

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Становление и эволюция феномена меценатства (анализ меценатства в историко-культурном контексте).....	9
1.1. Проблема становления меценатства в контексте перехода от традиционной культуры к культуре модерна	10
1.2. Креативное начало в культуре как основание индивидуального меценатства.	22
1.3. Текстовые реалии российского меценатства.....	37
Глава 2. Мирожизненные основания феномена меценатства... .	51
2.1. Стилъ жизни как рефлексия по поводу ... себя	51
2.2. Меценатство как творчество	64
2.3. Меценатство как поступок	81
Заключение.....	95
Список использованной литературы.....	97

## ВВЕДЕНИЕ

Проблема меценатства, накрепко привязывает нас к деятельности конкретного человека во вполне определенную, древнеримскую эпоху, однако она реально меняется в последующие времена. Это обнаруживается по мере обновления ракурсов изучения культурных феноменов, а также с введением в научный оборот новых историко-культурных реалий, причинно-следственных связей между ними и их различных социокультурных оснований. Создание произведения искусства подлинно высокого качества, представляет собой многогранный процесс. Он обычно включает в себя не только собственно творчество художника, в том числе и коллективное (первобытное искусство, фольклор, синтетические искусства), но и условия его осуществления, в которые, так или иначе, проникают препятствующие или способствующие творчеству факторы. В кругу последних оказывается и меценатство. Оно знаменует собой особый **тип** взаимодействия между обладателями богатств и самими этими богатствами, с одной стороны, и художниками, деятелями культуры, науки, их творчеством, с другой стороны. Эти отношения способны рождаться когда угодно и где угодно. Тем самым, меценатство оказывается социокультурным явлением более широким и долговечным, чем это определяется при привязке его только к конкретным именам и эпохам.

Ограничивая сферу своего интереса областью искусства и культуры, отметим, что для взаимодействия меценатства с искусством и культурой имеются объективные основания, которые не только делают возможным осуществление самого этого процесса, но и дифференцируют его, предопределяют образование в нем нескольких, своеобразных, качественно определенных узлов. Начнем с самого очевидного - с понимания трактовки самого меценатства.

При всех различиях в его определении: “покровительство науке и искусству, художникам и ученым”<sup>1</sup>, “историческая форма механизма

---

<sup>1</sup> См.: Словарь русского языка в 4 т. М., 1984, Словарь иностранных слов. М., 1988. Словарь по искусству. Leipzig, 1989.

социального заказа и контроля за искусством, материального обеспечения художников”<sup>1</sup>, "бескорыстная помощь художникам и творческим личностям", "причуда и странность богатого человека", "факт биографии, пикантная подробность из истории искусства, из жизни художников и художественных явлений"<sup>2</sup>; в них есть и нечто общее - сведение его значения к внешнему (для творческого процесса) фактору, - созданию **более благоприятных условий для жизни художника.**

Подобное истолкование меценатства низводит его содержание до уровня обычной материальной поддержки художника, осуществляемой бескорыстно, как благотворительный акт или как средство поднятия престижа мецената в глазах общества. В любых подобных случаях, как позитивных, так и негативных по своему характеру, меценатство выходит за пределы собственно творчества художника, целиком оставаясь в сфере сопутствующих факторов.

Было бы неправомерно сводить меценатство лишь к такого рода взаимодействиям с искусством и его создателями, но столь же ошибочно, игнорировать его. История развития культуры и искусства убеждает в том, что данный вид меценатства является наиболее часто встречающимся, стихийно возникающим феноменом культуры. Абсолютизировать его нельзя не только из-за того, что есть и другие виды меценатства, но главным образом потому, что взаимосвязь меценатства с процессом творчества, может быть и более сложной и более опосредованной, т.е. не только **иной**, но и **качественно более богатой**, особенно когда оно непосредственно входит в сферу творчества или бытие искусства и приобретает ценность не как явление параллельного ряда, а как элемент художественной реальности, как явление, проникающее в искусство, образующее с ним различные симбиозы, которые входят "в плоть и в кровь" произведения искусства. А.Ахматова даже создала специальную метафору: "Ах, если б знали, из кого сора растут стихи, не ведая стыда...", выделяя тем самым специфичность и определенную внутреннюю

---

<sup>1</sup> См.: Эстетика. Словарь. М., 2002.

<sup>2</sup> Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. М., 1986.

свободу любого возможного компонента художественного творчества, и даже превращение их в содержание произведений, но, разумеется, при своем органичном поэтическом перерождении, т.е. подчиненности законам художественности.

В нашем случае подобного рода абстрактная возможность превращается в действительность обычно тогда, когда у мецената и художника есть определенные совпадения в жизненных установках, мировоззренческих, эстетических позициях (скажем, совпадение эстетических вкусов). Здесь посредством меценатства не просто осуществляется материальная и духовная поддержка, но его влияние переходит на сам творческий процесс - усиливаются взаимородственные компоненты творчества художника, как наблюдалось например, в случаях: П.М.Третьяков - "передвижники", княгиня М.К.Тенишева - "Мир искусства", С.Мамонтов - В.Серов, М.Врубель и др. В данном случае меценатство реализуется уже как своеобразное **текстовое проникновение**.

Между, рассмотренными выше двумя типами проявления меценатства есть и **третий** тип. Он не вполне самостоятелен, т.к. занимает промежуточное положение между первым и вторым типами, характеризует переходный этап превращения жизненных установок, идеалов, вкусов, и т.д., предваряющих текстовую стадию художественного творчества, в сам этот текст, посредством творчества художника, но подвергающегося определенному воздействию. Так, можно говорить о том, что С.И.Мамонтов способствовал более полной реализации творческих потенций В.А.Серова, при этом возникало своеобразное "сложение" сил, разумеется, лишь на стадии предшествующей творчеству, помогающим реализации таланта художника в его сугубо индивидуальном виде.

Выделение "внетекстового" и "текстового" аспектов реализации меценатства требует сделать пояснения по поводу самого понятия "текст".

Нам близка позиция М.М.Бахтина, Ю.М.Лотмана, Р.Барта в определении "текста" в культуре как "первичной данности... всего

гуманитарного мышления, как непосредственной действительности, из которой исходит это мышление”<sup>1</sup>.

Текстом является всякий связанный знаковый комплекс. Но содержание пространства искусства или художественного творчества не исчерпывается понятием текст. Текст это всего лишь один из вариантов отношения. "Текст не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-то контекст. Текст существует как контрагент “внетекстовых” структурных элементов, связан с ними как два члена оппозиции”<sup>2</sup>. Реально искусство состоит из "текста" (системы внутритекстовых взаимодействий) в его отношении к “внетекстовой” реальности"- действительности, автору, зрителю, культурным традициям и т.д. Восприятие "текста" искусства, оторванного от “внетекстового” фона, невозможно, поскольку освоение "текста" без учета "внетекстовых" отношений является тем же самым, как сведение, например, акта коммуникации к одностороннему процессу говорения, сообщения. Реальная художественная значимость "текстовых" элементов понятна лишь в отношении к "внетекстовым". Одна и та же множественность "текстовых" элементов, соотнесенная с "внетекстовыми" структурами, производит различный художественный эффект.

"Внетекстовая реальность" - это фон, который позволяет понять "текст" искусства. "Без внетекстовых связей текст становится - эстетически - произведением на чужом языке”<sup>3</sup>. Для восприятия искусства необходим как собственно "текст", так и "внетекстовая" часть, потому что, "текст опосредован многочисленными “внетекстовыми” связями”<sup>4</sup>.

Обращение к понятиям "текст" и "внетекстовая реальность" при анализе взаимодействия искусства и меценатства, позволяет нам добиться определенной семантической совместимости, выводящей на один уровень

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблема текста.//Литературно-критические статьи.М., 1986.С.474.

<sup>2</sup> Там же. С.477.

<sup>3</sup>Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. //Ученые записки Тарт.ун-та. Вып. 246. Труды по знаковым системам. Т.1. 1966. С.168.

<sup>4</sup>Там же. С. 160.

художника, произведение искусства и мецената, помогает рассматривать их в одной смысловой плоскости.

Анализ меценатства как "текстовой" и "внетекстовой" реальности искусства сложен и противоречив, а на определенном уровне он неизбежно гипотетичен, так как формирующие его факторы практически не фиксируются, а "обрамляющий контекст (вопрошающий, возражающий)" процесса творчества, дополняющий, стимулирующий, помогающий ему, является относительно случайным фактором, который актуализируется, способен стать "в один ряд" при определенном стечении необходимых условий. Если учесть, что партнерами в жизненной драме мецената являются история и культура, то жизненный путь и судьба его оказываются глубоко историчными, тесно переплетенными с ментальностью эпохи, отражают своеобразие конкретной культурной среды.

Очень нелегко угадать свою "внутреннюю судьбу" и, следуя ей, развернуть свое "внешнее бытие" в единственно возможной форме. С одной стороны, человек достаточно свободен, чтобы выбрать и сыграть персонаж, который является его подлинным "я", другой стороны, он может отказаться осуществить свое "я", изменив себе. В связи с этим меценатство может быть обозначено как особый компромисс, судьбы и собственного призвания (реализация творческих потенций). Преодоление стереотипов социальной среды, способа бытия, избрание роли мецената позволяет человеку плодотворно творить как собственную жизнь, так и быть в со-творчестве с художником, самореализуясь, самоосуществляясь, достигая совпадения с собой внешним и внутренним, в подлинной своей сути. Меценат по сути своей художник, который не обрел статуса художника, то есть не реализовал себя в своих творениях, а направил свой художнический порыв в русло творчества собственной жизни.

"Душа настолько же внеположна "я", которое составляет Вас, как и пейзаж, окружающей Ваше тело. Если хотите, я даже готов признать, что Ваша душа - самое близкое, с чем Вы сталкиваетесь, но она не Вы. Надо

освободиться от традиционного представления, которое сводит реальность к какой-либо вещи - телесной или психической. Вы не вещь, а тот, кто вынужден жить с вещами и среди вещей, и не любой из жизней - одной определенной”<sup>1</sup>.

Эти идеи поколебали представление о том, что относится к сущностным, неразрушимым компонентам “я”. Что я контролирую в себе и что во мне контролируемо? В чем состоит моя субстанция, призванность, и какова соответствующая ей культурная форма, которая способна обеспечить полноценное бытие в мире?

Тема “забвения” бытия, тоска по бытию, боль экзистенциальных философов далеко не случайно сопрягается с поисками ответов, путем препарирования художественного творчества любого рода. Человек разорвал все связи с бытием, попал в плен существующего, и эта инерция заглушает все истинные импульсы живущего, лишает его судьбу индивидуальности, опустошает автоматизмами, стихией бессознательно-массового. “В жизни нет ничего, что могло бы заинтересовать человечество, хотя бы на двадцать четыре часа, - вторят философам художники. - Мы проживаем миллионы жизней в каждом поколении, но получаем наслаждение от чего угодно - от энтомологии, от изучения океанов, от исследования строения клетки, - только не от самой жизни...”<sup>2</sup>

Нам представляется, что меценатство - это одна из форм прорыва к подлинному бытию, способ достижения гармонии “я” внутреннего и “я” внешнего в человеке, попытка его самостроения, индивидуального самоопределения; целью которого является творение смыслов собственной жизни.

Анализ феномена меценатства в данной работе осуществлен на теоретическом и эмпирическом уровнях.

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С.438-439.

<sup>2</sup> Миллер Г. Тропик рака. //Иностр. лит-ра. 1990. №7.С.14.

## ГЛАВА 1. СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ ФЕНОМЕНА МЕЦЕНАТСТВА

*(анализ меценатства в историко-культурном контексте)*

Теоретический анализ феномена меценатства необходимо совместить со сравнительно-историческим его изучением, то есть рассмотреть данный феномен в историко-культурном контексте, что позволяет выявить условия его актуализации, факторы, придающие ему уникальность в рамках отдельных эпох.

Основными методологическими посылами, помогающими вычленил данный феномен из структурных связей культуры, являются следующие утверждения: 1) меценатство - досужее занятие, поэтому для определения его места в системе культуры необходимо исходить из взаимосоотнесений понятий "otium" и "negotium"; 2) меценат - необходимое звено в отношениях художник-общество, художник-воспринимающий, поэтому форма актуализирования той или иной эпохой меценатства определяется местом художника в обществе; 3) существуют эпохи, в силу своей культурной специфики, относящиеся к каноническим, традиционным (Древний Восток, античность, Средневековье), которые не актуализируют в широком плане потенциальную возможность культуры - индивидуальное меценатство. В эти эпохи оно существует как исключение, когда яркая индивидуальность, совершая поступок, разбивает поведенческие и мировоззренческие стереотипы, выходит за рамки культурных традиций и норм своего времени. Такая личность, следуя внутренним убеждениям, внутреннему "я", творит свою судьбу и жизнь иначе, чем остальные, организуют пространство вокруг себя.



### **1.1. Проблема становления меценатства в контексте перехода от традиционной культуры к культуре модерна.**

Феномен меценатства в культуре до сих пор не имеет четких смысловых границ. В данной работе, это социальное явление рассматривается, с одной стороны как феномен опосредованно влияющий на развитие искусства (раскрытие и поддержка талантов, сохранение произведений искусства и т.д.), с другой стороны, как одна из форм реализации потребности в творчестве, качество особого психологического типа личности.

Как явление обозначающее помощь культуре, меценатство существовало всегда, принимая различные формы в зависимости от типа культуры, положения художника в обществе. степени значимости и ценности его труда. Меценат как личность, как особый психологический тип возникает с момента востребования индивидуальности в различных сферах ее существования. Осознание ценности и самооценности творчества приводило к необходимости особого "патроната", целью которого была моральная и материальная поддержка таланта.

Исходя из задач нашей работы, детальный анализ типологических особенностей культур не предполагается, акцент будет сделан на выявлении возможности возникновения и существования меценатства в контексте той или иной культуры, а если таковое отсутствует или существует в тенденции, то обозначить возможные причины его невостребованности.

Что определяет форму меценатства в те или иные эпохи?

Во-первых, степень ценности индивидуального, креативного начала в культуре.

Во-вторых, место художника в социальной структуре общества, значимость его труда.

В-третьих, статус искусства, наряду с другими культурными феноменами.

В-четвертых, мера эстетизма, оригинальность художественного мировоззрения.

Ю.М.Лотман отмечал: "Есть эпохи, когда искусство властно вторгается в быт, эстетизируя повседневное течение жизни. Это эпохи Античности, Возрождения, Барокко, романтизма, модерна и т.д. Данное явление сопряжено со множеством последствий и чревато взрывами художественной талантливости, меценатства. Наряду с этими существуют эпохи с иной жизненной наполненностью, там нет воспевания красоты, пиетета перед художником-творцом. Конечно, искусство и культура существовали и в такие времена, но подпитывались из другого источника. Человек, с сильной индивидуальной волей, деньгами и огромным желанием вложить их в культуру не был востребован<sup>1</sup>.

О каких эпохах в данном случае идет речь? Это прежде всего культура цивилизаций Древнего Востока, Античности и Средневековья. Главной причиной невостребованности меценатства было отсутствие индивидуального начала в творчестве, а доминантой художественного мировосприятия было следование канону традиции, которое в данном случае нельзя трактовать как отсталость и консерватизм.

По этому поводу есть очень интересное замечание Ю.М.Лотмана, сформулировавшего так называемый "информационный парадокс" канонического искусства. Парадокс сводится к следующему. Художественные сообщения имеют смысл постольку, поскольку получатель извлекает из них некоторую информацию. Каноническое искусство традиционно, предсказуемо и не несет никакой информации, зачем оно? Эпохи, когда доминировало каноническое искусство, огромны, в них художественная коммуникация не прекращалась, более того - принимала на себя такую социальную, нравственную, культурную ответственность, с которой не всегда справлялось искусство "свободных" и творческих эпох. Ю.М.Лотман предположил, что прирост информации происходит в данном случае не за счет сообщения, а за счет получателя. Под влиянием сообщения извне, человек вступает в общение с

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Проблема "обучения" культуре как ее типологическая характеристика.// Ученые записки Тарт. ун-та. вып. 284.Труды по знаковым системам. Т.5. 1971 С.163

самим собой. Произведение искусства действует как проявитель, заставляющий проступать скрытые, размытые духовные структуры. Самопознание, самораскрытие, вызванные, заданные и направленные каноническим сообщением, служат источником прибавления информации. В чем же информативная ценность стереотипных сообщений? "Повторение необходимо во всех случаях, так как со временем собранная информация рассеивается, знание забывается, структура изнашивается, поскольку любая система подвержена энтропии". Повторяющиеся же сообщения противостоят энтропии, посредством компенсации они поддерживают на определенном уровне структурную организацию системы, ее "тезауру". Они являются стабилизирующим фактором, механизмом сохранения идентичности данной культуры.<sup>1</sup>

Столь длительный пассаж о каноническом искусстве необходим для определения точек опоры процесса творчества и восприятия в эпохи с мировоззрением и мироотношением ориентированным на социум, где личная жизнь человека не была самоценной, а довлеющими силами были государство, церковь, религия. Реальное бытие искусства этих эпох мало чем отличалось друг от друга (отношение к художнику как к ремесленнику, а к искусству как к делу, художественное сознание было неотделимо от производственного и религиозного сознания, памятники изобразительного искусства обязательно имели утилитарное назначение и магическое значение), но содержание искусства, отчасти даже его предназначение было принципиально разным. Мировоззренческо-культурные доминанты эпохи определяли художественное своеобразие искусства. Идея меценатства и ее реализация шли дальше государственного или церковного патроната.

Обращаясь к историческим реалиям, рассмотрим обозначенный аспект существования меценатства более подробно. Чтобы решить задачу культурологического описания феномена необходимо ввести два понятия,

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс.//Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1993. Т.1 С244.

которые помогут приблизиться к пониманию возможности появления и существования меценатства. Это *otium* - досуг, и *negotium* дело, термины, характеризующие деятельностную основу бытия человека. Особенности, характер, переплетение их в частной жизни человека, преодоление, изменение значимости той или иной стороны влияет на положение искусства и художника в жизни общества, расставляет оценочные акценты значимости культурного творчества в том или ином обществе.

Говорить о ценностных ориентирах той или иной культуры, приоритетах художественного сознания можно лишь определив жизненные основания человека этой культуры.

Древний грек - деятельный человек с нерасчлененным единством, вернее синкретизмом, помысла и действия и ориентацией на общинно- родовые авторитеты. Идеальной моделью стиля жизни был героический стиль, что обуславливалось перманентной межплеменной войной и спецификой авторитарно-патриархальной организации рода.

Идея судьбы не только не делала греков фаталистами, но служила доказательством божественной санкционированности героизма: “Античный героизм... не только исключает учение о судьбе, но как раз его предполагает и именно от него получает свой специфический стиль”<sup>1</sup>.

Героический стиль жизни античного грека исключал трагические коллизии или противоположность индивидуального и общественного. Индивид был и ощущал себя функцией универсума, природного и социального, и естественной жизненной целью почитал подвиги во имя и для нужд этого универсума: "Гомеровский герой имеет дело не с "судьбой" - как некой враждебной противостоящей ему силой, требующей повиновения или вызывающей противоборство, а с "долей", в которую укладывается его быстротечная жизнь. Этим заранее исключается трагическая противоречивость между человеком и окружающим его миром, поскольку источником такого противоречия является

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Античная мифология в историческом развитии. М.,1957. С.56-57.

осознание, либо несоответствие между жизненной задачей и возможностями для ее решения, либо несовершенства того универсума, в рамках которого существует человек"<sup>1</sup>.

Отношение к искусству у древних греков также носило печать социальности, оно предназначалось не для частного использования, а для прославления богов и мощи полиса. Понятие творчества в художественном сознании древних греков отсутствовало, искусство понималось как умение, сочетая в себе три фактора: природный материал, традиционное знание, труд художника.

Творческой личности как таковой не существовало: оригинальности не придавалось значения. Искусством могли заниматься либо богатые люди, имеющие деньги и время на столь странную причуду, либо деятельность талантливого художника оплачивалась из государственной казны, с последующим отчетом последнего перед народным собранием.

Отношения искусство - общество были достаточно жестко регламентированы, но были и исключения, вызванные к жизни личностными качествами человека - кружок Перикла и Аспазии. Доступ в него был открыт для всех выдающихся современников (постоянно присутствовали там Фидий, Анаксагор, Софокл, Геродот, Сократ). "... Тут, среди равных себе они делились новыми замыслами, обременяющими душу художественными сомнениями ... Сама ничего не создавая, Аспазия помогала другим лучше познавать себя. Под каким-то таинственным воздействием ее богатой природы у людей словно вырастали крылья высокие и легкие" (Я.Парандовский).

