народного танца / А. Чижик // Художественная самодеятельность. – 1958. – № 5. – С. 32–34.
23. Эльяш Н. Образы танца / Н. Эльяш. – М.: Знание, 1970. – 240 с.
24. Angerstein W. Volkstänze im deutschen Mittelalter / W. Angerstein. – Berlin: C.G. Lüderizche Verlagsbuchhandlung, 1868. – 850 S.
25. Bendix R. In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies / R. Bendix. – Madison: The University of Wisconsin Press, 1997. – 320 pp.
26. Dorson R. Fakelore / R. Dorson // Zeitschrift für Volkskunde. – 1969. – Bd. 65. – S. 56–64.
27. Goldschmidt A. Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze: Textband. 4. Aufl. / A. Goldschmidt. – Berlin: Henschelverlag Kunst du Gesellschaft, 1981. – 314 S.
28. Hobbsawm E., Ranger T. Invention of Tradition / E. Hobbsawm, T. Ranger. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – 320 pp.
29. Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations / M. Hroch. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. – 229 pp.
30. Jeschke C. Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart / C. Jeschke. – Bad Reichenhall: Comes Verlag, 1983. – 500 S.
31. Moser H., Zoder R. Deutsches Volkstum in Volksschauspiel und Volks- tanz / H. Moser, R. Zoder. – Berlin: Walter der Gruyter & Co, 1938. – 184 S.
32. Satjukov S., Gries R. Zur Konstruktion des "sozialistischen Helden": Geschichte und Bedeutung / R. Gries, S. Satjukov // Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR. – Berlin, 2002. – S. 15–34.
33. Shay A. Choreographic politics: state folk dance companies, representation, and power / A. Shay. – Middletown: Wesleyan University Press, 2002. – 272 p.
34. Shay A. Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field" / A. Shay // Dance Research Journal. – 1999. – Vol. 31, No. 1. – P. 29–56.
35. Stehrenberger C. Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im "Colonial Encounter" / C. Stehrenberger. – Bielefeld: transcript, 2013. – 340 S.

#### REFERENCES

1. Aleksjutovich, L. (1978). *Belorusskie narodnye tancy, horovod* [Belorussian national dances, round dances, games]. Minsk: Vyshhejsjaja shkola.
2. Bessmertnaya, O. Y. (2013). *Spor avangardistskoy i sotsrealisticheskoy utopiy: "Veselye rebyata"* pochemu ne "Pastukh iz Abrau-Dyruso"? (Dva stsenariya pervoy sovetskoy muzykal'noy komedii) [Dispute between avant-garde and social realistic utopias: "Jolly Fellows" – why not "The shepherd from Abrau-Durso"? (Two scenarios of the first soviet musical comedy)]. In *Ot velikogo do smeshnogo... Instrumentalizatsiya smekha v rossiyskoy istorii 20 v. Kamenyy poys*, pp. 192–221. Chelyabinsk, Kamienny pojas.
3. Bogdanov, K. (2009). *Vox populi: Fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury* [Vox populi: Folklore genres of Soviet culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie.
4. Gogol', N. (1959). Peterburgskie zapiski [Petersburg notes]. In *Sobrane sochinenij*. Volum 6. Moscow, Goslitzidat.
5. Efimenkova, B. (1962). *Tanceval'nye zhanry v tvorchestve zamechatel'nyh kompozitorov proshloga i nashih dnej* [Dance genres in the works of wonderful composers from the past to present]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
6. Zaharov, R. (1977). *Slovo o tance* [Word about dance]. Moscow, Molodaja gvardija.
7. Zaharov, R. (1983). *Sochinenie tanca: stranicy pedagogicheskogo opyta* [Dance writing: pages of pedagogical experience]. Moscow, Iskusstvo.
8. Kartashova, N. (1976). *Vospitanie tancem. Zametki baletmejstera* [Dance upbringing. Choreographer Notes]. Cheljabinsk: Juzhno-Ural'skoe kn. izd-vo.
9. Olofinskij, N. (1959). *Tak rodiljsja tanec* [This is how dance was born]. *Hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 6. 21–24.
10. Postanovlenie CK VKP(b) "O perestrojke literaturno-hudozhestvennyh organizacij", 23 aprelja 1932 g. (1984) [Resolution of the Central Committee of the CPSU (b) "On the restructuring of literary and artistic organizations]. In *KPSS v rezoljucijah i reshenijah s'ezdov, konferencij i plenumov CK*, pp. 407–408. Moscow, Volum 5, izd. 9-e.
11. Purtova, T. V. (2006). *Tanets na lyubitel'skoy stsene (20 vek: dostizheniya i problemy)* [Dance on the amateur stage (the 20<sup>th</sup> century: achievements and problems)]. Moscow, GRDNT.
12. Slonimskij, Ju. (1968). *V chest' tanca* [In honor of the dance]. Moscow, Iskusstvo.
13. Sokols'kaya, A. L. (2000). *Tantseval'naya samodejatel'nost'* [Dance amateur performance]. *Samodejatel'noye khudozhestvennoye tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii. 1930–1950 gg.* St. Petersburg, Dmitry Bulavin.
14. Guenther, H. / Dobrenko, Yu. (eds.) (2000). *Sotsrealisticheskiy kanon* [Social realistic canon]. St. Petersburg, Akad. projekt.
15. Sudarkin, F. (1952). *Tak rozhdaetsja tanec* [So dance is born]. *Klub*, Volum 4, 11–12.
16. Cyxishvili, I. (1938). *Zametki o narodnom tance* [Notes about folk dance]. *Narodnoe tvorchestvo*, Volum 8, 28–32.
17. Ural'skaja, V. (1980). "My vse vashi ucheniki..." [We are all your pupils]. *Klub i hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 17, 12–14.
18. Ural'skaja, V., Sokolovskij, Ju. (1972). *Narodnaja horeografija* [Folk choreography]. Moscow, Iskusstvo.
19. Ustinova, T. (1983). *Scenicheskoe voploschenie tanca* [Stage dance performance]. *Hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 11, 7–10.
20. Hriwoizhia, A. (1964). *Jatranskie sokrovishcha* [Yatran treasures]. *Klub i hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 14, 22–24.
21. Hurshdjyan, G. (1970). *Trud i pesnya* [Work and song]. *Klub i hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 6, 36–38.
22. Chizhik, A. (1958). *Zametki o narodnom tance* [For the culture of folk dance]. *Hudozhestvennaja samodejatel'nost'*, Volum 5, 32–34.
23. Jel'ash, N. (1970). *Obrazy tanca* [Images of dance]. Moscow, Znanie.
24. Angerstein, W. (1868). *Volkstänze im deutschen Mittelalter*. Berlin, C.G. Lüderizche Verlagsbuchhandlung, 1868.
25. Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press.
26. Dorson, R. (1968). *Fakelore*. In *Zeitschrift für Volkskunde*. Bd. 65, 56–64.
27. Goldschmidt, A. (1981). *Handbuch des deutschen Volkstanzes. Systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze*: Textband. 4. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst du Gesellschaft.
28. Hobbsawm, E., Ranger, T. (1983). *Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.
29. Hroch, M. (1985). *Social Preconditions of National Revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge: Cambridge University Press.
30. Jeschke, C. (1983). *Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bad Reichenhall: Comes Verlag.