В Античной Греции субъектом, воплощающим идеи помощи искусству был полис - государство, но, все же иногда допускающий проявление личной инициативы на поприще меценатства. Основанием и толчком к такому допущению была готовность человека к поступку, свобода от общественных догматов, широта культурного сознания. В связи с этим можно сказать, что

---

<sup>1</sup> Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978. С.19

взлеты художественной талантливости, "тотальный эстетизм" эпохи не предполагают напрямую наличие индивидуального меценатства, основной содержательной доминантой которого является творчество.

Древнеримская культура имела несколько иной характер. На протяжении его многовековой истории менялись положение и смысловая наполненность *otium* и *negotium*, а в связи с этим включенность искусства в организм культуры. Динамика составляющих культуры определяется, в конечном счете, их ролью в механизме общественного равновесия - в отношениях между тенденциями к интеграции и дифференциации общества, к его сплочению или расслоению. В искусстве всегда существовали формы, служащие и тому, и другому. Одни явления искусства приемлемы для всех (или для многих) слоев общества и объединяют его единством вкуса (которое иногда бывает не менее социально значимо, чем единство веры). Другие явления в своем бытовании ограничены определенным общественным кругом и они становятся основанием для элитарной или массовой культур, а иногда выделяют и более сложные соотношения субкультур, положение каждой формы с течением времени в этой системе меняется.

Почвой для искусства в системе культуры Древнего Рима в отличие от Древней Греции, был *otium*, удельный вес и формы которого в римском быту неоднократно менялись.

Исходя на этой особенности, впервые можно говорить о возможности меценатства, как явления, связанного с досугом. То, что в Древней Греции имело государственную регламентацию, в Древнем Риме перешло в сферу частных интересов. Смещение акцентов с *negotium* к *otium* в отношении искусства сделало возможным богатым людям часть времени посвящать искусству, общению с художниками (в виде патрон-клиент, или на паритетных началах).

В раннюю эпоху о будничном досуге не приходится говорить: досуг был временным, сезонным, общенародным, праздничным; с повышением жизненного уровня в римском обществе для досуга освобождалось все больше

места, причем, конечно, в высших слоях общества: досуг становится повседневным и индивидуальным, в связи с этим римское общество раскрывается для искусства. В силу сложившихся обстоятельств: малая зависимость от материала, возможность учета мнений заказчика, а в связи с этим быстрая переориентация и т.д. - в римском искусстве самым распространенным видом искусства была поэзия.

Впервые в истории культуры феномен "меценатства" появился именно в связи с поэзией, с необходимостью ее поддержки и наличием заказных тем, это вылилось в создание режима "благоприятствования" с заранее заданными целями - укреплением авторитета императорской власти и прославление личности Августа любыми действенными способами.

Поэзия была детищем *otium*, досуга: сперва досуга праздничного, предоставляемого толпе (поэзия для масс, но не для знати), - потом досуга будничного, доступного имущим (поэзия для образованных верхов, но не для масс), - потом досуга всеобщего, чудом достигнутого после гражданских войн (поэзия для всего общества), - и, наконец, поэзия для поэзии, живущая больше инерцией, чем спросом.

Интересно проследить в связи с этим динамику изменения содержания образа поэта, а в связи с этим и образа - мецената. В начале, это образ театрального поденщика и клиента высоких покровителей, очень часто в качестве наемных мастеров-поэтов выступали высокообразованные греки, потом поэт превращается в вещего пророка, несущего людям глас богов, а богам молитвы людей, на этом этапе греки выступают в качестве советников, а иногда соперников поэтов римлян. Отношения между художником и патроном были скорее партнерски-дружескими, нежели клиентски-зависимыми.

В эпоху империи происходит - возвращение к началу: вещий пророк оказывается в то же время смешным чудаком, а часто голодным клиентом в этой земной жизни.

Коснемся некоторых исторических реалий жизни римского общества. В эпоху последних гражданских войн Республики положение поэта

означало положение человека обладающего досугом - поэзией можно было заниматься или в промежутке между делом, или в отставке от дел: или положение имущего человека, сознательно уклоняющегося от дел, на общественном поприще; или положение человека по возрасту или социальному положению еще не приступившего к ней. Социальная ячейка, которая предпочитала поэзию в этот период - дружеский кружок. Основа таких кружков была унаследована досужим времяпровождением от делового: издавна каждый сенаторский дом обрастал клиентами, сплетался "политическими дружбами" с другими домами (такие дома Сципиона Эмилиана и Лутация Катула стали первыми дружескими кружками - питомниками поэзии). При этом происходило переосмысление всех взаимоотношений, социальное неравенство покровителя и клиента стусевывалось аффектацией духовной общности и эмоциональной близости.

В эпоху принципата связь поэзии с понятием *otium* не отменилась; но резко изменилось само ощущение этого *otium*. Из частного дела он стал общественным делом, это - то, чего был лишен римский народ во времена раздоров и что было ему возвращено "миротворцем" Августом. Время ощущается как 'золотой век" и ему присуща праздность (*otium*), земля и боги все дают людям сами: это входит в пропагандистскую мифологию нового времени. *Otium* становится всенародным благом, и поэзия, причастная *otium* оказывается интересна всем. Это было подготовлено не только общественным настроением, но и устойчивым расширением культурной подготовки читающей публики, в связи с появлением новых форм распространения поэзии (не только сцена и дорогие книги, а и библиотеки и рецитации). Поэзия стала в Риме предметом общественного внимания (поэтов узнают на улице, на Вергилия и Горация сбегаются посмотреть прохожие),оттеснив прозу, литература *otium* взяла на себя функцию литературы *otgotium*. При всем при этом не было сделано никаких попыток снизиться до массового уровня.

Август прекрасно понимал, что литература и искусство - важнейшие средства общественного воздействия, в результате чего они были предметом



пристального внимания правительства Августа. "Золотой век" римской поэзии был предопределен изменениями в общественной жизни. Некогда римское общество было поглощено хозяйственными заботами *negotium*, а теперь, когда об этом заботится Август у всех появился *otium* и на этом *otium* народ начал заниматься сочинением стихов; "все мы, учен, не учен, безразлично кропаем поэмы" (Гораций).

Житейская среда писателей меняется, кружковая жизнь остается, но в ее этикете появляются новые черты. Пример этому - кружок Мecenата (складывание 43-37 гг. до н.э., рассыпается после 23-19 гг. до н.э.), самое значительное средоточие литературной и культурной жизни эпохи Августа.

Мecenат, имя которого стало нарицательным уже через сто лет (ко времени Марциала), был очень показательной фигурой по своему отношению к *otium*: всадник, не занимавший никаких должностей, "человек поистине неусыпный, зоркий и деятельный, когда дело требовало усердия, но при малейшей возможности отстраниться от дел, расслаблявшийся в досуге и неге пуще всякой женщины" (Тацит. Анналы XXV, 53 - Мecenат добивался от Августа возможности жить в Риме как бы находясь в отлучке)<sup>1</sup>.

Традиционное отношение к *otium* и *negotium* здесь как бы вывернуто наизнанку: нормальное состояние человека - *otium*, передышки *negotium*, чтобы это оправдать, такой *otium* тоже представлялся как служение высшей цели.

Этим оправданием оказывалось покровительство поэтам: сам Мecenат писал манерные стихи в бытовой и ученой исторической традиции, но покровительствуемых поэтов побуждал к высоким темам и подчас настойчиво "... нелегкое твое повеление - писал Вергилий о теме "Георгик" и продолжал, - без тебя не посягнет ум ни на что высокое" (Георгики III, 41-42). Стиль отношений кружка Мecenата сочетал в себе как иерархически-клиентские отношения, так и равноправно-дружеские. Социальное положение новых поэтов было ниже среднего (крестьянство, вольноотпущенники, разоренные

---

<sup>1</sup> Цит. по Гаспаров М.Л. Поэт и поэзия в римской культуре. //Культура Древнего Рима. Т.1. М. 1985. С. 332

всадники), поэтому, между ними и Меценатом чувствовалась разница: Меценат мог писать стихи в панибратском стиле Катула, они же писали ему возвышенно. "Меценат великая моя краса и оплот, если безвременная сила похитит тебя, половину души моей, то зачем мне жить ..." (Гораций. Оды.11.17). В целом Меценату удалось поддержать в своем кружке традицию неотерической дружбы или игры в нее<sup>1</sup>.

В Древнем Риме деятельность по поддержке и помощи людям искусства имела специфические черты, но по сути своей была тем же государственным заказом как и в Древней Греции. Только здесь заказчиком выступал император и прославлять нужно было не полис, а его "божественную" личность и деяния. Учитывая степень влияния искусства в обществе и при определенном руководстве им, Меценат, а через него Август добивались распространения и укоренения в обществе желательного для них воззрения, создавая тем самым идеологическую базу режима.

Самым большим достижением Августа было то, что он сумел превратить крупнейших и авторитетнейших писателей эпохи в рупор общественно-политических идей и настроений: кружок Мецената предоставлял возможности для общения представителям римской интеллигенции и, как писал Гораций: "среди друзей образованных и благородных, обладающих тонким вкусом и глубоким умом, можно познать радость творческого труда".

Иначе говоря, в Античной Греции, исходя из принципов самой культуры, меценатство как таковое не предполагалось. Предприимчивость, оригинальность, индивидуализм не культивировались и не вписывались в культурные рамки. Лишь яркая индивидуальность, способная совершить поступок, разбивая поведенческие и мировоззренческие стереотипы, могла нарушить это правило. Такая личность, следуя своим внутренним убеждениям, внутреннему "я", творила свою судьбу и жизнь, иначе организуя пространство вокруг себя.

---

<sup>1</sup> Там же. С.333

В Древнем Риме особенности реального бытия искусства (или только некоторых его видов) были прецедентом появления прообраза индивидуального меценатства, то есть тут жизнедеятельность Мецената стала «меценатством». Конечно, в этом случае речь идет, лишь о формальной стороне дела появление индивидуального патроната над искусством. На деле же все обстояло иначе - поддержка Меценатом искусства не распространялась дальше использования его в интересах укрепления личного престижа и власти императора.

В средневековье - иные исторические реалии - господство христианской идеологии, постоянные войны и изменение границ - наложили отпечаток на характер искусства и его место в жизни общества. Хотя средневековая культура постоянно стремилась к упорядоченной жизни, к всеобщей регламентации и кодификации отношений и поведения, к ритуализации событий и поступков, но эта цель не была достигнута полностью.

Художественная деятельность не имела четко различимых контуров. Ни внешние очертания мира искусства, ни связь его со средневековым сознанием не улавливались. Искусства были "рассеяны среди различных наук, ремесел и других форм человеческой деятельности, совершенно не сопоставимых друг с другом. Художественная культура строилась на "несобственных основаниях".

В условиях раннего средневековья церковь оказалась основным очагом и хранителем "высококультурных" традиций. Функции художественной рефлексии перешли к теологическому сознанию, для которого античный пример служил негативной культурной моделью.

Для художественной деятельности это означало отрицание самодостаточности искусства как продукта творческого самоопределения человека и как предмета художественного наслаждения. Ни импровизации дружинных поэтов, ни поэтические турниры и т.д. не имели у публики статуса собственно художественного, довлеющего себе события. Искусство в средневековье не было выделено в специальную сферу.

Конечно, среди множества разнообразных художественных явлений можно найти и такие, которые были близки к понятию искусство как искусство, то есть выступали в качестве средств собственно художественного общения и предмета художественного наслаждения, особенно в период зрелого средневековья, но они не имели узаконенного места в средневековой культуре. Отсюда особая структура "института памяти" средневековья, которое не знало специальных способов хранения художественных ценностей и не испытывало в этом большой нужды. "Человек не ощущал себя существом во времени"<sup>1</sup>. Сохранять художественные произведения прошлого, собирать и коллекционировать их почти никому не приходило в голову, в монастырях и церквях, в замках ценности накапливались и экспонировались вне прямой зависимости от их эстетического значения. Лишь на пороге Ренессанса появляются одинокие фигуры меценатов-собираателей, для которых важна художественная сторона дела. Художественное обучение было ориентировано на передачу наличных формул и образного репертуара, но не на формирование оригинальной творческой личности.

Средневековье не имело ни специальных художественных учреждений, ни художественной критики, ни общей теории искусства. Фрагменты эстетической теории входили в теологические сочинения, а немногие специальные трактаты имели ремесленно-рецептурный характер. Универсальной формой художественной рефлексии был канон - корпус нормативных метатекстов, содержащих эталонные образцы, схемы создания и исполнения текстов.

Становление феномена меценатства нельзя определить и обозначить как непрерывный, поступательный процесс. Меценатство – явление, меняющее свой облик и формы вместе с искусством. Каноничное и традиционное искусство поддерживалось и существовало, было оплотом государства и церкви, как достаточно сильный и эффективный способ воздействия на массы.

---

<sup>1</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М. 1972. С.121.

Внешнее проявление творческого начала в таком искусстве совершенно исключено, что не предполагало появления меценатов, основной составляющей личностного образа которых есть креативное начало во всех сферах жизни.

## **1.2. Креативное начало в культуре как основание индивидуального меценатства.**

Творческое начало в культуре, способность создавать новое, обеспечивают востребованность индивидуальности, то есть личность ищет и определяет для себя смыслы и приоритеты жизни и творит их исходя из этих смыслов.

Эпохи, позволяющие состояться индивидуальному меценатству, можно объединить под знаком творчества; оно выражалось в создании новых направлений и форм искусства, бытовых сфер жизни, новых стилей жизни. Нам представляется плодотворным рассмотрение существования индивидуального меценатства в эти эпохи через призму бытия искусства и определение статуса художника в социальной иерархии общества.

Итальянское Возрождение необходимо понять как способ мышления, неотделимый от особенностей итальянской городской жизни XIV-XVI вв. от социально-психологической почвы, от исходного античного и средневекового материала.

Для такого способа мышления показательны не только отдельные мотивы и принципы вроде антропоцентризма, пантеизма, самоутверждения личности, эстетического утопизма и т.д., а их сочетание, пронизывающая и конкретизирующая общность, силовое поле культуры, в которой они располагаются.

Эпоха Возрождения дала состояться новым гранями старого явления, иначе говоря, лишь с этой эпохи можно вести историю меценатства, как меценатства индивидуального.

В Возрождении можно встретить больше людей, чья деятельность так или иначе связана с культурой. Пишут стихи, собирают библиотеки, настойчиво разыскивают древние рукописи, занимаются изучением древних руин, организуют литературные салоны не только специалисты по культуре, но

правители и тираны, государственные деятели и купцы, нотариусы и ремесленники.

Эпоха в которую дань с побежденных городов берут книгами, а ораторским красноречием могут остановить войну, конечно же, особая эпоха.

Но не только результаты культурной деятельности, но и новое понимание человека, новый стиль в искусстве - вот что определяет новаторское лицо ренессанса.

Культурный переворот, совершенный в эту эпоху может быть зафиксирован не только с позиций того, что можно назвать достижениями, результатами, фактами, но и с точки зрения функционирования культуры. С этих позиций Возрождение предстает перед нами не столько как совокупность произведений культуры, несущих некое содержание, но и как специфическая система деятельности, новый стиль мышления и религиозности, особый дух складывающейся и образующейся жизни и, наконец, как новая система социально-культурных механизмов.

Возрождение создавало особую атмосферу "тотального эстетизма" - это золотой век европейского искусства. Эстетические эмоции властно проявляли себя в нравственных, религиозных, познавательных исканиях людей того времени.

Насколько основательно была подготовлена предшествующим развитием и как укоренилась в сознании эпохи (итальянском обществе) потребность в эстетическом созерцании, если острые политические коллизии, непрекращающиеся военные столкновения, разрушение основ гражданской и художественной жизни, дипломатические интриги и заговоры, осады и разгромы не пресекли грандиозных художественных начинаний и широкой меценатской деятельности. "Голос муз в начале Чиквеченто перекрывал шум сражений и грохот орудий"<sup>1</sup>. Юлий II испытывал финансовые затруднения из-за постоянных войн, тем не менее находил средства для оплаты расходов по

---

<sup>1</sup> Петров М. Итальянская интеллигенция в эпоху Возрождения. Л., 1982. С.68.

росписям Ватикана, перестройки собора св.Петра, добыче мрамора для собственной гробницы. А этот папа не был ни страстным любителем античных сооружений и рукописей как Николай У, ни утонченным гуманистом и писателем как Пий II, тем более, ни безудержным искателем гедонистических и эстетических ощущений как Лев X, растративший финансы курии на карнавалы, пиры и меценатство. Таково было умственное состояние общества, в сознании которого авторитет государственного деятеля и сам государь были неразрывно связаны с покровительством художественной деятельности. Фрески и статуи, храмы и портреты ассоциировались в обществе не только с "прыжком в бессмертие", но и являлись как бы формой обнародования политического могущества, делом значительной общественной необходимости.

"Красота, подобно политике и войне, являлась общим делом"<sup>1</sup>. "Мысль, творчество, политика, классовая борьба, хозяйство, повседневная жизнь - все окрашивалось красками искусства. Художественные критерии вторгались всюду веско, порой с решающей силой"<sup>2</sup>.

Искусство и общество, художник и социум в процессе своего развития взаимно отображали друг друга. Путь искусства в ренессансной Италии фиксируется не только в произведениях, но и в изменении социального положения его создателей, а также в их судьбе, в общественном мнении эпохи. Предначертанный Альберти идеал художника исключал возможность ремесленного отношения к делу: художник должен быть интеллектуалом, чья профессия находится на уровне профессий поэта и ученого. Математические начала живописи делают ее причастной к высшей ступени свободных искусств. Но только условие оригинальности означало выход к креативной концепции художественной деятельности.

Творчество без образца, подобное божественному творчеству, по плечу гению, одаренному способностью к "божественному безумию".

---

<sup>1</sup> Там же С.73.

<sup>2</sup> Там же С.76.

Свою роль в переосмыслении труда художника должна сыграть сложившаяся в гуманистических кругах оппозиция *otium* досуга, отданного любимым занятиям, службе по обязанности *negotium*, т.е. деятельности, свободно выбранной и совершаемой по призванию, - работе по необходимости<sup>1</sup>. Новая иерархия деятельностей относилась к гуманистическим штудиям в целом, но отблеск ее падал и на другие виды искусства. Образ художника, сформирований гуманистами, был несовместим с цеховой системой и по мере того, как он получал признание, усиливалось напряжение между традиционной структурой с одной стороны и новым статусом, самосознанием и поведением художника, с другой. Неформальная эмансипация художника началась раньше, чем указ Флорентийского герцога освободил художников от цеховой зависимости в 1571г. Существенную роль в этом процессе сыграл институт меценатства и патроната.

В средние века главным меценатом, патроном и заказчиком была церковь, короли, феодальная верхушка. По мере приближения ренессанса сюда прибавляются корпорации, городские власти, состоятельные бюргеры, чья роль будет резко возрастать. Ранняя фаза меценатства ни по мотивам, ни по формам не была еще специфически художественной. Щедрые траты Козимо Медичи на строительство и укрепление культурных сооружений, как и широкая благотворительность могли диктоваться необходимостью уладить свои отношения с небом и земными доброжелателями. Однако гуманистическая модель искусства исключала эталон меценатства, который был мотивирован иным образом, а именно - как обязанность перед искусством.

Великие мастера Высокого Возрождения пользовались прижизненной славой, близкой к обожествлению и основанной на всеобщем признании уникальности их дарования и непревзойденной творческой мощи. По сравнению со своими предшественниками они завоевали невиданную степень свободы как люди исключительные и не подчинявшиеся установленным

---

<sup>1</sup> Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С.24.



порядкам и принятым правилам. Меценаты и собиратели рады были получить любое произведение, лишь бы оно было исполнено рукою мастера, они понимали, что создание гения бесценно; творческая свобода обеспечивалась неслыханными ранее доходами; новый статус получил внешнее оформление в княжеском образе жизни или маркированном богемном, бытовом поведении.