31. Moser, H., Zoder, R. (1938). *Deutsches Volkstum in Volksschau-spiel und Volkstanz*. Berlin: Walter der Gruyter & Co.
32. Satjukov, S., Gries, R. (2002). Zur Konstruktion des "sozialistischen Helden": Geschichte und Bedeutung. *Sozialistische Helden. Eine Kulturge-schichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*. Berlin.
33. Shay, A. (2002). *Choreographic politics: state folk dance compa-nies, representation, and power*. Middletown: Wesleyan University Press.

34. Shay, A. (1999). Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". *Dance Research Journal*, Vol. 31, No. 1, 29–56.
35. Stehrenberger, C. (2013). *Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im "Colonial Encorner"*. Bielefeld, transcript.

Надійшла до редколегії 23.05.19

І. В. Нарський, д-р іст. наук, проф.  
Ольденбурзький університет ім. Карла фон Оссецького,  
Інститут історії,  
вул. Аммерленд, 114, м. Ольденбург, 26129, Німеччина

### ВИГАДКА В ОБГРУНТУВАННІ "СПРАВЖНОСТІ": ЯК РАДЯНСЬКІ ХОРЕОГРАФИ ОБГРУНТОВУВАЛИ НАРОДНИЙ ХАРАКТЕР СВОЇХ ТВОРІВ

У статті описується місце танцювальної художньої самодіяльності в офіційній радянській культурі і роль фахівців хореографічної справи в її розвитку. Пояснюються мотиви радянських експертів у танцювальному мистецтві, які часто надихали їх на вигадані розпові-ді про збирання хореографічного фольклору. Тим самим робиться спроба реконструювати логіку уявлення радянських фахівців з народного танцю про предмет їхніх захоплень і професійних заняття. У підсумку автор приходить до висновку, що ритуалізовані розповіді про вивчення фольклорних витоків хореографами-постановниками були важливим аргументом на підтвердження "народних коренів" радянської хореографічної творчості, що парадоксальним чином мобілізувало вигадку на обґрунтuvання "справжнього".