Литературный труд был отнесен к гуманистическому досугу, а дальнейшее развитие так и не выработало определенных норм собственно литературной деятельности: до самого конца Возрождения она оставалась либо досугом помимо службы, либо просвещенным любительством, либо службой меценату - покровителю. (Эта форма не ограничивалась чисто литературными обязанностями и вознаграждалась не гонорарами, а пенсиями, дарениями, должностями). Для театра переходной институциональной формой тоже стало меценатство.

Ренессансная концепция художника и творчества утверждала примат первичного, креативного авторства, тогда как в средневековье доминировало вторичное, исполнительское. Отсюда кардинальные различия в понимании художественного произведения, а вслед за тем - различия в способах его бытования и функционирования. Для средневекового сознания тексты - это по преимуществу варианты некоего вне автора лежащего пратекста или образца.

Ренессансная культурная установка ориентирована на единственность, неповторимость данного текста, следовательно, на его неизменяемость.

За этим стоит - явно или неявно - признание его художественности определяющим качеством. Фиксированность и подлинность - неперемные атрибуты его художественной ценности. Уникализация художественного произведения, связанная с личностно-креативной установкой творчества и восприятия имела следствием радикальное преобразование всей сферы распределения, потребления и хранения искусства.

Эволюция итальянского общества может быть выявлена и через отношение его представителей к искусству, художнику, через эстетическое мировоззрение этого общества и рассмотрение деятельности художников.

В процессе все большего проникновения гуманистических тенденций в идеологию ренессансного общества меняется отношение к художнику - от простых ремесленников до неповторимых индивидуальностей с большой социальной значимостью. И, что самое главное, сами художники стали рассматривать себя носителями высших культурных ценностей. В это время в общественном сознании возникают идеи исключительности личности художника, огромной значимости художественного творчества.

Положение ренессансного художника и искусства вообще зависело от заказов богатых покровителей двора, а свобода творчества находилась в прямой зависимости от степени образованности, интеллигентности, культурности покровителя и заказчика. Бенвенуто Челлини, по этому поводу, писал в "Трактате о ювелирном искусстве": Художник только тогда может творить успешно, если ему случится найти щедрого и понимающего мецената, лучше, если в лице государя"<sup>1</sup>.

В мышлении Возрождения была осознанная ориентация на культурное созидание, более того на культуризм, повышенный интерес к личности носителей культуры. Искусство итальянского Возрождения воплотило новую позицию человека в мире, идею гармонии телесного и интеллектуального, духовного и материального в человеке, потому, что по своей сути оно являлось единством духовной и практической деятельности, познания, оценки и воспроизведения окружающего.

В эпоху Возрождения меценатство становится традицией, семейной чертой династий Медичи и Сфорца, но реальное бытование этого феномена всегда имело отпечаток конкретного индивида, личности. Характер, привычки, вкус, взгляды художественные и политические пристрастия - все это имело влияние на отношения меценат-художник.

---

<sup>1</sup>Жизнь Бенвенуто Челлини, сына маэстро Челлини (флорентийца, написанная им самим во Флоренции). М., 1958.С.119.

Особенности ренессансного меценатства лучше и нагляднее, с нашей точки зрения, определяются через конкретный пример - культурную политику самых ее знаменитых представителей династии Медичи - Козимо Старшего и Лоренцо Великолепного. Брунеллески, Донателло, Гиберти и другие художники пользовались покровительством первого, а при Лоренцо существовали так называемые "сады Лоренцо", которые включали в себя художественный музей и школу при монастыре Сан-Марино. Этим он возрождал идею античных гимнасий для обучения талантливых детей.

Что же позволило состояться Лоренцо как меценату? Итальянская городская синьория XIII-XV вв. возникла и удерживалась (при решающем условии того или иного равновесия основных социальных сил, то есть знати, пополанской верхушки и ремесленников) благодаря энергии некоего индивида. Он основывал режим этой личной власти не на наследственных, феодальных правах, но исключительно на собственной предприимчивости и смелости, на умении привлекать к себе людей или устрашать их.

Власть Медичи во Флоренции XV века была тиранией, и по социальному содержанию, и по способу существования. Механизм власти Лоренцо базировался на игре, он, как и его дед Козимо, не имел никаких официальных преференций и не занимал никаких ключевых государственных должностей, оставаясь частным лицом. Его могущество строилось, прежде всего, на поддержке торгово-денежной олигархии, на искусно подогреваемой популярности, на замечательных дипломатических и иных заслугах перед городом. Ореол имени Медичи умело использовался для достижения своих целей, базируясь на согласии различных социальных групп. Из дня в день, чтобы не потерять власть Лоренцо должен был поддерживать систему личных связей, что-то вроде клиентеллы. Его деятельность больше напоминает роль лидера правящей партии, нежели владычество государя. Лоренцо не синьор Флоренции, а гражданин. Никакая иная итальянская тирания не была в такой степени неформальной, здесь видна новая роль личности.

Прозвище свое Лоренцо получил за сочетание политического дара с подлинно художественной натурой, с многочисленным и часто весьма живым поэтическим творчеством, прекрасной гуманистической выучкой (под руководством Агриропуло, Ландино, Фичино), с принадлежностью к платоновской Академии Кареджи, со зрелым вкусом завязанного собирателя античных и новых скульптур, камей, гемм, монет, картин, книг, с дружелюбным и по-настоящему компетентным меценатствованием. Некоторые исследователи ставят под сомнение преувеличенные и слишком идиллические представления о масштабах и последовательности реальной финансовой поддержки художников со стороны Медичи и о якобы вполне равноправных отношениях между ними. Тем не менее, не отрицается, ни обдуманность и размах принципиально новой культурной политики (а не традиционного меценатства) медичевского режима, ни органическая причастность Лоренцо Медичи к творческой элите, которую он поддерживал. Все это множилось на личное обаяние, в котором трезво-насмешливый ум совмещался с артистизмом поведения, буйная жизнерадостность с меланхолией (не только литературной, но и реально-острой), княжеская повадка - с простотой и доступностью.

Необходимо было два века флорентийской социальной и культурной традиции, чтобы выработать подобного человека. Многие историки считают его гением, и это, видимо, так, но его одаренность сказалась не столько в отдельных сторонах и результатах его деятельности, сколько в ее "универсальности", более того - в доведении самого типа ренессансной личности до такой полноты и шлифовки, до такой показательности, что мы говорим "среда Лоренцо Медичи", "эпоха Лоренцо Медичи"<sup>1</sup>. Мы соединяем среду и эпоху с его именем отнюдь не формально хронологически, они уже немислимы без него самого, без стоящего в их центре, очень типичного (притом чрезвычайно индивидуального, без чего в кругу ренессансной элиты и нельзя было стать типичным) - ничуть не экстремального, ничуть не

---

<sup>1</sup> Баткин Л.М. Указ. Соч. С.56

выходящего за рамки Возрождения и все таки неподражаемого Лоренцо"<sup>1</sup>. Не только благодаря общественному положению, но, и участвуя в интеллектуально-художественной жизни Флоренции, увлеченно и на равных, он сумел занять свое место среди сошедшихся в ней в этот исторический момент гениев.

Ученые пытаются понять, как уживались в нем расчетливый политик и мечтательный поэт, а в самой поэзии как соотносились "реалистическая сочность» и "бегство" от государственных и житейских забот в идеализированный мир пасторали, в красивые условности петраркизма, в гуманистическую риторику, в сон о золотом веке"<sup>2</sup>. При всей пластичной осязательности личности Лоренцо в ней нельзя указать центр. Контрастные свойства и склонности совмещаются, не разрывая ее, с непостижимой естественностью. И, кажется, что индивидуальная определенность не могла бы существовать без некоторой размытости очертаний, без тревожащего нас "сфумато"<sup>3</sup>. Рождение новой личности предусматривало нечеткость фокусировки ("универсальность") в качестве не достоинства или изъяна, а конструктивного условия. Поэтому в Возрождении часто встречались люди, производящие впечатление "загадочных" как и Лоренцо<sup>4</sup>. Эти рассуждения о нем подтверждает и Маккиавелли в "Истории Флоренции": "...в обсуждении тех или иных вопросов он бывал красноречив и богат доводами, в решениях благоразумен, в их осуществлении быстр и смел. Нельзя назвать ни одного порока, который запятнал бы блеск стольких добродетелей. А между тем он был весьма склонен к любовным наслаждениям, любил беседу с балагурами и остряками и детские забавы больше, чем это подобало бы такому человеку: его не раз видели участником игр его сыновей и дочерей. Видя, как он одновременно ведет жизнь и легкомысленную и полную забот и дел, можно

---

<sup>1</sup> Баткин Л.М. Указ соч. С.56

<sup>2</sup> Там же. С.107

<sup>3</sup> Там же. С. 108

<sup>4</sup> Там же. С.109

было подумать, что в нем немислимым образом сочетаются две натуры”<sup>1</sup>. Вот эта двойственность и множественность натуры способствует появлению людей, становящихся меценатами.

Ренессансное сознание вычленило художественно-творческую деятельность из нивелированной массы цехового ремесла - путем введения искусства в малорасчлененную сферу интеллектуальных занятий, где оно оказалось неотличимым от науки.

Это, казалось бы, создавало новые и более прочные предпосылки для превращения в реальность утопического ренессансного образа свободного художника, отмеченного божественной печатью творца, чьим созданиям нет цены. История, однако внесла отрезвляющие коррективы. Хотя отблески ренессансного титанизма гаснут не сразу, хотя XVIII век отличил Бернини и Рубенса необычайными почестями, славой и богатством, но повседневный хлеб искусства имел другой вкус.

Внецеховые и антицеховые организации - академии, зародившиеся в период позднего Возрождения, приобрели твердые очертания стали стабильными и распространялись повсеместно только в XVII-XVIII вв.

Иерархическая структура и строгая регламентированность всей ее деятельности демонстрируют разочаровывающий итог: учреждения, формировавшиеся долго и наощупь с целью освободиться от регламентации творчества, в момент своего сложения стали инструментом новой регламентации. Но это была цеховая "неволя", так как в академической организации отразилось иное положение искусства в культуре. Сама принадлежность к академической иерархии была высоко престижной.

Но Академии не могли полностью заменить цеховую организацию - и потому, что они не были организованы повсеместно, и потому, что сами нуждались в поддержке. Наиболее мощной реальной силой, способной создать альтернативу цеховой системы, явилось унаследованное от Возрождения меценатство, получившее особый размах в позднефеодальных и

---

<sup>1</sup> Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.,1979. С.187.

абсолютистских государствах, а также там, где католицизм сохранил свои позиции. Оно выступало в различных формах - начиная с предоставления художнику придворных должностей различного ранга или специальных королевских привилегий и заканчивая одноразовыми заказами.

Отношения между художником и патроном - заказчиком демонстрировали относительное равновесие: воля мецената высказывалась обычно в виде пожелания и формулировалась в самых общих чертах, художники же, безусловно, предпочитали патронат с гарантированным доходом любой другой форме отношений с заказчиком или покупателем. Иными словами, меценат ценил творческую индивидуальность и профессиональную компетентность художника, а художник - за редким исключением - не претендовал на большее; он явно предпочитал надежную, службу экономически ненадежной независимости.

Но уже в XVIII веке был испытан другой путь, прямо отвечавший концепции "свободного художника" в аспекте эстетическом, равно как и в природе складывавшихся буржуазных отношений - в аспекте экономическом. Наиболее четко эту опеку продемонстрировала Голландия - протестантская буржуазная республика, где церковное меценатство, в сущности исключалось, а "княжеское" корпоративное сводилось к минимуму. Здесь личная связь художника и его заказчика рвется, ее место занимает безличная: художник начинает работать на рынок, он создавал свое произведение на анонимных потенциальных покупателей, которыми в Голландии эпохи расцвета могли быть не только дворяне, представители крупной буржуазии, но и небогатые бюргеры, ремесленники и даже зажиточные крестьяне. Формально художник получал возможность работать (на сей раз не зависящую от уровня эстетической образованности, доброй воли или терпимости мецената), работать в соответствии с собственными творческими убеждениями и идеалами. Его свобода, однако, ограничивалась законами рынка, т.е. экономически, но эти границы при всей их угрожающей мощи оказывались проницаемыми, как показывают трагические и высокие примеры Рембрандта и Вермеера.

Голландский опыт прямого перехода из цеховой системы к "позиции свободного художника", минуя промежуточную стадию позднефеодалного меценатства, еще не выработал полной модели отношений между художником и социумом, свойственных художественной культуре Нового времени. Тем не менее «условия», управляющие современной творческой деятельностью получили начало в Голландии. Там художник оказался «одиноким и беспомощным лицом к лицу с буржуазным обществом и рынком»<sup>1</sup>. Это направление было указано для всех видов искусства.

В развитии драматического искусства меценатство наряду с рудиментарной формой любительского театра рождает постоянный придворный театр. С середины XVI века формируется профессиональный "свободный театр", который, на пороге XVII века, пережил расцвет в Англии и Испании, а вскоре и во Франции. Менее определен был статус литератора. В XVII веке литературное творчество еще не оформилось как профессия. Меценатство, в таком случае, могло иметь различные формы - от "литературного обслуживания", совмещенного нередко с другими обязанностями при дворе, до "бескорыстного" патроната; вне меценатства литературные занятия оставались либо вторым, побочным занятием, либо сохраняли черты высокого досуга.

Но в XVIII веке художественная словесность все более приобретает черты профессии; тогда здесь складывается ситуация производства на рынок.

Процесс трансформации старых и складывания новых институтов художественного творчества имел две стороны.

Во-первых, это был процесс осознания признания и практического утверждения специфики художественно-творческой деятельности, в частности - ее творческого и, следовательно, новаторского, свободного, личностного характера, а также повсеместного признания ее высокого ценностного ранга.

---

<sup>1</sup> Художественная культура в капиталистическом обществе. Л., 1986. С.98.



Этот аспект получил отражение и закрепление в теоретическом выделении мира искусства и открытии его эстетической природы (духовный аспект).

Во-вторых, это процесс коренного изменения социально-экономических отношений художника и общества, который должен был получить не только отработанные организационные формы, но и юридическое закрепление. Оно явилось в виде авторского права.

XVIII столетие заняло в истории культуры особое положение, поскольку в его пределах сфера художественной деятельности конституировалась и была создана как специфическая и относительно автономная подсистема культуры; тогда же наметились очертания ее основных компонентов. Французская революция сумела дать институциональное выражение многим важнейшим идеям уходящего века - она соединила разрозненные академии, восходящие ко временам Людовика XIV, дала первую общезаконодательную форму авторскому праву, сделала Лувр первым публичным музеем.

Для сферы художественного производства решающее значение имело не только новое положение художников в утвердившемся новом обществе, но также и его идеологизированное отражение - "миф художника", ставший одним из устойчивых стереотипов эпохи. Новое положение художника в обществе было насквозь парадоксально. В тот момент, когда его позиция в культурном смысле вполне определилась как специфическая, в социальном смысле она становилась наиболее неопределенной, поскольку принципиально отдалялась и от ремесла, и от службы.

В послереволюционный период в Европе рудименты цеховой организации быстро исчезали. Фигура придворного поэта, музыканта или живописца безвозвратно уходила в прошлое. В новой социальной структуре у художника не оказывалось своего фиксированного места. Если ранее меценатами были люди, соединяющие в одних руках власть и богатство, то ныне "княжеское" меценатство уступило место публичному попечению об изящных искусствах. За это берутся формально представляющие публику государство и принадлежащие к публике частные лица.

Основание театров, библиотек, музеев, учебных заведений более чем когда-либо входит в обязанности властей, отвечающих за культурный престиж нации, но признание за изящными искусствами статуса свободных - в новом значении слова - вызвало ожесточенное сопротивление вмешательству правительств в художественный процесс.

Среди частных лиц искусство находило бескорыстных покровителей, но преобладающим контекстом для существования искусства, неизбежно становилось буржуазное предпринимательство (издательское дело, торговля картинами), как правило далекое от бескорыстия. Художник окончательно превращался в свободного профессионала, а эти два определения плохо согласуются между собой. Как профессионал он должен был жить на доходы от своей деятельности, тем самым вынужден был либо включиться в систему коммерческого использования искусства, либо согласиться на казенное манипулирование художественным творчеством. И то, и другое враждебно свободному служению искусству. Созданный в рамках этой идеологии образ художника отчасти отражал действительное положение вещей, а отчасти был его идеальным опровержением.

"Миф художника" в романтическом сознании получил окончательную огранку. Личностный принцип, составляющий основу романтического мировоззрения и отражающий общее осознание ценности и неповторимости каждого индивидуального бытия, был сфокусирован в концепции художника, как высшее выражение личностного начала.

Не случайно тема художника - один из лейтмотивов романтической литературы, живописи и музыки. Наделенный даром творчества и способный создавать свой собственный мир, художник представляется личностью исключительной и вполне свободной, не подвластной правилам и высоко поднятый над обыденной реальностью. Мифологизированный образ художника предопределил характер артистического бытового поведения - божественность, бунт против условностей, навязчивую идею "выпадения из общества". Уже в

романтическом сознании кристаллизуется главная коллизия эстетического индивидуализма.

Если не считать академий, а также некоторых организаций, имевших целью защиту профессиональных интересов, издание, исполнение, экспонирование произведений, объединения художников и механизмы межавторского общения имели неформальный характер: рыхлые сообщества, нерегламентированные, с нефиксированным составом. Они были текучи и бесструктурны, поскольку автономия участников сознательно и ревниво охранялась (исключение - передвижничество, где общность идейной платформы соединена с четкой уставной организацией и явной ориентацией на законы рынка). Однако такие объединения отличались иногда высокой плотностью человеческих и творческих связей - назарейцы и барбизонцы, прерафаэлиты и импрессионисты, обитатели Понт-Авена и Ворпсведе, спаянные ближе и иначе, чем "представители одного направления". Здесь творческое одиночество уступало место духовному единению, замешанному на эстетическом единомыслии, но к нему не сводимому, а в некоторых случаях подкрепленному и элементами ритуализации.

Процесс демократизации художественного потребления не был однозначным. Дифференциация функций культуры, оставлявшая художнику только собственно творческую деятельность, другие функции транслировались корпусу посредников. Их деятельность - издателей, книготорговцев, антрепренеров - включается в структуру буржуазных экономических отношений, невзирая на специфику "товара", а иногда, и вопреки ей. Главной пружиной распространения художественных ценностей становится коммерческий интерес. Разумеется, среди посредников и организаторов художественной жизни в XIX века встречались люди достойные, действовавшие под влиянием высших побуждений (маршал Дюран-Рюэль). Но типической фигурой этого мира был не Дюран-Рюэль, а Бертэн или Дютак.

Извлечение прибыли происходило не только за счет публики или художника, но и за счет самого искусства. Вербуя аудиторию из разных слоев

общества, посредник - предприниматель угождал любым вкусам и тем самым вдохновлял и поощрял создание низкопробной и псевдохудожественной продукции.

Именно в XIX в. уходит корнями массовая культура со всеми ее противоречиями. Массовая культура стала почвой появления такого явления как спонсорство, когда человек позволяет распоряжаться своими деньгами за определенные льготы для себя.

### **1.3. Текстовые реалии российского меценатства.**

О меценатстве как таковом в России можно говорить лишь с середины XIX века. До этого времени феномен помощи страждущим в любой сфере общественной жизни, необходимо обозначить как благотворительность. “Благотворительность - вот слово с очень простым смыслом. Его многие различно толкуют и все одинаково понимают”<sup>1</sup>.

Какая же благотворительность ценилась и почиталась на Руси? В.О. Ключевский пишет: “...древняя Русь ценила и понимала только личную, непосредственную, благотворительность, милостыню, подаваемую из рук в руки, притом “отай”, тайком не только от стороннего глаза, но и от собственной “шуйцы”<sup>2</sup>.

Этические нормы Древней Руси отмечали главную черту благотворительности - принципиальное бескорыстие. Это сближает благотворительность и меценатство в сущностной их характеристике. Настоящему меценату (с точки зрения отечественных традиций) не нужна в качестве компенсации реклама, позволяющая сегодня возместить даруемое. Показательно в этой связи, что Савва Тимофеевич Морозов обещал всестороннюю помощь основателям Художественного театра при обязательном условии: его имя не должно упоминаться в газетах. Меценаты, по призванию часто отказывались от дворянства и прочих льгот.

<sup>1</sup> Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М., 1990. С.77.

<sup>2</sup> Там же. С.79.

Еще одна очень важная черта, сближающая меценатство и благотворительность в русском варианте - милосердие. “В понятии милосердие соединяются два аспекта - духовно - эмоциональный (переживание чужой боли как своей) и конкретно-практический (порыв к реальной помощи): без первого милосердие вырождается в холодную филантропию, без второго - в пустую сентиментальность”<sup>1</sup>. Масштабы, этапы и тенденции благотворительности, добрых, милосердных дел отчетливо прослеживаются на примере истории Москвы. “Дореволюционная столица представлялась нам городом с “сорока сороками церквей”, с многочисленными усадьбами, доходными домами и заводами... Теперь она предстает перед читателями как обитель милосердия... Представители разных сословий - имущие и бедные - отдавали нуждающимся то, что имели: одни состояние, другие - силы и время. Это были подвижники, получавшие удовлетворение от сознания собственной пользы, от служения своему отечеству через человеколюбие”<sup>2</sup>.

На Руси благотворительность как организованная общественная система призрения стала складываться с принятием христианства, с появлением монастырей. ХУШ - Х1Хвека отмечены благотворительными делами крупных представителей просвещенного дворянства, которые постепенно переключали сферу своих интересов с пожертвований на больницы, школы, церкви в другую область - культуру и искусство.

Обозначая меценатство как досуговое занятие, попытаемся выделить его формы и возможности существования, исходя из определения места досуга и его качества у разных социальных слоев русского общества.

В России наибольшей свободой пользовался дворянин, который выбирал самую сущность жизни: быть на государственной службе или оставаться частным лицом.

"Для человека, свободно избравшего сферу деятельности, труд был удовольствием, наслаждением и тогда отдых как особая сфера, как

---

<sup>1</sup> Словарь по этике. М.,1989. С.179.

<sup>2</sup> Власов П.В. Обитель милосердия. М.,1991. С.5.

противопоставление основному труду, сокращается до физических передышек, до минус-труда. И наоборот, несвободный труд приводил человека к поискам перемены деятельности не к минус-труду, а к анти-труду, труду-наслаждению"<sup>1</sup>.

Такой сменой деятельности у русского дворянства было: 1) "охота к перемене мест", 2) появления разного вида "хобби". Первое было не только желанием перемены, но и своеобразным поиском "сдвига с мертвой точки", стремление преодолеть однообразие жизни, приводящее человека к заторможенному состоянию; к временному кризису: "остановка во времени компенсируется перемещением в пространстве, что может привести к временному возрождению"<sup>2</sup>. Второе - форма отдыха, как анти-труда, которая возникает из-за расширения интересов человека, его универсальности или как перемена занятий, как компенсация неудовлетворенности обычным трудом. Хобби не связано с "переменами географическими", оно обычно домашнее явление и доступно всем.

Меценатство появляется как одна из форм хобби дворянства. Но нельзя в полной мере понять гибкие и противоречивые отношения дворянства к деятелям искусства, не уяснив самобытного духа и традиций русского дворянства. Восприимчивость к изящному, театральному, музыкальному исполнительству, желание меценатствовать соседствует со стремлением дистанцироваться от импульсивности, стихийности другого мира. Развитие литературных способностей входило в состав хорошего образования, но не предполагало приобретения в дальнейшем никакой творческой профессии.

Таким образом, можно обнаружить ряд черт сближающих аристократа и художника по психологии и мироощущению. Ориентация аристократии на создание универсальной интегрированной личности близка к установкам

---

<sup>1</sup> Егоров Б.Ф. Труд и отдых в русском быту и литературе XIX в. // Культурное наследие Древней Руси. М. 1976. С.323.

<sup>2</sup> Егоров Б.Ф. Указ.соч. С.324.

художественной среды. Кроме того, занятия неутилитарной деятельностью, духовным творчеством, возможны только для групп, удаленных от жизненной сумятицы и мира повседневности - и прежде всего для аристократии и представителей "свободных и вольных" художественных профессий.

Все источники проливающие свет на формирование менталитета российского дворянства свидетельствуют: промышленность и торговля всегда были чужды поместному дворянству. Проблемы денег и пищи не принято было обсуждать на приемах и вечерах для высшего сословия, как низкие и вульгарные.

Максимальное сближение между аристократом и художником устанавливалось тогда, когда первый, обладая независимыми средствами, мог по своему усмотрению посвящать значительную часть жизни творчеству. Но здесь проявляло себя одно различие - творчество ради удовольствия и творчество ради хлеба. К.Манхейм в путешествии увидел претворение разных обертонов: "Дворянин, путешествующий для своего удовольствия, не испытывающий необходимости утверждать себя на каждом шагу, воспринимает новых людей и их обычаи как разновидность уже знакомых. Для художника, у которого отсутствует твердое социальное положение, путешествие выступает как источник нового опыта. Он выразитель рефлексивного и многомерного взгляда на жизнь"<sup>1</sup>.

Две причины могут объяснить дистанцирование аристократии и художников - неустойчивое правовое положение художника, приписывание последним "неструктурированного" поведения. Аристократические культуры вообще неодобрительно относятся к спонтанному, импульсивному поведению, считая его вульгарным.

Обозначая вехи становления и развития индивидуального меценатства в российском обществе нельзя обойти вниманием такое явление, как дворянские литературные и музыкальные салоны. Они оказали существенное влияние на становление литературного профессионализма.

---

<sup>1</sup> Манхейм К. Проблема интеллигенции. М., 1993. Ч.1. С.50.

В начале двадцатых годов XIX века салон с хозяйкой во главе - культурный факт глубокого смысла. Салоны обозначались именем хозяйки, которая становилась лицом историческим. Но этого было мало.

“Сентиментальная эстетика - в начале 1820-х годов в России еще не потеряла своего значения - считала “женщину хорошего общества” основным арбитром литературного вкуса”<sup>1</sup>. На ее язык, очищенный от просторечия и вульгаризмов, а с другой стороны от книжной речи и жаргонизмов - ориентировался Карамзин, реформируя язык литературы.

Салоны были своеобразным способом воспарения над обыденностью. Игровое начало проникало в глубинные сферы духовной жизни маленького кружка, теряя свой салонно-ритуальный характер и становясь самой жизнью.

“Жизнью земной играла она как младенец игрушкой” - говорил А.А. Дельвиг о С.Д. Пономаревой, хотя эти слова можно отнести и к другим хозяйкам литературных салонов.

Давая эту поэтическую характеристику салонному стилю жизни, Дельвиг определяет точную историко-культурную формулу, в которой была и другая сторона, - здесь было отчасти осознанное, а чаще всего бессознательное жизнестроение. Над ординарным миром эмпирического быта воздвигался иной - эстетизированный мир духовных сущностей, где царит любовь и поэзия, и в центре этого мира была она, петербургская Аспазия, уже не жена ничем не примечательного стареющего канцелярского чиновника, но прекрасная дама, вызывающая своих трубадуров для рыцарского служения госпоже.

Игра была видимостью, а не сущностью. Она обозначала только “вход в исторический лабиринт, где, незаметные с поверхности, переплетались, соседствовали, гармонизировали и противоборствовали отношения социальные, эстетические и личные.”<sup>2</sup>

Возникнув поначалу как средоточие “дворянских гнезд”, салоны в большей или меньшей степени приоткрывали двери для художественных

---

<sup>1</sup> Вацура В.Э. С.Д.П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М.1989. С.34.

<sup>2</sup> Там же. С.305.



знаменитостей, утверждали занятия художественным творчеством как необходимый элемент полноценного образования. В дворянском салоне нашел отражение дух эпохи, который гармонично складывался из мышления, действия и чувствования человека начала века.

Хотя, в основном эти салоны были дворянскими, сама интеллектуальная атмосфера, характер бесед создавали модель конкурентного общества, в котором статус уже не наследовался, а достигался и требовал постоянного подтверждения. Салоны размывали кастовость литературных элит.

Интерес к художнику в обществе растет уже не только в связи с обслуживанием интересов высшей страты. Художественная интеллигенция сама становится законодательницей вкусов, центром общественного притяжения. Нетрадиционные стиль жизни, формы общения, одежда, жаргоны порождали порой новые формы сплочения - богемные кружки, кафе и т.д. Они являлись, как например, Латинский квартал в Париже - средой творчества, где особенно ярко проявлялось "неотрефлектированное" поведение. Подобное маргинальное существование художников особенно резко противостояло традициям среднего класса.

Противоречия в бытийном и творческом облике художественной среды второй половины XIXв. отразили парадоксальные черты русского национального менталитета. Противостояние, которое в это время наблюдается внутри литературных, театральных и художественных кружков, явилось противостоянием позиций подвижничества и артистизма. Завоевание искусством особого места в общественной жизни России этого времени разные группы художников начинают трактовать по-разному.

Без преувеличения можно сказать, что необычно резкое столкновение идей артистизма и подвижничества - есть едва ли не основная ось, вокруг которой вращаются все творческие побуждения, споры, и программы художественной интеллигенции того времени.

Тяжелый, скорбный облик русской жизни, каким он представал в большинстве произведений второй половины века, сформировал и особый

взгляд на природу таланта художника, который понимался не как счастливый, а скорее как трагический дар.

Творчество как изысканная импровизация, как торжество артистического самовластия, дионисийский всплеск радостного, романтического мироощущения на русской почве, к сожалению, почти не привилось.

Художественный контекст формирования русского менталитета с его настойчивым интересом к "низким и грязным" сюжетам особым образом сближается со знаменитым восклицанием одного из героев Ф.М.Достоевского: "Я объявляю, что Шекспир и Рафаэль выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо он уже есть плод, настоящий плод всего человечества, и может быть высший плод, какой только может быть: форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может быть и жить-то не соглашусь..."<sup>1</sup>.

Разумеется, здесь идет речь не только об искусстве - шире, о красоте как формообразующем начале человеческой жизни, внутреннем камертоне всей его деятельности. Правда с учетом условий, в которых прозвучало это высказывание Достоевского, оно воспринимается как отражение должного, а не сущего в русской жизни ...

Какой бы всемирной отзывчивостью ни была наделена душа русского человека, в ней обнаруживался этот барьер, не позволявший эстетике искусства переходить в эстетику бытия. Возможно, именно эта черта русского менталитета обеспечила глубину художественного переживания, не растворила его в обыденности, возвела искусство в ранг едва ли не универсальной формы национального сознания. Однако эта же тенденция "пересерьезнивания жизни" противилась возникновению на русской почве фейерверка изысканных игровых, декоративных и художественных форм.

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Бесы .Полн.собр. соч. В 30 т. М., 1974. Т.10. С.372-373.

С другой стороны - именно эта особая серьезность и глубина русского искусства подняли занятия литературно-художественным творчеством в конце девятнадцатого столетия на небывалую высоту. Когда менее престижной считалась, например, предпринимательская деятельность.

Для новых "хозяев жизни" - купечества, заводчиков, промышленников - приобщение к изобразительному, музыкальному, театральному искусству зачастую служило именно цели социального самоутверждения. Для "новых русских" характерно несравненно более выраженное осознание недостатка образования, чем средств. В руках представителей крупного капитала оказались рычаги создания несметных состояний, но, при всем, при этом у третьего сословия в России было сильно развито ощущение социальной неполноценности. Здесь, прежде всего, сказались особенности социально-политического развития страны: даже после целого ряда известных преобразований в России рубежа веков сохранялась дистанция между теми, кто владел реальными механизмами государственного управления (дворянство) и теми, кто являлся собственником основных средств производства (промышленники, купечество). Кроме того, традиции национального менталитета, во многом сформированные дворянской этикой, несколько ступеньками в общественном сознании такие безусловные для европейского общества ценности как прибыль и нажива.

В России "большие деньги" далеко не всегда вызывали уважение и давали власть. В отечественной художественной литературе практически нельзя было найти ни одного примера апологетики капиталистической наживы, практически ни одного положительного образа предпринимателя, купца, заводчика. "Сознание неправды денег в русской душе невытравимо", - считала М.Цветаева.<sup>1</sup>

Стремительное возвышение купеческого сословия, безусловно, привнесло в социальную психологию новые обертоны, однако возникшая тенденция прагматизации сознания оказалась не слишком сильной. По статистике все

---

<sup>1</sup>Цветаева М. Соч. В 2-х т. Минск, 1988. Т.2. С.7.

купеческие семьи, лидирующие в конце века в смысле их значения и влияния, отнюдь не отличались особым богатством.<sup>1</sup> Недаром говорили, что Москва откупщиков и ростовщиков не любит. На купеческую деятельность смотрели не столько как на источник наживы, но, как на своего, рода миссию возложенную Богом или судьбой.

Некоторое сближение дворянского и купеческого сословий происходит под знаком дворянских ценностей. Заметное сужение роли дворянского сословия в конце века не нарушало его высокого положения в социальной иерархии как сословия с "бескорыстными идеалами", обладающего возможностями "нравственного воздействия на жизнь", придания новым явлениям "более этического характера".

"Дворянство завидовало купечеству, купечество щеголяло своим стремлением к цивилизации и культуре; купеческие жены получали свои туалеты из Парижа, ездили на зимнюю весну на Французскую Ривьеру и в то же самое время по каким-то причинам заискивали у дворянства", - вспоминал В.И.Немирович-Данченко.<sup>2</sup> Отсюда понятна практика перехода из купечества в дворянство, сохранившаяся вплоть до первой мировой войны.

Ранее меценатство было свойственно только дворянским фамилиям (Шереметьевы, Юсуповы, Мещеряковы, Белосельские - Белозерские, Тенишевы). Теперь ситуация менялась. Поначалу сам факт собирательства и вложения денег не на привычные благотворительные нужды - строительство церквей, больниц, школ, а в "какие-то картинки", вызывал резкое осуждение, и прежде всего, в купеческой среде.

Третьяков, решив еще в 26-летнем возрасте составить завещание, в котором половину своего состояния - 150 тыс. даровал на организацию в Москве "художественного музея или общедоступной галереи", сопровождал его почти мольбой: "Прошу вникнуть в смысл желания моего, не осмеять его,

---

<sup>1</sup>Бурышкин П.А. Москва купеческая. М., 1990. С.100.

<sup>2</sup>Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М., 1989. С.83.

понять".<sup>1</sup> Но тот же Третьяков воспротивился поступлению своей дочери Веры в консерваторию, хотя она, несомненно имела музыкальные способности. Рамки общепринятых в купеческой среде норм заставляли его протестовать и против участия детей в любительских спектаклях семьи московских фабрикантов Алексеевых. (Здесь начинал К.С.Станиславский). Тем не менее, образованные слои купечества, не чуждые бескорыстных побуждений, тянулись к интеллектуальной жизни, интересовались наукой, искусством, искали знакомства в среде художественной интеллигенции. Устраивали гранд-туры во Францию, Грецию, Италию, которые были своеобразным "входным билетом" в избранный круг интеллигенции.

Увлечение искусством оказывало влияние и на самих меценатов - показательным в этом плане может быть изысканный вкус С.Мамонтова, безошибочная интуиция С.Щукина. Природное чутье, высокий уровень образования новых меценатов способствовали созданию уникальных собраний. Все они вместе - театральные музеи А.А.Бахрушина, иконы С.П.Рябушинского, Щукинский и Морозовский музеи современного западного искусства, галерея русской живописи Третьякова стали важной частью национального художественного достояния России.

Существенную роль в музыкальной жизни Москвы сыграла частная опера Мамонтова (1885), которая была продолжением эстетических традиций мамонтовского художественного кружка. Критика, в начале, отнеслась к этим постановкам весьма скептически. Чехов называл это необычное побуждение Мамонтова лишь тщеславной купеческой прихотью.

Новая оперная система, созданная Мамонтовым, сомкнулась с новой декорационной системой В.Д.Поленова, превратившись в Частную оперу С.И.Мамонтова, которая открыла новую эру в отечественном оперном театре. Если высокая патриотическая миссия П.М. Третьякова заключалась в

---

<sup>1</sup>Боткина А.Д. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве. М., 1951. С . 53-54.

пропаганде талантливой национальной живописи, то аналогичное можно по праву сказать о С.И. Мамонтове, имея в виду русскую оперу.

Мамонтову удалось путем постоянных поисков создать сильный оперный коллектив, которому были по плечу самые сложные творческие задачи. Именно в Частной опере возшла звезда Ф.Шаляпина, Н.Салиной, Н.Забеллы-Врубель и др. Это было не просто собрание талантливых вокалистов, это был ансамбль, все члены которого объединялись едиными художественными принципами. Органической неотъемлемой частью этого ансамбля были художники. Художник в Частной опере был сорежиссером, полноправным создателем спектакля. Здесь развилась и расширилась идея художественной универсальности, господствовавшая в Абрамцевском художественном кружке. Ни один театр мира не сотрудничал с таким внушительным созвездием деятелей культуры с мировыми именами, как это было в Частной опере С.И.Мамонтова.

Успех Частной опере принес блистательный режиссерский талант С.И.Мамонтова. “Он был рожден режиссером”. Эти свои способности Савва Иванович использовал при творчестве жизни, своей и окружающих. Организатор и режиссер великолепно уживались в нем, что и позволило, в конечном итоге, обрести право называться меценатом.

Способности С.И.Мамонтова как “режиссера жизни” проявились, прежде всего, в отношении Ф.Шаляпина. Он был главным “профессором” шаляпинских университетов, тем, кому артист был более всего обязан. Именно в Частной опере был сформирован основной шаляпинский репертуар, здесь, в постоянном общении с выдающимися деятелями отечественной культуры, Шаляпин восполнял пробелы своего общего и специального образования, открывал сам для себя. “Я хочу сказать о своем друге и учителе Савве Ивановиче Мамонтове... Прекрасный певец, он неожиданно бросил этот заманчивый путь и отдал свою жизнь, все знания, весь большой капитал бескорыстному служению русскому искусству. Говорю откровенно: я научился у Мамонтова вот так работать над материалом, как работаю сейчас! Обстановка

мамонтовского театра рождала в артисте уверенность в своих силах и драгоценное чувство самокритики. Не знаю, был бы я таким Шаляпиным без Мамонтова”<sup>1</sup>. Это одно из многих очень характерных признаний заслуг Саввы Ивановича в становлении таланта.

С.И.Мамонтов был универсально одарен, но “если в других областях искусства он так и остался только одаренным дилетантом, то в области театра это был не дилетант, но настоящий мастер-художник, который только случайно не стал профессионалом. Истинным призванием его была режиссура, в области которой, он точно знал чего хочет, и умел добиться от актеров того, чего хотел”<sup>2</sup> К.С.Станиславский называл его своим учителем эстетики.

"Аршинник", "парвеню" - эти презрительные наименования третьего сословия, безусловно, содержали объективную характеристику, отражая прагматику сознания "новых русских". Вместе с тем, купечеству, несомненно, было близко мироощущение художников. И дело здесь не только в меценатстве. Сама психология русского купечества, совмещающая в себе трезвость, расчет, взвешенность и одновременно удаль, бесшабашность, даже разгул, имела много общих точек с "неструктурированным" поведением художника, склонностью последнего к спонтанности и импульсивности. Поэтому, не только цели социального самоутверждения привлекали купца в художественную среду. Ночные катания на лошадях, рестораны, застолья, цыганские хоры - весь этот блеск и импровизационность аристократической жизни задавали какие-то глубокие, русские в своей основе корни купеческой психологии. Действительно, объединяло многое и в том числе презрение к "усредненности", преданности житейским благам, ненависть к обывательству.

"Известность, как и благородное происхождение, налагает обязанности".<sup>3</sup> Это высказывание князя в какой-то мере уравнивает художественный талант и сословную знатность. Более того, по мере своего расширения слава писателей,

---

<sup>1</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М., 1989. С.490.

<sup>2</sup>Шаляпин Ф.И. Указ.соч. С.495.

<sup>3</sup> Гагарин Г.Г. Воспоминания. Спб., 1885.С.60

музыкантов, живописцев заметно оттесняет известность старинных дворянских родов. Чувствуя на себе заинтересованный взгляд общества, художник сам как бы "доорганизовывает" свою повседневную жизнь, стремясь упрочить собственный мифопоэтический образ.