**Ключові слова:** радянська самодіяльність, народний танець, нотація хореографічного матеріалу, винайдена традиція, "справжня культура".

I. V. Narskiy, Doctor of Historical Sciences, Professor,  
The Carl von Ossietzky University of Oldenburg, Historical Faculty,  
114, Ammerländer Heerstraße, Oldenburg, 26129, Germany

### FICTION IN "AUTHENTICITY" SUBSTANTIATION: HOW THE SOVIET CHOREOGRAPHERS SUBSTANTIATED FOLK CHARACTER OF THEIR WORKS

Over the decades, starting from the late 1930's, soviet journalistic reportage about professional and mainly amateur folk dance groups from central European regions of the USSR and Siberia, Ukraine, Transcaucasia and other parts of the Soviet Union were full of reports about choreographers' "ethnographic expeditions" down the country and their desire to "learn from the people" dance technique.

Why did "field collection" of the choreographic material hold a prominent place and deserve special mention in the stories about amateur folk dance arts? Weren't numerous stories about folk trips the invention? In the article subsequent steps are undertaken to answer these questions.

Firstly, the place of amateur dance art performance in the official soviet culture and the specialists' role of choreographic business in its development are outlined. Secondly, there is an explanation of reasons of author's doubts in authenticity of soviet choreographers' numerous stories about "going to the people". Thirdly, the art of dancing soviet experts' motives, that frequently inspired them to the fictional stories about the collection of choreographic folklore are explained.

Therefore, it makes an attempt to renew folk dance soviet specialists' logic of notion about the subject of their passion, liking and professional activities. In the issue the author comes to the conclusion that ritualized stories about the analysis of folk sources by choreographer-directors were the significant argument in corroboration of "folk roots" of the soviet choreographic creative work. As the result, in the soviet discourse of folk dance the stories about choreographic "going to the people" paradoxically made instrumentalization of fiction in substantiation of "authenticity".

**Keywords:** The soviet amateur performance, folk dance, notation of the choreographic material, invented tradition, "authentic culture".

УДК 111.853:73(4)

Р. М. Русін, канд. філос. наук, доц.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,  
вул. Володимирська, 60, м. Київ, 01033, Україна  
rusinr71@gmail.com

### ПОСТМОДЕРНІЗМ: ЕСТЕТИКА І МИСТЕЦТВО ВІРТУАЛЬНОСТІ

Сучасне мистецтво переживає суттєве трансформації в контексті постіндустріальної культури. Все більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва віртуальних артефактів. У статті відзначається, що сучасне віртуальне мистецтво – це новий простір, динамічно захоплений постмодерністськими практиками сучасного мистецтва. У сучасних практиках постмодернізму в сфері віртуального мистецтва із стрімким розвитком комп'ютерних технологій різко зменшується доля присутності людини в процесі творчості. Машинне моделювання як продукт колективної творчості дозволяє створювати новий віртуальний образ незалежно від його існування в реальному світі.

**Ключові слова:** постмодернізм, медіа-мистецтво, віртуальне мистецтво, класична естетика, естетика постмодернізму, штучний інтелект, художній образ, віртуальний образ.

**Постановка проблеми.** В кінці ХХ і на початку ХХІ ст. внаслідок тих змін, що відбулися в мистецтві, виникла необхідність теоретичного переосмислення мистецьких практик. Це завдання взяли на себе художники, мистецтвознавці, художня критика та інші агенти художнього світу, намагаючись прояснити можливість нового бачення мистецтва, дати йому об'єктивну оцінку.

Очевидно, що розуміння специфіки сучасного мистецтва полягає не стільки в самій оцінці, скільки в проясненні основ різного розуміння таких понять, як "класичне мистецтво", "сучасне мистецтво", "віртуальне мистецтво".

Якщо класичне мистецтво отримало протягом століть ґрунтovne осмислення в історії мистецтва, мистецтвознавстві, естетиці, то віртуальне мистецтво як специфічна форма сучасного мистецтва потребує ґрунтовних досліджень.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Важливе значення для філософсько-естетичного осмислення сучасного віртуального мистецтва мають роботи В. Арсланова, Ж. Бодріяра, Ф. Джеймісона, Ф. Поппера.

**Мета статті.** Дослідити віртуальне мистецтво, виявити його природу та основні ознаки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасне мистецтво переживає суттєве трансформації в контексті постіндустріальної культури. Дедалі більшого значення набувають комп'ютерні методи виробництва віртуальних артефактів, які найбільш яскраво свідчать про те, що "віртуальне" мистецтво прагне не наслідувати життя, а бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості.

Френк Поппер в своїй праці "Від технологічного до віртуального мистецтва" зазначає, що сучасне віртуальне мистецтво – це подальше удосконалення техно-

© Русін Р. М.