Экскурс в историю меценатства, позволивший соприкоснуться с разнообразием проявлений данного феномена в конкретные исторические эпохи, дает возможность решить проблему его типологии, которая призвана объяснить размытость определений и условность границ между понятиями "спонсор", "коллекционер", "меценат", а также выделить качественные уровни феномена меценатства. Особо следует оговориться, что обозначенные нами три типа меценатства не закреплены жестко за тем или иным человеком, а часто сосуществуют в его меценатском облике, обозначая различные грани его личности, аспекты мотивов его деятельности на поприще службы культуре, что ведет к переплетению понятий "меценат" и "коллекционер". Так, например, С.И.Щукин обычно определяется как коллекционер, но при анализе его деятельности, характера его отношений с художниками и т.д. его можно отнести и к первому типу меценатства (человек, вкладывающий деньги в культуру), и ко второму (со-творчество, особое отношение, например, к А.Матиссу) и к третьему - подвижничество на благо культуры в России (распространение европейского искусства). Таких примеров можно привести много, но нам хотелось бы сделать акцент на третьем типе меценатства (промежуточном), т.к. второй тип (истинное меценатство), подробно исследуется во второй главе данной работы.

Меценатство третьего типа невозможно, подобно истинному меценатству, определить однозначно, каждый конкретный случай помощи культуре, классифицируемый как меценатство третьего типа - особое явление, не дотянувшее до **типических** черт истинного меценатства, но от этого не ставшее менее интересным, менее ценным для судеб культуры. Наша типология меценатства не имеет оценочных оснований для классификации, так как речь идет не о величине вклада конкретного человека в развитие



культуры ( что само по себе интересно), а о характере отношений меценат - художник (искусство, культура). Показательно, что при этом материальный вопрос (при всей его важности) играл далеко не всегда первую роль.

Анализ включенности мецената в структуру отношений "художник и общество" показал, что истинное меценатство - это реализация призвания человека (в том числе и творческое), его выбор пути и строительство своей жизни. Меценат является таковым лишь тогда, когда чувство персональной ответственности за совершаемое для него становится важнее экономических льгот и выгод, важнее собственного имиджа и соображений престижности; деятельность мецената в отличие от коллекционера, последовательно, методично, кропотливо воплощающего четкие границы материально-художественной идеи, имеет не собирательный, а непосредственно творческий, созидательный характер. Потенциально сферой его творчества является не музей (коллекция), а создание пространства жизни для искусства и культуры. Искусство в свою очередь, организуя среду обитания, создает "отрадное", ощущение жизни. Для мецената его "дело" становится искусством, а "искусство" - делом. Меценат - особый тип организатора культуры, который становится таковым не специально и не осознанно, а как бы волею судеб. "Нужны личности, не только творящие искусство, но и творящие ту атмосферу и среду, в которой может жить и процветать, развиваться и совершенствоваться Искусство"<sup>1</sup>. Эти слова В.Васнецова, сказанные им в день памяти С.И.Мамонтова, точно выделяют стержень и основной компонент творческого кредо мецената - создание атмосферы со-творчества, художественной среды.

---

<sup>1</sup> См.: С.И.Мамонтов. М., 1996. С.9.

## **ГЛАВА 2. МИРОЖИЗНЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ ФЕНОМЕНА МЕЦЕНАТСТВА**

Анализ феномена меценатства затруднен отсутствием разработанного категориального аппарата. В нашей работе данный феномен рассматривается через призму методологических подходов М.М.Бахтина с опорой на понятия “стиль жизни”, “поступок”, “творчество”. Нам представляется достаточно интересной и адекватной природе изучаемого феномена мысль о том, что поступок и творчество сопряжены. В нашем случае эта сопряженность приводит к специфичности в организации собственной жизни, или, говоря иначе, складывается особый стиль жизни - меценатство.

Стиль жизни в данном случае берется как выражение свободы внутреннего “я”, реализация потребности личности не в стиле как таковом, а в самопроявлении, в защите своего “я”, в “выборе самого себя”. Как уже было сказано выше, специфичность и индивидуальность стилю жизни придает сопряженность творчества и смысла, творческое отношение к собственной жизни. Смысл в данном случае является одновременно и результатом творчества, а процесс его поиска (смысла) наполняет креативность как таковую.

### **2.1.Стиль жизни как рефлексия по поводу... себя.**

Описание феномена меценатства с помощью социально-философского категориального аппарата, или исследование его в каком-либо одном аспекте - историческом, искусствоведческом, социальном не раскрывает уникальности этого явления, как вневременного, существующего в разные эпохи в том или ином виде, в зависимости от типа культуры.

Отсутствие критериев вычленения меценатства из структурных связей культуры, оценки степени значимости его для искусства, сложность внутренней организации феномена (с одной стороны это характеристика явления, означающего помощь культуре, с другой стороны это качественные составляющие личности человека), все это усложняет поиск методологии

анализа его природы. Поэтому, наша работа имеет характер предварительного определения феномена меценатства, осуществленный через призму мирожизненных оснований бытия человека.

Необходимость исследования жизнедеятельности человека диктуется потребностью людей осмыслить свое место и возможности в социальной и культурной жизни, определить свою жизненную позицию по отношению к общественным нормам и ценностям. "Аналитическим полем" для такого исследования будут процессы социокультурной жизнедеятельности людей на уровне обыденных форм деятельности взаимодействия, на уровне непосредственной реализации людьми свойственных им качеств "быть социальным индивидом", "быть носителем культуры".

Известно, что процесс социокультурного развития складывается как процесс накопления, передачи, изменения в практике повседневной жизни людей, социокультурных образцов, норм и ценностей. Наиболее общей, описывающей жизнедеятельность человека, является категория "образ жизни", "с помощью которой раскрывается специфика конкретного общества на исторически новой ступени его развития".<sup>1</sup>

Образ жизни человека исследуется на разных уровнях и с разных сторон: социально-экономической, демографической, экологической, политической, культурной и т.д. Эта категория применяется в качестве промежуточной между теоретическими категориями наибольшей общности, отражающими закономерности общественного развития и категориями, отражающими конкретные явления повседневной жизни людей. В настоящее время разработка теории образа жизни привела к необходимости выделения таких категорий как стиль жизни, жизненный уровень, смысл жизни, качество жизни, жизненный путь в качестве самостоятельных категорий, отражающих тот или иной "срез" образа жизни.

На современном уровне развития науки об обществе внимание исследователей привлекает аспект образа жизни, в котором может быть

---

<sup>1</sup> Каракеев Т.Д. Образ жизни и проблемы духовных потребностей. Фрунзе, 1986. С.7.

раскрыта динамика конкретных форм реализации жизнедеятельности на уровне повседневности: генезис, развитие, изменение феноменов повседневного бытия людей. Анализ категории "образ жизни" позволяет вычленить такой уровень бытия человека, на котором прослеживается функционирование "механизмов" влияющих на формы социокультурной жизнедеятельности людей.

Изучение образа жизни предполагает исследование способов организации людьми своей повседневной практики. Методологическое значение категории "образ жизни" заключается в том, что с ее помощью можно проследить зарождение и функционирование социокультурных норм, образцов, идеалов; она позволяет обнаружить существование механизмов реализации этих феноменов в жизнедеятельности человека. В структуру категории "образ жизни" не включены общие условия жизнедеятельности человека, они являются детерминирующими факторами при формировании образа жизни и подразделяются на две группы: объективные, куда входят экономические, естественные, географические, социально-политические, культурные и т.п. условия, и субъективные, включающие в себя мировоззрение личности, оценки, мнения, эмоционально-психические состояния, потребности, побуждения и т.д.

Но между условиями жизнедеятельности и самим образом жизни существует диалектическая связь, определяемая активным началом человека и детерминирующая динамику форм жизнедеятельности. Об этом не раз говорилось в литературе: образ жизни как форма проявления социального в индивидуальном предполагает диалектическую "... глубоко индивидуальную взаимосвязь между объективным положением личности в обществе и ее внутренним миром. Представляет своеобразное выражение диалектического единства социально типизированного и индивидуально-уникального в поведении, общении и бытовом укладе людей, искусстве".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Мириманов В.Б. Императив стиля. М., 2004, Коган Л.Н. Человек и его судьба. М., 1988., Толстых В.И. Образ жизни: понятие, реальность, проблемы. М., 1975. С.201.

Внутренними побудительными мотивами при осуществлении этой связи между условиями и формами жизнедеятельности является то, что в своей жизни "человек всегда идет по пути достижения максимальной внутренней согласованности. Испытывая потребность в достижении внутренней гармонии он работает на восстановление утраченного равновесия".<sup>1</sup> Способы и средства, применяемые при достижении этой внутренней согласованности и образуют, тот "механизм", который организует единый образ жизни.

Из этого следует, что, во-первых, образ жизни - это система, организованное целое, составленное взаимодействием форм жизнедеятельности людей; во-вторых, основанием устойчивости, повторяемости этих форм жизнедеятельности и их организованности в единую систему является общность, единство способа жизнедеятельности, перерабатывающего в формы жизнедеятельности идейное осмысление реальных социально-экономических условий жизни. Это значит, что в образе жизни можно найти как сторону результирующую, закрепленную в системе форм жизнедеятельности, так и внутреннюю, сущностную сторону, осуществляющую программирующую и управляющую функции; в-третьих, программа, лежащая в основе способа жизнедеятельности, не во всем предполагает жесткую и однозначную реализацию, а допускает колебания различной амплитуды при воплощении в конкретные формы жизнедеятельности, поэтому, в рамках единого образа жизни возможны различные варианты организации форм жизнедеятельности.

Данные выводы приводят к необходимости, при исследовании образа жизни, ввести категорию, которая была бы в известном смысле парной категорией "образа жизни", трактуемой как способ жизнедеятельности, и которая в свою очередь характеризовала бы формальный аспект "образа жизни".

Эта категория, с одной стороны, будет давать представление о формальном профиле каждого образа жизни, являясь интегрированным целостным вариантом его внутренней, содержательной ценности. Тогда будет снята

---

<sup>1</sup>Бернс Р. Развитие "Я" - концепции и воспитание. М., 1980. С.43.

неточность определения образа жизни, где говорится о его системности, выражающейся в то же время в совокупности форм жизнедеятельности.

На самом деле каждый способ жизнедеятельности как система принципов воплощается в системе форм, а не в их неупорядоченном наборе, ведь именно эта целостность формальной организации свидетельствует о целостной характеристике самого образа жизни. Второй важной особенностью этой характеристики целостности образа жизни является то, что она будучи внешним проявлением образа жизни, обращена к непосредственному созерцанию в формах жизнедеятельности и делает очевидным глубинный содержательный смысл образа жизни. Такой параметр образа жизни должен быть назван стилем жизни, ибо повсеместно, в самых разных сферах проявления, будь то в искусстве, науке, культуре стилем именуется тотальный принцип системной упорядоченности форм, выражающий смысл организации производящей их системы.

Говоря иначе, “стиль жизни есть “как” организации жизненного пути, в то время это последнее есть “что”, творимое человеком и нами воспринимаемое. “Как” в терминированной форме мы выставляем в виде “принципа конструирования”.<sup>1</sup> “Принцип конструирования всего потенциала художественных оснований жизни на основе тех или иных надструктурных или внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых однако, имманентно самим структурам жизни”.<sup>2</sup>

Стиль жизни означает всепроникающее единство определенного жизненного отношения к миру с его телесным выражением, охватывающее не только человеческую деятельность, но и все человеческое бытие. Культура, каждый ее тип, является развернутым воплощением соответствующего стиля жизни, а их интегрированное взаимодействие создает определенный стиль культуры. Таким образом понятие “стиль жизни” обладает ответственным

---

<sup>1</sup>Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С.218.

<sup>2</sup> Там же. С.226

смыслом, сутью которого является активное, формирующее культуру действие, цементирующее ее единство и качество и определяющее ее развитие"<sup>1</sup>.

Следовательно, стиль жизни собственно и несет образ способа жизнедеятельности - как его целостная, выразительная эмоционально насыщенная, воплощенная в непосредственно ощущаемых формах характеристика.

Сопоставление понятий стиль жизни и образ жизни показывает, что последнее более четко по своей императивности. "Понятие образ жизни фиксирует всю совокупность форм жизнедеятельности личности: как жестко определенных местом в социальных отношениях, так и являющихся результатом свободного выбора форм поведения"<sup>2</sup>.

Стиль жизни вычленяет те формы жизнедеятельности субъекта, которые им свободно выбраны. А.Тодоров считает, что "стиль жизни определяют главным образом идейные и психологические элементы, оценочные единицы, побудительные мотивы, в то время как образ жизни складывается под воздействием социально-экономических факторов, зависит от качества жизненной среды.<sup>3</sup> Проблематика стиля жизни включает и такие вопросы, как выяснение того, являются ли реализуемые образцы поведения результатом: сознательного выбора личности, подсознательного социально-психологического влияния или группового давления, конформизма.

Следовательно стиль жизни - это такая категория, которая позволяет выяснить "вариабельность удовлетворенности личности своей жизнедеятельностью в рамках единого образа жизни, а также фиксирующая различные, наиболее типичные способы деятельности личности в рамках данной социальной группы на основе реализации внутренних побуждений,

---

<sup>1</sup> См.: Каган М.С., Устюгова Е.Н. Образ жизни и стиль жизни // Эстетические аспекты социалистического образа жизни. Свердловск, 1981. С.28.

<sup>2</sup> Образ жизни. Теоретические и методологические проблемы социально-психологического исследования. Киев, 1980. С.159.

<sup>3</sup> Стиль жизни. Теоретические и методологические проблемы. Киев, 1982. С.77.

собственного понимания личностью долга, ответственности, того как надо жить".<sup>1</sup>

Как видим, стиль жизни - это не социально-психологический, а эстетический параметр образа жизни. Конечно, стиль жизни имеет социально-психологическую мотивацию - в искусстве, в научной деятельности, в культуре, но собственная, специфическая его природа - эстетическая.

"Стиль человеческой жизни выражается в ее конкретном облике, чувственно воспринимаемом, индивидуально-неповторном, ценностно значимом, а поэтому так или иначе переживаемом созерцающими его людьми"<sup>2</sup>. Более того, стиль жизни - как и всякий иной стиль - обращен к созерцанию, рассчитан (более или менее осознанно) на его восприятие, переживание, оценку теми, кто сталкивается с данным образом жизни, кто его воспринимает "изнутри" и "снаружи", т.е. с теми, кто разделяет данный образ жизни, и теми, кто только наблюдает его проявления, ведя иной способ существования.

"Стиль жизни должен объединять и отличать, эстетически сплачивать социальную группу, и противопоставлять ее другим - даже в пределах единого образа жизни. Это значит, если образ жизни самодовлеющ, спонтанен, характеризуя бытие людей "в себе" и "для себя", то стиль жизни демонстративен, экзотеричен, семиотичен, он является своеобразной знаковой системой, "языком реальной жизни", на котором каждая социальная группа, а в конечном счете и каждый индивид демонстрирует себя другим, а также и самому себе". В стиле жизни осуществляется эстетическое самоутверждение каждой личности и каждой социальной группы и тем самым и эстетический диалог. Поэтому степень сформированности стиля жизни свидетельствует об уровне самоопределения его носителя."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Образ жизни. Теоретические и методологические проблемы социально-психологического исследования. Киев, 1980. С.160.

<sup>2</sup> Каган М.С., Устюгова Е.Н. Указ.соч. С.31.

<sup>3</sup> Каган М.С., Устюгова Е.Н. Указ.соч. С.32.



Как видим, в стиле жизни эстетическая значимость образа жизни находит предметное воплощение, способствуя организации жизни, деятельности по "законам красоты", заложенным в стиле как эталоне организованности. По-видимому, в эстетической выразительности и образности стиля жизни коренится его сущностная общность с художественным моделированием образа жизни.

Ярким примером стилевой организации жизни является меценатство, при доминировании творческого отношения человека к жизни, своеобразным мерилom которого и показателем степени его реализации является красота, как признак "укорененности человеческого в человеке". Служение красоте у мецената происходит опосредованно через общение с художниками в форме активного, деятельного участия в его судьбе.

Определяя меценатство как "стиль жизни", необходимо вычленить основные стилеобразующие признаки. Образ жизни это категория отражающая объективные условия и особенности их воздействия с человеком сквозь призму его внутреннего мира, т.е. проявление социального в индивидуальном поведении, деятельности. Говоря о меценатстве нам хотелось бы сделать акцент именно на индивидуальности, индивидуальном поведении мецената, т.к. "стиль заслуживает нашего названия тогда, когда несет черты индивидуальной личности".<sup>1</sup>

Один из основных признаков стиля является существование особого стержня на который как бы нанизывается все многообразие жизненных проявлений. Этот стержень создает единство, гармонию, узнаваемость человека во всех его поступках. Именно поэтому, "стиль для нас есть устройство, существование, способ бытия. С первого же взгляда мы узнаем в нем органическое свойство. Другими словами, он имеет отношение к роду организации индивидуальности. Посмотрите на игрока в теннис: его жесты образуют легко опознаваемую цельность, все они несут печать личности,

---

<sup>1</sup>. Морье А. Психология стиля. См.: Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. С.265.

неизменной в своей сущности. По крайней мере так кажется... Возникает ли это действие самопроизвольно из глубин "я", или техника игрока продумана, - какая разница! Она есть результат выбора и знак вкуса. Образ действия отвечает образу чувства и мысли. Никто не может зажечь сигарету, взять в руки перо или бросить мяч без того, чтобы его поза, ритм, размах, направление и экономия движений не выдали его характера: действие заимствует свою форму у формы духа".<sup>1</sup>

“Если живое существо составляет организованное целое, каждое из его проявлений станет символом "я". Бюффон: "стиль есть сам человек", Платон: "Каков стиль, таков и характер”, Сенека: “Стиль есть лицо души". Всякая личность предполагает верность себе. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля.

Стиль жизни - это закономерное единство поступков, выборов мотивов, придающее бытию человека особый характер его существования. Причем стиль жизни личности характеризуется внутренней закономерностью. Это не весь образ жизни, не вся система составляющих его проявлений, а только реализация - закономерности, которая может при определенных условиях сообщить этой системе стилевое единство.

Глубинное свойство, связывающее человека и среду, основной стимул всяких действий и поступков мы можем обнаружить анализируя структуру потребностей человека. Потребности в этом случае приобретают силу "принудительного детерминизма" и являются "внутренней, выражающей существо данного индивида, глубинной основой всех мотивов его поведения и поступков"<sup>2</sup>.

Российский купец-меценат, сочетал в себе потребности, исходящие из его предпринимательского духа и тонкой природы эстета. Очень часто такой симбиоз являлся залогом реализации себя, наиболее полного раскрытия личностных талантов. Так как, развитие в себе новых граней дает возможность

---

<sup>1</sup> Морье А. Указ. соч. С.264

<sup>2</sup> Тульчинский Г.Л. Разум, воля, успех. О философии поступка. Л., 1990. С.163.

состояться и старым талантам, а отточенность характерных качеств на одном поприще усиливает жизнестойкость человека перед трудностями и превратностями жизни.

Вторым элементом формирования стиля жизни личности являются ситуации удовлетворения и развития потребностей. Когда речь идет о формировании стиля жизни, главную роль здесь играют те потребности, которые были застимулированы окружением людей, человеческой средой, человеческое общение играет важную роль в процессе творения стиля жизни. А для стилевой оформленности меценатства кроме этого необходимы и особые качества человеческой природы - твердость характера, яркий талант, воля, упрямство, "один дух на тысячу рук"<sup>1</sup>.

"С.Т.Морозов не только подержал нас материально, но он согрел нас теплотой своего отзывчивого сердца, ободрил энергией своей жизнерадостной природы. Этому замечательному человеку суждено было сыграть в нашем театре важную и прекрасную роль мецената, умеющего не только приносить материальные жертвы искусству, но и служить ему со всей преданностью, без самолюбия, без ложной амбиции и личной выгоды".<sup>2</sup>

"Купец" Морозов был энциклопедически образованным человеком, сведущим в самых разных областях знаний. Об этом говорят не только два университета, но и в не меньшей степени круг его интересов, ставших жизненной потребностью, его дружба с видными деятелями отечественной культуры, его высказывания, его оценки явлений истории, философии, литературы, фундаментальной науки. Да и едва ли он мог быть другим, в противном случае С.Т.Морозов никак не смог бы оказать мало-мальски заметного влияния на явления культурной жизни, оставить после себя добрую память у многих людей, хорошо его знавших<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Зомбарт В. Буржуа. М., 2007. С.48

<sup>2</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1980. С.67.

<sup>3</sup> Горький А.М. Литературные портреты. М., 1983. С.220

Вот как определяет Горький спектр тем его разговоров с Саввой Тимофеевичем: ... он увлеченно познакомил меня с теорией диссоциации материи, от него я впервые услышал об опытах Ле-Бона, Резерфорда, об интромалекулярной энергии, - все это тогда было новинкой не для меня одного.... Я был тронут его восторженной оценкой Пушкина, он знал на память множество его стихов и говорил о нем с гордостью.., увлеченно говорил о новых течениях русской поэзии, цитировал стихи Бальмонта, Брюсова и снова восхищался мудростью и ясностью стихов Пушкина, декламируя целые главы из “Онегина”... прочитав “Антоновские яблоки” Бунина, он один из первых оценил талант автора, с восторгом говоря: “Этот будет классиком!” Он сильнее всех вас... В ту пору он увлекался Художественным театром, был одним из директоров его, но говорил: “Ясно, что этот театр сыграет решающую роль в становлении сценического искусства, он уже делает это. Но вот странность: у нас лучший в мире балет и самые скверные школы. У нас легко найти денег на театр, а наука в загоне...”<sup>1</sup>

Интегральным моментом формирующим стиль жизни личности являются диспозиции - элементарные социальные базовые установки личности и система ее ценностных ориентаций.

Стиль жизни не является лишь средством самореализации, он в то же время и результат, и процесс.

Стиль жизни является результатом реализации потребности человека в индивидуальном свободном развитии своего "я", развитием потребности человека во внутренней свободе. Стиль - результат социопсихического развития человека в целом.

Внутренняя свобода может совпадать с внешним проявлением жизни человека, а может оставаться сугубо внутренней, и тогда внешний стиль будет маскировкой, позволяющей скрыть внутреннюю жизнь. Жизнь, деятельность совершаемая под влиянием только внешней необходимости, не может

---

<sup>1</sup> Горький А.М. Указ.соч. С. 221-225

способствовать самореализации человека, развитию его способностей. Необходимо разграничивать понятия стиль и стилизация.

Стиль - выражение свободы внутреннего "я", реализация потребности личности не в стиле как таковом, а в самопроявлении, в защите своего "я", в "выборе самого себя". Стилизация - примеривание на себя одного или нескольких образцов поведения.

Существование стиля жизни обуславливается социально-психологической подготовленностью личности к реализации постоянно возрастающих возможностей свободного выбора альтернатив поведения, означающей активность и четкость жизненной позиции личности.

"Все то дело человеческое, кажется, действительно в том и состоит, чтобы человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик"<sup>1</sup>. В стиле жизни появляется творческая индивидуальность личности, ибо лишь творчество требует выражения личности на уровне ее внутренней модели "я".

"Чтобы жить честно, не изменяя себе самому, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие - душевная подлость"<sup>2</sup>. В этом картина жизнетворчества, полная сметения и откровения человеческого "я".

В реализации модели "я" большое значение имеют способности человека, его сила воли и другие стилеобразующие факторы и механизмы. Модель "я" подвижна и в отношении к ней личность никогда не перестает оставаться вечным стремлением. Стилем жизни движет закон становления и развития личности в единстве и борьбе с моделью своего "я".

Человек изыскивает из необъятного множества существующих содержаний и форм свои, выражающие особенности и сущность "я". Жизненный стиль образующийся в результате этого делает человека яркой индивидуальностью, а такой атрибут стиля как свобода, являющаяся

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Полн.собр. соч. в 30 т. М.,1971. Т.5.С113.

<sup>2</sup> Толстой Л.Н. Рассказы. Собр.соч.в 20-ти т. М.,1965 Т.17.С.174.

внутренним контролем за развитием потребностей и установок, переживается человеком как чувство самостоятельного управления собственной жизнью, чувство творца и созидателя своей жизни.

Индивидуальный стиль жизни личности можно понимать как категорию отражающую процесс реализации потребности человека в индивидуальном, свободном, ревниво охраняемом "я", происходящей как в сфере переживаний и чувств человека, так и в сфере внешнего поведения.

Важнейшим атрибутом стиля жизни личности, а так же объективным его показателем является порожденное высоким уровнем самосознания самоопределение личности. Выбор способов и средств, путей и возможностей в жизни в значительной степени определяется той ролью, которую избрал человек.

Психологическое и социально-психологическое самоопределение личности и является тем "внутренним порывом", "велеием личной судьбы" которым объясняется выбор необычного жизненного пути художниками, меценатами.

Стиль жизни одной из своих граней имеет и проявляет яркую индивидуальность личности, обладающей "собственным внутренним миром, самосознанием и саморегуляцией поведения, складывающимися и действующими как организатор поведения - "я" и являющейся относительно "замкнутой саморегулирующейся системой". Но с другой стороны, стиль жизни это особый социально-психологический аспект жизнедеятельности личности, который проявляет отношение человека к самому себе, взгляд извне на самого себя.

Одной причин, вызвавшей изучение меценатства как стиля жизни является то, что в одних и тех же условиях при одинаковом уровне жизни люди организуют свою жизнь совершенно различно, человек не всегда действует под давлением обстоятельств, а нередко бросает вызов обстоятельствам, поступает вопреки или ориентируется в своих поступках не на обстоятельства, а на определенные ценности.

Что же характеризует, определяет, составляет стиль жизни, который можно назвать меценатством? Попытаемся определить несколько признаков, обеспечивающих понятию - меценатство как стиль жизни - полноту системы, "полноту принципа".

Главным признаком в этой системе будет, безусловно, творческое начало в подходах к созданию собственной жизни и к деятельности человека. Определяющим в этом процессе можно назвать чувство внутренней свободы, которое приводит к переживанию полноты человеческого бытия. Творческая доминанта жизни человека обеспечивает возникновение у него особой позиции /которую можно охарактеризовать как выпадение из общего ряда/ и готовности к "поступающему бытию"<sup>1</sup>.

## **2.2. Меценатство как творчество.**

Обозначенная тема имеет множество ракурсов и аспектов рассмотрения, выделим те из них, которые с нашей точки зрения являются основополагающими для понимания сущности меценатства.

Главным в этой проблеме будет рассмотрение творчества как принципа, определяющего подходы к выстраиванию собственной жизни. Мецената судьба одарила россыпью талантов, оставив право выбора, реализации тех или иных за ним самим. Но, кроме всего прочего, это богатый человек, а часто и очень богатый. Это богатство, отягощенное массой сословных предрассудков и условностей общественного положения, не всегда позволяло и позволяет выбирать жизненный путь, не дает человеку раскрыться как художнику самому, но обеспечивает творческую самореализацию через создание условий для других.

В связи с этим, проблема меценатства как творчества включает в себя раскрытие активной позиции человека по отношению к жизни.

Приложение этой активности можно отметить по разным направлениям - создание атмосферы для творчества /общение, реализация потребности в

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Философия поступка.//Работы 20-х годов. Киев, 1995. С.23

универсальности у художника-творца, своего рода эстетический универсальный дилетантизм/, поиск и огранка талантов, "Шаяпина открыл, Васнецова в люди вывел, Коровину дорогу расчистил, теперь с Врубелем возится как с новорожденным... Куда ни двинь его в искусство, с какой стороны ни тронь, во всем знак, так и работник, да не как-нибудь там, по-дилетански, но en maître! , а при всем при том любимое его дело гончарная мастерская в Абрамцево" - так писал А.М.Амфитеатров о С.И.Мамонтове"<sup>1</sup>, организация нового собственного дела /театр, опера, мастерские, философские общества/, поддержка народного искусства, возрождение забытых видов искусства.

Но кроме этого можно обозначить моменты опосредованного влияния меценатской деятельности на судьбы искусства /коллекции современной живописи, доступные широкой публике формировали и воспитывали вкус, держали зрителей в курсе мировых художественных событий/, "...уникальные авангардные московские коллекции И.А.Морозова и С.И.Щукина, открытые ко всему новому и жаждущему этого нового, сознанию "другой" национальной культуры представляли возможность сначала "скрытого", а потом и непосредственного творческого диалога. Не столкновение, не просто конфликт, но неизбежный творческий диалог различных культурных контекстов - один из факторов самопознания становящейся авангардной культуры"<sup>2</sup>.

Своеобразным показателем, мерилем творческого отношения к жизни является красота, как признак укорененности "человеческого в человеке". Служение красоте у мецената происходит через призму служения художнику, в форме активного, деятельностного участия в его судьбе. "Всем, что делал Савва Иванович руководило искусство"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Амфитеатров А.М. С.И.Мамонтов //Рампа и жизнь. М.,1910, №2. С.2.

<sup>2</sup> Бессонова М. Коллекционеры Морозов и Щукин. //Каталог выставки от Моне да Пикассо. Кельн, 1992. С.350.

<sup>3</sup> Станиславский К.С. Воспоминания о С.И.Мамонтове.// Собр. соч. в 6-ти т. М.,1959 Т.6. С102.



Утверждение это относится не только к художественным начинаниям Мамонтова, но и к его жизненным установкам, его "философии" и "религии". Понятие творчества является ключевым в трактовке феномена меценатства, так как истинный меценат имея дело с художниками не может выпадать из их жизненной системы координат и ценностей, оно позволяет раскрыть принципы взаимоотношений художника и покровителя, основания строительства ими собственной жизни и условий со-творчества. Нерв проблемы творчества применительно к меценатству выражается вопросом: как человечески жить, человечески выживать, человечески осваивать мир, сохраняя себя?

Важным моментом в данном случае является соотношение жизненной практики личности, стихии эмпирического существования и внутреннего стержня личности /то есть социопсихические доминанты/. Во всяком ли типе жизнедеятельности можно обнаружить стройную и четкую стилевую систему. Можно ли утверждать, что целью сознательных усилий индивида является формирование стиля жизни, что индивид озабочен поисками стилевого единства своих жизнепроявлений. Видимо, нет. Индивид удовлетворяет потребности и добивается целей, надеется и страдает, любит и отчаивается - словом, погружен в непосредственную действительность своей жизненной практики.

Каким же образом складывается стиль его жизни? Из индивидуальных особенностей жизнепроявлений? Но их можно назвать личностной манерой, а не стилем.

Стиль жизни личности необходимо рассматривать как категорию не только формальную, но и мировоззренческую, "поскольку всякий стиль углублен до мировоззрения, а всякое мировоззрение конкретизировано и доведено до стиля"<sup>1</sup>.

Это означает, что в стиле жизни дано пластическое воплощение миропонимания, мирочувствования и мироотношения человека. Пластическое в

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики /ранняя классика/. М.,1963. С.78.

том смысле, что человеческая духовность в стиле опредмечивается и может быть "прочитана" в поведенческих и мыслительных "знаковых" структурах. В стиле содержится человеческое неявленное и неявное.

Поскольку человек может достигать содержательного единства с миром только в том случае, если способ его бытия адекватен природе мира и его собственной, то и модель стиля жизни личности представляет образец - ориентир идеального вписывания личности в социальный универсум культуры. Эту функцию такая модель может выполнять, если содержит /в имплицитной форме/ в себе образ мира и человека, характерный для культуры в которой он живет и которую творит.

Стезя мецената не избирается специально, как наверное, очень многое в человеческой жизни. Нельзя сказать себе после получения наследства или крупного пая в деле - "теперь буду меценатом!" Такую позицию, скорее всего, можно истолковать как подделку под чей-то стиль жизни. Наивно думать, что если вчера ты не был меценатом, то сегодня проснешься таковым. При истинно творческом подходе к жизни, к искусству и его творцам: в самоощущении человека не может быть оценки: "Я меценат". Это - внешняя характеристика, так как называние себя есть процесс соотнесения с кем-то другим, с образом другого, с внешней данностью, уводящее зачастую от истинного самовосприятия и себя внутреннего. Говорить о подлинности бытия можно лишь в том случае, когда жизнь выстраивается с учетом желаний внутреннего "я".

В какую среду нужно поместить творческих индивидов и их продукт, чтобы зафиксировать "явление" творчества, засечь его факт? В текстах М.М.Бахтина находим ответ: нужно поместить их в "атмосферу" социокультурного общения, в контекст жизни и исторического движения культуры как "незавершимого диалога со становящимся многоголосым смыслом"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.,1979.С.324

Действительной реальностью творчества предстает не абстрактная система объективно фиксируемых структур и закономерностей, укладываемых в разного рода каузальные схемы и модели, и не отдельно взятое действие продуцирующее новое, и не психофизиологическая подкладка таких действий. Это событие культурного общения, которое осуществляется через встречу индивидуально-личностных усилий и реализуется в движении ценностного преобразования и обогащения жизни.

"Личностное, субъектное бытие, а следовательно и творчество как субъектно-личностный уровень активности прорывает форму заданности /данности/, снимая ставшее - становлением, свершившееся - предстоящим, наличное - возможным"<sup>1</sup>. "Осознавать себя самого активно - значит освещать себя предстоящим смыслом"<sup>2</sup>. Таким образом, творчество предполагает и полагает особое измерение мира, не вмещаемое в плоскость объектно данного, особую онтологию, особый строй бытовых отношений, предполагает и полагает особую предметность, - а следовательно, и особую логику, способную учитывать, удерживать субъектно-личностное бытие с его свободой и незавершенностью.

Мир, в котором есть место творцу, - существенно иной мир, нежели скроенный по мерке "безгласной вещи": другой по бытийному статусу и бытийной метрике. Эта особая онтология, сопряженная творчеству, конституируется метрикой межсубъектных отношений или, что то же ценностно-смысловой структурой.

Открытие этого особого бытийного ракурса мира позволяет проникнуть в существо творчества, - но столь же верно и обратное: проникновение в сущность творчества, как раз и открывает этот особый бытийный ракурс мира, в котором являет себя феномен меценатства как "смысловая позиция". Таким смыслом является служение красоте, через служение искусству. Предпосылки

---

<sup>1</sup> Давыдова Г.А. Концепция творчества в работах М.М. Бахтина . // М.М.Бахтин как философ. М.,1992. С.114.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.105.

такой позиции у мецената зарождались первоначально в формах повседневного, бытового поведения.

Это проявлялось в тенденции эстетизировать свой быт, путем повышения уровня образованности и культуры, через воспитание, путем привнесения в быт праздничных форм жизни, а также через усиление присутствия художественного начала в повседневности. Неизвестно состоялся ли бы Савва Иванович как меценат такого масштаба каким он был, не будь той семейной среды в какой он рос и воспитывался.

"Уклад жизни в родительской семье Саввы Ивановича - Ивана Федоровича, отличался от общепринятого в предпринимательской среде. Литература, музыка, театр занимали важное место в жизни семьи, создавали открытую, доброжелательную атмосферу, не лишенную общественных интересов"<sup>1</sup>. Да и весь облик Ивана Федоровича был необычен для купца "по фотографии его можно было признать за английского премьера: цилиндр, бритое лицо, изящный костюм"<sup>2</sup>. Поэтому, продолжая дело отца как предприниматель, он старался реализовать сидевшую в нем "занозу", идущую от него же - "выпадение из ряда" в организации своей жизни помимо "дела".

С.И.Мамонтов старался изо всех сил, чтобы те деньги, которые приносила предпринимательская деятельность, использовать не только на личное обогащение, но и на помощь художникам, которые ему стали просто близкими людьми, ибо сам он был человеком богатейших художественных способностей, чей вкус и художественные потребности возрастали беспрестанно.

Поэтому, так необычна была его помощь художникам. Ведь можно было бы помогать им иным способом, менее хлопотным. Можно было бы стать коллекционером, собирателем картин, а это своеобразная помощь художникам. Хотя для собирателя главное - любовь к картине, к произведению искусства, и только.

---

<sup>1</sup> Найденев Н.А. Воспоминания о виденном, слышанном и испытанном. В 2-х ч. М.,1905. Ч.2. С.39.

<sup>2</sup> Зилоти В.П. В доме Третьякова. М.,1992. С.66.

Меценатство Саввы Ивановича было особого рода: он приглашал своих друзей художников в Абрамцево, зачастую вместе с семьями, удобно располагал их в основном доме и во флигеле. Всем приезжавшим предлагалось переодеться в холщовые блузы, и гости под предводительством хозяина отправлялись на природу, на этюды. Поэтому, не стоит удивляться, почему гости не спешили покидать Абрамцево, а порой и задерживались на все лето.

Мамонтовский кружок был уникальным объединением: не ограничивалось число участников, так как никто формально не вступал и не выбывал. Никаких обязательств: любой в любую минуту мог появиться или исчезнуть. Не было никакой официальной программы и устава. Несмотря на все это люди столько лет вместе плодотворно работали. Такой кружок мог успешно существовать только при наличии мощного объединительного цементирующего центра. Таким центром и был Савва Иванович Мамонтов. Его гражданские и эстетические позиции привлекали в кружок единомышленников. Отсюда то удивительное понимание, сопереживание, стремление успешно работать и решать общие художественные задачи.

И.Левитан впоследствии признавался: “Думаю, что я в полном праве сказать не только от своего, но и от имени всех моих товарищей, имевших хоть какое-то отношение к Мамонтовым, что не было более живительной атмосферы для художника, чем та, которая окружала его в мамонтовском имении Абрамцево или в московском доме Мамонтовых.”<sup>1</sup>

Здесь уместно сопоставить художественные и другие принципы Мамонтовского художественного кружка и художественной жизни в Талашкино у М.К.Тенишевой. “Талашкино, наравне с Абрамцевым, было самым известным и значительным пунктом дореволюционной России, где ряд русских художников с большим успехом работал над возрождением народного русского искусства. Как раз в этих двух усадьбах были устроены наиболее

---

<sup>1</sup> Аронов А.А. Золотой век русского меценатства. М.,1995. С.28.

крупные специальные мастерские для обучения талантливых крестьян” - отмечал И.Э.Грабарь.<sup>1</sup>

Но Л.С.Журавлева “разводит” столь близкие, по сути и родственные друг другу культурные центры России следующим образом. Если Абрамцево действительно кружок, дружный коллектив единомышленников, не представлявших себя без общего дела, выполняемого всеми вместе, будь то любительский спектакль, прогулка или фотографирование, то Талашкино - общность скорее избегавшая коллективных проявлений; единство здесь скорее подразумевалось, чем проявлялось наглядно. В Абрамцево стремились, чтобы “приобщиться”, в Талашкино устремлялись, чтобы “уйти в себя”. Талашкино собрало новое творческое поколение России, с новым пониманием целей и задач.

Мамонтов конечно же любил картины - а как же иначе? - потому-то он и любил художников. Но при всей своей любви к произведениям искусства людей он любил больше. Он ощущал необходимость дышать с ними одним воздухом, жить одной жизнью, ибо в душе он был куда больше художником, чем дельцом. И.Э.Грабарь писал по этому поводу: "Савва Иванович по своему духовному складу был меньше всего коллекционером, ибо ничто ему не было столь чуждо, как привычка оглядываться назад. Он смотрел только вперед, любил созидать, а не подводить итоги, любил грядущее, молодое, а не отжившее. Оттого он так страстно увлекался каждым новым явлением, оттого он всю жизнь казался рядом с уравновешенным, мудрым и холодным Третьяковым каким-то неистовым искателем новых дарований. Значение Мамонтова не только в том, что он первый оценил В.Васнецова, В.Серова, К.Коровина, М.Врубеля, не в том, что он сыграл огромную роль в новом, национальном движении в нашем искусстве, поднятом тем же Васнецовым, Поленовым и продолженном Е.Д.Поленовой, Головиным и другими; даже не в том, наконец, что он, увлекаясь сам, увлекал и других, радуясь появлению каждого нового яркого дарования, неудержимо заражая своей радостью

---

<sup>1</sup> Княгиня Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л., 1991. С.98.

других. Создавалась какая-то вечно восторженная атмосфера, все верили в свои силы, и вокруг кипела живая, дружная, радостная, большая работа. Заслуги этого человека перед русским искусством, особенно в области живописи, музыки, огромны. Но, когда знаешь исключительную одаренность этого человека, не можешь достаточно подивиться сравнительной незначительности результатов. Он мог стать московским Лоренцо Великолепным, вокруг которого сгруппировались бы все лучшие силы России, а он как метеор пронесся над Москвой, ослепил всех и угас".<sup>1</sup>

Если подойти к творчеству по аналогии с речевым общением, то его можно представить как производство "текста". "Текст" в отличие от естественного явления есть продукт деятельности, несущий на себе смысловое отношение, то есть требующий освоения как ответного понимания, включающего в бесконечную полифонию культурных голосов. "Любой продукт человеческого творчества - своего рода "послание" он по-своему "говорит" вопрошает, отвечает, несет в себе "весть", которую нужно уметь "услышать" и которая, соприкасаясь с другим текстом, вновь и вновь неповторимо актуализируется в целостной жизни культуры"<sup>2</sup>. Вне спора с другими явлениями культуры, вне спора с собой - меценатство бессодержательно, пусто.

Меценатство, как и любое другое явление нельзя ухватить как таковое /тождественное себе/, ибо, всякий раз оно содержательно осмысливается, через, то, что /взятое отдельно от меценатства/ не является таковым /через благотворительность, спонсорство/.

Реальность меценатства озаряется лишь на переходе не-меценатских определений во внезапных смысловых расщелинах между ними. Сущность культурного явления нельзя понять в его замысле. Понятие берется как становящееся, а не как готовое. Меценатство объясняется через возможность

---

<sup>1</sup> Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М., 1980. С.37-38.

<sup>2</sup> Давыдова Г.А. Указ. соч. С.115

своего существования, через попытку понять, что движет человеком, выламывающимся из привычных условий жизни ради помощи искусству.

Что заставляло С.И.Щукина, М.К.Морозову, М.К.Тенишеву и других переступать сословно-поведенческие стереотипы, общаться с художниками, создавая атмосферу со-творчества и взаимного интереса. Отношение к этим людям показывает, что их ценили не только как щедрых дарителей, за деньги и прочие материальные блага, но как притягательный центр тесного кружка людей, принадлежащих к высшей интеллектуальной элите страны /О Морозовой М.К./ "Допускаю, - писал Ф.Степун,- что она не все понимала /без специальной подготовки и умнейшему человеку нельзя было понять.../, но уверен, что она понимала всех. В понимании самых разнообразных людей /выделено нами - Л.П./ и их часто им самим еще невнятных устремлений, тайных воль и новых правд и заключался главный дар Маргариты Кирилловны"<sup>1</sup>. Ему вторит А.Белый: Она обладала огромным умением мирить и приучать друг к другу вне салона непримиримых и неприручаемых людей... тон необыкновенной культурной вежливости и терпимости к позициям друг друга впервые установила Морозова между университетскими кругами и символистами"<sup>2</sup>. В.В.Розанов подчеркивал также с глубоким уважением и почтением не факт субсидирования Маргаритой Кирилловной московского религиозно-философского общества, издательства "Путь" и т.д., а "удивительная по уму и вкусу женщина, не просто "бросает деньги", а одушевлена и во всем сама принимает участие. Это важнее, чем больницы, приюты, школы.

Загаженность литературы, ее оголтело-радикальный характер, ее кабак отрицания и проклятия - это в России такой ужас, не победив который, нечего и думать о школах, ни даже о лечении больных и о кормлении голодных.

Душа погибает: что тут тело. И она взялась за душу"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. С.311.

<sup>2</sup> Белый А. Начало века. М.,1990. С.56.

<sup>3</sup> Розанов В.В. Опавшие листья. М.,1990. С.393-394.



“Салон М.К.Морозовой с конца 1905 года открыл эру высококультурного будущего... (меня) тянуло в него новизной, остротой себяощущения; помилуйте, - Лопатин, сей тигр, кидающийся на тебя во всех прочих пунктах Москвы, - “лютый враг”, - в уютной гостиной Морозовой, - “тигр в наморднике”; “намордник” - Маргарита Кирилловна, создающая такой стиль, что кроме приятных улыбок друг другу под музыку Скрябина нельзя ничего себе другого позволить...”<sup>1</sup>

О Мамонтове говорили всегда, в пору его расцвета и блеска, в трагические дни и после, когда общественным мнением рисовался облик “Отшельника в Бутырках”. Но всегда, в любые для себя времена он оставался “художником в душе”<sup>2</sup> даже если он лишался основной своей профессии - “промышленника”, он всегда был законодателем моды и вкуса “учителем эстетики”<sup>3</sup>, подобно римскому поэту Петронию, вошедшему в историю под именем Петрония-арбитра.

“Когда кто-нибудь из знакомых покупал редкую, красивую вещь, говорили: “Надо показать Савве Ивановичу”... И если он высказывал одобрение после этого можно было услышать: “Савве Ивановичу понравилось”. Как-то в детстве помню принесли мне вновь покрашенный шкаф с игрушками: небесный колер и искусство маляра так восхитили меня, что я с гордостью крикнул: “Нет это непременно, непременно надо показать Савве Ивановичу”<sup>4</sup>.

Своеобразный душевный и интеллектуальный магнетизм Мамонтова способствовал возникновению “художественного кружка”, частной оперы, объединивших общностью духовных и эстетических интересов хозяев Абрамцева и цвет художественной культуры конца XIX века.

Творческая атмосфера художественной среды их возбуждала и они сами становились сильнейшими возбудителями веселья, активности, творческих процессов у художников, артистов, музыкантов, писателей, у тех, с кем

<sup>1</sup> Белый А. Указ. соч. С.486.

<sup>2</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. М.,1994. Т.2. С.194.

<sup>3</sup> Станиславский К.С. ЦГАЛИ, ф.799, оп.1, д.236.

<sup>4</sup> Станиславский К.С. Воспоминания о С.Мамонтове. Собр. соч. в 6-ти т. М.,1959. Т.6. С.206.

сталкивала их судьба, подобно катализаторам ускоряющим реакцию.

Современники отмечают ненасытную жажду творчества, избыток энергии у этих людей, богатство не было самоцелью, оно не приносило радости в жизни. "Их влекла другая жизнь, другие люди - творческие, одержимые высокой целью"<sup>1</sup>. Не только деньги вкладывали эти замечательные люди на алтарь любимого дела, но и что более ценно отдавали всю душу. Отдавать душу можно в том случае, если видеть смысл, если иметь ответ на вопрос: а ради чего все это? Творчество как жизненная доминанта мецената сопряжено со смыслом. Смысл, является одновременно и результатом творчества, а процесс его поиска /смысла/ наполняет и определяет креативность как таковую.

"Смыслами, - пишет М.М.Бахтин, - я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла"<sup>2</sup>. Смысл - ответ на внутреннюю, целостно-личностную нужду, на духовно-душевный запрос. Поэтому, он существует только для того, кто в нем нуждается, кто его ищет, кто его "жаждет".

Осмысленность творчества выражается вопросом "ради чего"?, который отнюдь не тождественен утилитарной целесообразности. Смысловое отношение мецената преодолевает границы внешнего отношения полезности и выводит на уровень отношений, выражаемых категориями назначения и служения /причащения, искупления, спасения/.

Понимание творчества /не объяснение, но именно понимание/ предполагает внутреннюю сопричастность, созвучность, "соразмерность" процессу - как способность откликнуться и "встретиться", вступить в "контакт", перевести "чужое" в "свое-чужое" /преодолеть его чуждость, не сделав чисто своим, принять и передать эстафету: "войти в со-творчество понимающих".

Часто со-творчество нельзя объяснить на рациональном уровне. Он не дает проникновения в глубинные пласты человеческого сознания. На

---

<sup>1</sup> Думова Н. Московские меценаты. М.,1992. С.137.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С.350

эмпирическом уровне его суть улавливается из кратких реплик, как ответ С.Дягилева на вопрос испанского короля Альфонса XIII: "А что делаете в труппе Вы? Вы не дирижируете, не танцуете, не играете на фортепиано - тогда, что же? С великолепным апломбом Дягилев ответил: "Ваше величество, я - как Вы. Я не делаю ничего, но и я незаменим"<sup>1</sup>.

"Творческое понимание продолжает творчество... В любой момент развития диалога существуют огромные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего развития диалога, по ходу его они снова вспомнятся и оживут в обновленном /новом контексте/ виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения"<sup>2</sup>.

"Со-творчество понимающих" определяющий момент в отношениях мецената и творца, именно со-творчество больше всего ценится художником в процессе общения. Ценность творческого понимания в стимулировании, продолжении творчества, оно умножает художественное богатство человека, "но не меняет состав бытия, а всегда связано с изменением смысла"<sup>3</sup>.

Поэтому, для художника важнее встретить в меценате не щедрого, но понимающего дарителя, понимающего смысл художественной деятельности, ее ценность и значимость. До Мамонтова М.Врубель имел много покровителей, которые видели в нем "потенциальный талант", но понять его, поддержать, буквально спасти от смерти - смог только Савва Иванович.

Меценат, выражаясь языком М.М.Бахтина - "внетекстовая реальность" по отношению к художнику, он влияет на процесс формирования его художественного видения и художественного мышления.

Создавая особую среду, окружение, он тем самым провоцирует новые встречи и новые ракурсы видения, "прозрения", откровения. Исходя из позиции творческого понимания истинное меценатство можно трактовать как своего рода структурирование жизни художника. Для могучего и

<sup>1</sup> Лугинская Е. С. Дягилев: продюсер №1. //Империал .1995.№3. С.27.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.346.

<sup>3</sup> Там же. С.342.

глубокого таланта акт творчества "во многом бессознателен и многосмысленен"<sup>1</sup>.

Хаос многосмыслия преодолевается пониманием, который восполняя текст сознанием, раскрывает множество его смыслов.

В связи с этим, нам хотелось бы еще раз акцентировать тот момент, что поиск смысла его создание актуализирует отношения диалога меценат - творец "смысл потенциально бесконечен, но проявляться он может лишь соприкоснувшись с другим смыслом, хотя бы и во внутренней речи понимающего. Каждый раз он должен соприкоснуться с другим смыслом, чтобы раскрыть новые моменты своей бесконечности /как и слово раскрывает свои значения только в контексте/. Актуальный смысл принадлежит не одному смыслу, а только двум соприкоснувшимся и встретившимся смыслам. Не может быть "смысла в себе" - он существует только для другого смысла, то есть существует вместе с ним"<sup>2</sup>.

В концепции творчества М.М.Бахтина, есть еще одна очень важная для нас концептуальная посылка - противопоставление творчества - "деланию", что дает возможность указать на очередное принципиальное различие меценатства и меценатствования. "Не делание", а творчество /из материала получается только "изделие"/<sup>3</sup>. Это противопоставление призвано акцентировать ценностно-смысловые измерения творческого акта: "Творчество всегда связано с изменением смысла и не может стать голой материальной силой"<sup>4</sup>. Творчество рассматривается М.М.Бахтиным не как "делание", то есть не со стороны его технико-исполнительских характеристик, не со стороны "средств" /в любом сколь угодно широком их понимании/, но со стороны его "смысла и цели", - то, что требует перехода к "инонаучному типу знания. Наивно полагать пишет М.М.Бахтин, "что материя, психика, математическое число "имеют отношение к смыслу и цели нашего поступка и смогут объяснить наш

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ соч. С.346.

<sup>2</sup> Там же. С.350.

<sup>3</sup> Там же. С.372.

<sup>4</sup> Там же. С.373.

поступок, наше творчество именно как поступок, как творчество /пример Сократа у Платона/. Между тем эти понятия объясняют лишь материал мира, технический аппарат, события мира... Но нужно понять не технический аппарат, а имманентную логику творчества, прежде всего нужно понять ценностно-смысловую структуру, в которой протекает и осознает себя ценностно творчество"<sup>1</sup>.

Разнообразные внутренние и внешние факторы, психологические и физиологические процессы, социальные и исторические обстоятельства и т.п. включаются в протекание творчества, обуславливают и опосредствуют его, и сами по себе, и в своей сколь угодно полной совокупности, но они не есть творчество. Они его обеспечивают и фактически-конкретно реализуют, но творчество не "покрывается" всей их суммой, заключает в себе нечто "сверх" нее - духовно-нравственный заряд действия. Творчество начинается там, где начинается труд смыслостроительства, открывающий и обогащающий духовный план жизни. В бахтинской концепции творчество рассматривается как личностный уровень активности, а следовательно, в такой онтологической модели, в которой есть место субъективному, личностному бытию с его свободой и незавершенностью, есть место "смысловому, выразительному, говорящему бытию". С точки зрения Бахтина творческий тип активности принципиально не может быть фиксирован как безличностный. Его неотделимость от личности /и "неповторимой индивидуальности"/ творца есть не просто эмпирически данное обстоятельство, от которого можно отвлечься, восходя к познанию "сущности" творчества. Сопряженность с личностью - конституирующий факт творчества.

Личностный уровень активности М.М.Бахтин определяет с помощью оппозиции: техническое - смысловое, отвлеченное - участное. В первой - главное состоит в том, что творчество отличается, отмежевывается от того, что можно назвать "техникой делания" и рассматривается в его духовно-смысловой заряженности. Соответственно мы выходим к творчеству постольку, поскольку

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ.соч. С.168.

раскрываем в человеческой активности осуществляемую ею работу по ценностному преобразению и обогащению жизни. В этом миссия культурного творчества, которое, как пишет М.М.Бахтин "во всех областях отнюдь не стремится к обогащению объекта имманентным ему материалом, но переводит его в иной ценностный план, приносит ему дар формы, формально преобразует его, а это формальное обогащение невозможно "при слиянии с обрабатываемым материалом".

В этом аспекте рассмотрения творчество - не утилитарное или декоративное дополнение к жизни, но способ жизни, уровень жизни в соотношении с "высшими ценностями".

Главной идеей второй оппозиции является идея "долженствующей причастности", которая реализуется через внутреннюю свободу, самостоятельность и незаменимость творца. "Незаменимость" - не случайная натуральная единичность, но самоценность живой индивидуальности, которая внеположна любым отвлеченным построениям и неподводима ни под какие общезначимые знаменатели: она добывается и обеспечивается всей жизни и есть в конечном свете ее ценностный итог. Признание творца есть признание его незаменимости.

Незаменимость творца предполагает свободу его самораскрытия, самовыражения, которое совершается в напряженно противоречивом единстве верности себе - и несовпадения с собой наличным; осуществления себя - и предстояния себе.

Творец остается собой постольку, поскольку не совпадает с собой налично, воспроизводя самим процессом самореализации ситуацию "не-все-еще". Она характеризуется не просто количественным ростом возможностей, но и переходом в новые ценностные планы бытия, она открыта не просто будущему "роковому", "рискованному", смысловому, несущему искупление и оправдание, которое всегда впереди.

Незавершенность здесь - не дурная бесконечность изменений, но "открытость чуду нового рождения" - выхождение в "иные миры".

Именно в тот момент, где во мне самом принципиально противостоит должествование как иной мир, и есть момент моей высшей творческой серьезности чистой продуктивности. Следовательно, творческий акт /переживание, стремление, действие/, обогащающий событие бытия, принципиально внеритмичен"<sup>1</sup>. Человек в творчестве всегда на границе, на "пороге", на стыке себя ставшего и предстоящего, своего "уже" и "не-все-еще".

Имманентная диалектика творчества как личностного уровня активности выражается у М.М.Бахтина через дихотомии "я-другой" и "я-ты" /каждая предполагает другую и сохраняется в другой. "Я" - субъект, определяющий через "свое единственное место в бытии", свою "внеаходимость", дающую уникальную точку отсчета, уникальный ракурс видения, понимания, общения.

"Другой" - тоже субъект, признаваемый в его суверенности и только благодаря этому становящийся адресатом, способным на ответное понимание. В отношении "я-другой" фиксируется взаимная внеаходимость субъектов, качественное различие их миров, - что и делает возможным их общение, обновляющее и преображающее каждого.

Дихотомия "я-другой" - условие, начало нравственного отношения как признания самоценности другого, его права быть другим/ - благодаря чему и становится возможным отношение "я-ты", то есть диалог как работа создания истинно человеческого единения.

Общение мецената и творца не растворяет в себе самостоятельность сторон, не лишает общающихся качества субъектности, то есть самоукорененности. Субъект реализует себя как субъект лишь в межсубъектных отношениях. Выпадая из них, оставаясь один-на-один, он лишается атмосферы, в которой может звучать его голос, что для художника равноценно смерти (прежде всего духовной). "Петь голос может только в теплой атмосфере, атмосфере возможной хоровой поддержки"<sup>2</sup>. Но чтобы

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.104-105.

<sup>2</sup> Там же. С.148.

действительно петь, /а не подпевать/ он должен иметь свой собственный тон и свой тембр.

Творчество не сводится ни к одностороннему самоутверждению, ни к одностороннему соучастию, оплачиваемому утратой себя - своей "меры", своей неповторимости, неподатливой "самости".

Творчество есть всегда со-творчество, но последнее не исключает, а предполагает само-бытность творцов.

"Само" здесь выражение верности себе как внутренней свободы, являющейся абсолютным условием подлинного общения, солидарности, соборности.

### **2.3. Меценатство как поступок.**

Логическим продолжением темы "меценатство как творчество", конкретизацией его индивидуально-личностного плана является обращение к категориям позиции и поступка, которые в свою очередь обозначают важнейшие грани меценатского стиля жизни.

Позиция - ядро стиля жизни, она не мыслительно-поведенческий стереотип и отвлеченно-теоретическая установка, концентрированное выражение смысложизненных ориентаций. Позиция "не только промышляется, но и непосредственно переживается, а также соотнесена с высшими ценностными инстанциями и сопряжена мировоззрению"<sup>1</sup>.

Здесь "мировоззрение не как абстрактное единство и последовательность систем мыслей и положений, а как последняя позиция в мире отношений высших ценностей"<sup>2</sup>.

Позиция не просто линия поведения, вычерчиваемая некоторой суммой привычных предпочтений, но достояние личности, ее удовлетворение; это не частное мнение по частному вопросу, но самоопределение в масштабе главных ценностей жизни. В позиции я присутствую не как носитель объективированных ролей - масок, а как живая личность в своей индивидуальной конкретности и в

---

<sup>1</sup> Давыдова Г.А. Указ.соч. С.119.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.321.



своей незаменимости, которая результирует в себе мой жизненный выбор и оплачивается судьбой.

Позиция как ядро стиля жизни обозначает ценностно-мировоззренческие доминанты, дополняя эстетические параметры бытия, показывает тем самым степень его стилевой законченности. Отсутствие, утрата позиции означает не только внешнее, но и внутреннее приспособление и всеядность, раз-личивание как распад духовных скреп.

Именно в личностном измерении позиция соединяется с творчеством. Творчество как позиция - это высшее выражение внутренней свободы, которое непосредственно совпадает с нравственным долженствованием.

Меценатство является способом реализации внутренней свободы, раскрепощения, распрямления, желания "сметь свое суждение иметь"; высвобождения из цепей стереотипов и привычек общественно-сословного догматизма, духа апатии; преодоления "симптомов благосостояния - безмятежной скуки и губительного невроза"<sup>1</sup>.

Позиция реализуется поступком. Она его нравственно-смысловой вектор. В своей взаимосопряженности они образуют "ответственную участность".

Поступок есть действие, совершающееся не по логике объективно-причинных зависимостей и внешних требований, но по логике единственной ответственной персональной причастности бытию.

Поступок всегда /а им может быть любой способ выявления ценностного отношения: и материальное действие и мысль, и жест, и интонация, и слово, и молчание/ - форма непосредственно действительной, неповторимо-единственной, безысходной включенности в "событие бытия". Действительная духовность утверждает себя поступком, в котором она уже не только рассуждает об истине - но и бытии в истине, не только рассуждает о добре - но и соучастие в добре, не только рассуждение о красоте - но и содействие ее спасительной силе.

---

<sup>1</sup>Фаулз Дж. Женщина французского лейтенанта. СПб., 1993. С.14.

Меценатство начинается с мысли о духовном братстве с художниками, писателями, композиторами и т.д., о жизни наполненной творчеством, жажды чуда.

С.И.Мамонтов в письмах за границу друзьям-художникам писал: "Ах, черт возьми, как бы это было хорошо, если бы Репин, Мордех, Поленов в самом деле были бы в Москве, как хорошо, деятельностно, художественно можно было бы зажить..."<sup>1</sup>

Позже Савва Иванович осуществил свою мечту, создав художественный кружок, частную оперу, на принципах, выделенных Поленовым так: " В то время, когда эстетика изгонялась из искусства, а на ее место водворялась доктрина, тенденция, М.В.Прахов в своем наивном идеализме имел мужество пойти против течения и тихо, но твердо выставить эстетическую потребность человека, не только как возможного деятеля, но как одно из самых необходимых начал человеческого существования. Савва Иванович ухватился за это и, поняв не теорией, а чувством, стал проводить в жизнь"<sup>2</sup>.

Становление феномена меценатства в культурном и историческом процессе, вхождение мецената в мир искусства и сферу проблем художников приводят "подвижников культуры" к осознанию своей включенности в процесс творчества, который властно подчиняет и не отпускает от себя.

Для мецената "жизнь из себя, исхождение из себя в своих поступках, вовсе не значит еще делать и поступать для себя"<sup>3</sup>. Он живет с чувством причастности к чему-то большому, ориентируется не просто на жизнь здесь и сейчас, он приобщен к неуловимому миру творческих поисков. "Савва Иванович бурный, страстный, непоследовательный деятель, все время кидавшийся из стороны в сторону, не поддерживавший, но вдохновлявший и заражавший художников, по натуре и дарованию был художник, не успевший в вихре предприятий и событий создать что-то цельное и ясное"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по Копшицер М. Савва Мамонтов. М., 1972. С.40.

<sup>2</sup> Там же. С.41.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. // Работы 20-х годов. Киев, 1995. С.56.

<sup>4</sup> Бенуа А.Н. История живописи в XIXв. Русская живопись. СПб., 1902. С.225

Поступок благодаря его генетической связи с сознанием наполнен ценностным содержанием без которого он вырождается в биологический или технологический акт и не может дать начало росткам личности.

"Менее всего в жизни - поступке я имею дело с психическим бытием. Можно помыслить, но отнюдь не совершить попытку, ответственно и продуктивно поступать в математике, скажем, работая над какой-нибудь теоремой, оперировать с математикой как с психическим бытием. Работа поступка, конечно не осуществится: поступок движется и живет не в психическом мире. Когда я работаю над теоремой, я направлен на ее смысл, который я ответственно приобщаю познанному бытию, и ровно ничего не знаю и не должен знать о возможной психологической транскрипции этого моего действительного ответственного поступка".<sup>1</sup>

Личность это не факт, а акт. Целостность поступка необычна, с одной стороны он подготовлен всем опытом сознательной жизни и деятельности, то есть представляет нечто готовое, с другой стороны его композиция всегда импровизационна.

Поступок несводим к деятельности, невыводим из ее функционирования, из накопленной в ней энергии. Деятельность трансформируется в энергию сознания. Поступок, гроза, событие - согласно М.М.Бахтину, - явления одного смыслового ряда, они - результат развития, а не функционирования. Функционирование /иначе деятельность/ регламентировано, а поступок свободен и, хотя находится в контексте деятельности, выпадает из нее.

Применяя эту мысль к предмету нашего разговора, можно сказать, что функционирование это спонсорство /денежные вливания на разнообразные мероприятия, иногда не связанные друг с другом ни тематически, ни организационно, но обеспечивающие финансовые льготы, рекламу/, поступок, соответственно - меценатство /покровительство искусству, науке, культуре ради собственного их развития, достижение посредством этого статуса художника, но в ином ракурсе "Я художник без картин, писатель без полного

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.19

собрания сочинений, композитор без композиций”<sup>1</sup>. Деятельность регламентирована, а поступок свободен, хотя он находится в контексте деятельности, он выпадает из нее. Деятельность можно членить на операции, действия, блоки, функции, но не на поступки. Именно поступки придают деятельности нравственный смысл, значение, социальное и историческое звучание. Поступки в большей степени, чем действия и операции делают деятельность членораздельной, то есть осмысленной, прерывают ее порой унылое течение, останавливают и направляют в новое русло.

Меценат относится и особой категории людей, которые “лепят” свою жизнь из поступков, модифицирующих, меняющих личность, расширяя число степеней свободы, выстраивающихся в конечном счете в линию жизни.

Эти поступки дают возможность человеку уважать себя, обозначая моменты его самозначимости. Но меценатство совершенно не предполагает создание "положительного имиджа" или завоевание уважения в обществе /Деятельность С.И.Щукина и С.И.Мамонтова неоднозначно воспринималась обществом, открыто говорилось об их психической ненормальности/.

“Каждая культурная эпоха, помимо внекультурного фона, выделяет специальные сферы, иначе организованные, они стоят вне общественной системы организации, для преодоления энтропии структурного автоматизма”<sup>2</sup>. По нашему мнению, непредсказуемый, выбивающийся из привычного стереотипа стиль жизни мецената, то есть стремление к ощущению полноты бытия, является способом соединить несоединимое, сделать работу хобби, а увлечение - смыслом жизни, иметь несколько жизненных амплуа.

В обществе всегда существует небольшая его часть, способная совершить поступок, иногда алогичный, "бесшабашный", с точки зрения обыденного сознания: в этом поступке отражен поиск собственной линии судьбы. Только тогда система оказывается жизнеспособной, когда она учитывает возможные

---

<sup>1</sup> Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т.1. С.87.

<sup>2</sup>Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. //Ученые записки Тарт. ун-та. Вып. 284.Труды по знаковым системам. Т.5. 1971. С.165.

отклонения от нормы, к числу которых относится и меценатство, представляющее собой своеобразное сопротивление стереотипам жизни и ментальности.

После свершения поступки застывают в тексте личности, являясь своеобразными вехами на пути к вершине самостроения.

На примере поступка более отчетливо выступает "неслиянное единство" онтологического и феноменологического планов развития и бытия человека. Это единство не дано, а задано, оно должно постоянно строиться и поддерживаться человеческим усилием.

Много говорится о втором рождении человека. Прав М.Мамардашвили утверждая, что человек - существо, не являющееся продуктом природы. Природа не производит людей, второе рождение происходит тогда, когда человек соединяется с другим человеком. Энергия такого сочетания со знаком, символом, словом, мифом, то есть усилие над собой, порождает в человеке Человека. Такое усилие выражается в движении, действиях, поступках, во внутренней борьбе с самим собой. Благодаря усилию преодолевается раскол, разрыв между онтологическим и феноменологическими планами, создаются напряжения жизни.

Отсюда и свойства поступка по М.М.Бахтину - аксиологичность, ответственность, единственность /импровизация/, событийность, целостность.

Поступок - это превращенная форма сознания, "все, даже мысль и чувство есть мой поступок"<sup>1</sup>, но мысль такая, которая оставляет свой след в бытии. Поэтому, М.М.Бахтин не всегда называет поступком шаг из единственности переживания к объективации, поступок полон сам и не обязательно нуждается в проявлении. Поступком будет и жертвенный отказ от себя и упускание себя в бездействии. Бахтинский "поступок" - более, чем поведение субъекта.

---

<sup>1</sup>Бахтин М.М. Указ. соч. С.16.

"Не поступок при субъекте как сказуемое при подлежащем, а человек - если он есть вообще - поступок"<sup>1</sup>. Не я готовлю и произвожу поступок, а поступок как начальное событие дает мне быть. Жизнь есть "ответное поступание"<sup>2</sup>.

"Только изнутри действительного поступка, единственного, целостного, единого в своей ответственности, есть подход к единому и единственному бытию в его конкретной действительности..."<sup>3</sup>, но это "единственное бытие-событие уже не мыслится, а есть, действительно и безысходно свершается через меня и других"<sup>4</sup>.

Человек будет все просматривать, прослушивать, действовать и не действовать, пока не шагнет навстречу миру, не отважится на поступок. Только так он выходит из "бессмыслия" начинает видеть и слышать.

Видит, слышит и действует человек не в своей зоологии, а в своей биографии, как поступок и благодаря поступку. "Поступок не со стороны своего содержания, а в самом своем свершении как-то знает, как-то имеет единое и единственное бытие жизни, ориентируется в нем, причем весь - и в своей содержательной стороне и в своей действительной единственной фактичности; изнутри поступок видит уже не только единый, но и единственный конкретный контекст"<sup>5</sup>.

Только "изнутри поступка" и больше ниоткуда "ответственно поступающий знает ясный и отчетливый свет, в котором и ориентируется"<sup>6</sup>.

Бахтинское событие конкретно. Поступком правит "не отвлеченный закон, а действительное, конкретное долженствование, обусловленное его /человека/ единственным местом в данном контексте бытия"<sup>7</sup>. Поступок не спешит сковать себя произвольно измышленным долгом, у долженствования не

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Слово и событие. //Историко-философские исследования. Ежегодник. 1991. Минск, 1991.С.146.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.19.

<sup>3</sup> Там же. С.32.

<sup>4</sup> Там же. С.20.

<sup>5</sup> Там же. С.32.

<sup>6</sup> Там же. С.33.

<sup>7</sup> Там же. С.34.

этическая, а бытийная природа - меценатство осуществляется не из долга, а изнутри бытия. "Оно и не рационально и не иррационально; оно раньше всякого порядка и раньше любого бунта против порядка"<sup>1</sup>. Откуда берется долженствование поступка? От его необратимости. "Безысходно, непоправимо и невозвратно... в поступке выход из только возможности в единичность раз и навсегда"<sup>2</sup>. Ответственность поступка - в необходимости принять его неизбежные последствия. Решимость быть в ответе за факт, который развернется из моего акта - мой долг. Дар свободы есть вместе с тем высшая ответственность - не потому, что надо за свободу отвечать, а потому, что сохранить свободу можно отвечая ей. Только захваченный свободой правды и принадлежащей ей человек сбывается в своем существе.

Произвол разгуливается там, где есть принуждение. Безраздельный дар свободы - есть безраздельный долг, долг перед собой. Франциск Ассизский подчеркивал, что подлинную сущность человека свободного составляет не то, что он получает, а то, что он приобретает в результате свободного выбора.

"Из всех даров Божьих мы ни одним не можем гордиться; ибо они не принадлежат нам, но Богу... Почему же ты гордишься этим, как будто сам сотворил это? Но крестными муками своими и скорбями мы вправе гордиться потому что они наши собственные"<sup>3</sup> - то есть выбраны добровольно, хотя и была возможность их избежать.

Человек очень часто оказывается в такой ситуации, когда на карту поставлена вся его дальнейшая судьба и только от его свободного волеизъявления зависит выбор одного из двух возможных жизненных путей - "подлинного" существования экзистенциалистского "аутсайдера", отринувшего социальные обязательства и осознающего свою "заброшенность" в окружающем мире, или покорного отбывания социальной повинности ценой отказа от себя как личности.

---

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Указ. соч. С.147.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.32.

<sup>3</sup> Цветочки Франциска Ассизского. //Сказания о бедняке Христове: /Книга о Фр. Ассизском/. М.,1911.С.43.

Труден невыносимый дар свободы. Поступок не только порождает личность, но и модифицирует сознание, поднимая его с бытийного на рефлексивный уровень, благодаря осознанию самого себя, своих возможностей, в том числе и запасов физической и нравственной энергии. Согласно А.Ф.Лосеву : "Личность как категория ничего общего не имеет с отдельными и изолированными функциями, из них никогда нельзя получить личности, если понятие о ней не получить из другого источника"<sup>1</sup>.

Личностный синтез по А.Ф.Лосеву есть чудо, мифическая целесообразность.

Он не склонен выводить личность из поступков и действий человека, направленных к определенной цели, так как они не являются чудом. Но поступающее мышление у М.М.Бахтина и осуществленное самосознание у А.Ф.Лосева это прерогатива личности.

"Ведь личность - сплошное, непрерывное индивидуальное решение, непрекращающийся выбор... каждое действие ее оценивается так, как если бы за ним была рефлексия. Выглядит поступком"<sup>2</sup>.

"Поступочность" человеческого поведения причинно не обусловлена и как считает Дж. Марголис "интересы целиком детерминированы, но не детерминирующи"<sup>3</sup>. Жизнь человека не запрограммирована ни биологическим кодом, ни нормами социальной культуры.

В этом плане представляет интерес позиция Д.Стенхауза связывающего "самопрограммируемость человеческого поведения с недостаточностью генетического кода, "пробелами" в биологической детерминации человеческих действий. Это несоответствие генетического кода динамике условий он называет "Р-фактором", обуславливающим скачок в развитии разума. "Произвольное" действие можно совершить постольку, поскольку нельзя выполнить непроизвольное"<sup>4</sup>. Сначала человек действует чтобы поддержать

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.,1992. С.216.

<sup>2</sup> Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.,1989. С.238.

<sup>3</sup> Марголис Дж. Личность и сознание. М.,1983. С.373.

<sup>4</sup> Цит. по: Тульчинский Г.Л. Воля, разум, успех. Л.,1990. С.157.



свое существование, а затем поддерживает свое существование чтобы действовать реализуя свои сущностные силы и осуществляя свое человеческое назначение. Но развитие личности не сводимо исключительно к социализации, к односторонне: зависимости от задаваемых обществом образцов деятельности. Развитие личности предполагает индивидуализацию, самоорганизацию. Благодаря индивидуализации человек чувствует себя самым собой, отличается от других людей, от мира в целом. Это связано с личностной рефлексией, как необходимым условием самосознания личности и ответственных самостоятельных поступков.

Целостная личность больше, чем она есть, судить о человеке можно и нужно не только по его делам, но и по самим намерениям, его целям и устремлениям. "Личность выступает автором творчества самой себя, строящейся и осмысляющей "сюжет" собственной жизни, собственной судьбы"<sup>1</sup>.

“В индивидуализирующей рефлексии личности существенно сознание того, что "нельзя уйти от своей судьбы, нельзя уйти от неизбежных последствий своих действий"<sup>2</sup>. Именно в плане осмысления следствий, итогов и результатов собственных поступков можно понимать судьбу, жизненный путь человека.

Сознание пути /судьбы/ является существенной характеристикой уровня самосознания и зрелости личности. Как писал А.Блок: "первым и главным признаком того, что писатель величина не случайная и временная, является чувство пути"<sup>3</sup>.

Всякий поступок есть действие неповторимого субъекта, занимающего свое единственное место в жизни. "То место, где я стою, - писал М.М.Пришвин - единственное, тут я все занимаю, и другому стать невозможно. ...Если его

---

<sup>1</sup> Винокур Г.О. Биография и культура. М.,1927. С.51.

<sup>2</sup>Маркс К., Энгельс Ф. Л.Фейербах и конец классической немецкой философии.//Мркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т.21. С.388.

<sup>3</sup>.Блок А. Душа писателя. //Собр. соч. в 6-ти т. Л., 1982.Т.4. С.12.

возьмут силой, то на месте этом для себя ничего не найдут, и не поймут из-за чего я на нем бился, за что стоял"<sup>1</sup>.

В поступке, как и в целом в жизни у человека нет заместителей, это его счастье и трагедия одновременно. Источник действенности поступка - не теоретически общее, а неповторимо-индивидуальная, а значит и конкретно-историческая ответственность личности, ее неустранимое "не-алиби в бытии".

Каждый человек, как личность "поступающая" обречен на культуротворчество, которое, в то же время есть дело его свободного решения и выбора, свободного самоосуществления, осуществляемого не только "человеком вообще", но именно "вот этим" индивидуально определенным существом"<sup>2</sup>.

Такое культуротворчество - задача прежде всего творческих личностей /писателей, художников, меценатов и т.д./. Они должны перевести жизненный опыт в культуру. При этом фундаментальную роль играет "не-алиби в бытии" творческой личности, про которую М.М.Бахтин писал: "она должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг в друга в единстве вины и ответственности. И нечего для оправдания безответственности ссылаться на "вдохновение". Вдохновение, которое игнорирует жизнь и игнорируется жизнью, не вдохновение, а одержание"<sup>3</sup>.

Культуротворческую, даже историческую миссию осуществляет в принципе каждая личность своим участием в социальной жизнедеятельности. Важно учитывать, что содержание исторического процесса, в его ткань включены не только объективные результаты действий и поступков, но и субъективные, в том числе и нереализованные решения и замыслы.

"Поражения и бедствия, которыми сплошь усеяна история, являются пустяками сравнительно со столькими бедствиями, разрушениями,

---

<sup>1</sup> Пришвин М.М. Незабудки. М.,1950. С.137

<sup>2</sup> Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М.,1966. С.56.

<sup>3</sup> Бахтин М.М. Искусство и ответственность. //Работы 20-х годов. Киев, 1995. С.8.

...катастрофами, которых не видят, но которые от этого не менее тягостны. Сколько разбито планов, близких к осуществлению! Сколько похоронено надежд! Если бы мы могли видеть или только представить себе движение невыраженного и неосуществленного между всеми людьми какого-нибудь одного поколения, бесплодное течение этой невидимой толпы идей, верований, намерений, стремлений, шепотом сообщавшихся не имея возможности проявиться действием и даже не всегда в словах, то мы бы были поражены всем, что погибает, не проявляясь, даже у наиболее привилегированных..."<sup>1</sup>.

На этом основании, единственность поступающего, которая механически гарантирует, что он не есть "всякие другие", М.М.Бахтин объясняет единственность поступка.

"Не-алиби в бытии" подчеркивает реальную событийность, онтологическую весомость поступка. "То, что мною может быть совершено, никем и никогда совершено быть не может. Единственность наличного бытия - нудительно обязательна. Этот факт моего не-алиби в бытии, лежащий в основе самого конкретного и единственного долженствования поступка, не узнается и не познается мною, а единственным образом признается и утверждается"<sup>2</sup>.

Серьезность поступка в том, что он есть осознанная осуществленность этого не-алиби в бытии, то есть неотъемлемое присутствие, неопровержимая причастность происходящему, оплачиваемая полной мерой ни на что и, ни на кого не переложимой ответственности.

Противоположность поступку - уход в анонимную неразличимость, растворение в обстоятельствах, загородиться ими и спрятаться в них, сбежать, уползти, уклониться в "хату с краю".

"Не-алиби в бытии" - это именно некапитулянство, небегство, неуклонение, - но и не стихийно-пассивная втянутость в водоворот событий, безотчетная и ни за что не отвечающая, не безгласно-анонимное "присутствие" в них.

---

<sup>1</sup> Тард Г. Социальная логика. СПб., 1901. С.182.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. К философии поступка. //Работы 20-х годов. Киев, 1995. С.35.

Это персональная участность, живая конкретная историчность поступка-свершения, сознательная непосредственная включенность в движение событий, измеряемая не суммой функционерских обязанностей, но свободно взятой на себя личной ответственностью, велением совести. М.М.Бахтин акцентирует внимание на сущностной сопряженности творчества и поступка, подчеркивает, то, что качество творца дается не продуцированием новаций вообще, а ценностно-смысловой направленностью деятельности.

Это относится к любому творчеству, социальному, историческому. Историческое творчество вовсе не тождественно насилию над историей и культурой, не тождественно "преобразовательству" как таковому - любыми средствами, любой ценой; оно вовсе не измеряется масштабами ломок старого, количеством скачков и поворотов.

Творчество есть такая характеристика человеческой активности, которая абсолютно неотделима от нравственных критериев, покоящихся на признании самоценности индивидуальной человеческой жизни и судьбы. Творчество есть духовно-потенциальная активность, поступание и как таковое несовместимо с бездумно-казарменным функционерством.

В заключении, нам хотелось бы отметить, что особое отношение меценатов к художникам, любовь по принципу "не по хорошу мил, а по милу хорош", "только любовное, заинтересованное внимание может развить достаточно напряженную силу, чтобы охватить и удержать конкретное многообразие бытия, не обеднив и схематизировав его"<sup>1</sup>. Равнодушие и неприязнь "есть всегда обедняющая и разлагающая предмет реакция: пройти мимо предмета во всем его многообразии, игнорировать или преодолеть его. Сама биологическая функция равнодушия есть освобождение нас от многообразия бытия, отвлечение от практически не существенного для нас, как бы экономия, сбережение его от рассеяния в многообразии"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Указ. соч. С.56.

<sup>2</sup> Там же. С.59.

Любовь к художникам, умение понять и решить его проблемы определяет жизненное кредо мецената. Любовь - это творческое отношение к жизни, она отвергает шаблонность, стереотипы, фальш и потребительство в отношениях между людьми. Любовь и равнодушие приводят к “со-творчеству понимающих”, что определяет отношения мецената и творца. Именно такой стиль отношений больше всего ценится художниками в процессе общения. Ценность творческого понимания в стимулировании, продолжении творчества, оно умножает художественное богатство человека, “не меняя состава бытия” меняет смысл его жизни.

Меценатство трактуемое как поступок определяет в качестве необходимой еще одну черту - “движение против течения”. Не погоня за модой, а прокладывание своих собственных путей.

Савва Иванович смело поддерживал Врубеля, когда его творчество отовсюду изгонялось. Меценат всегда должен стоять выше любого художественного совета, так как любой художественный совет - это усреднение; гениальную вещь он не пропустит. Оценить гениальность своим “необразованным” чутьем может только истинный меценат, художник.

Право быть меценатом - это почетное право. Для этого нужен редкий талант, талант бескорыстной любви к искусству, талант его понимания. Настоящих меценатов всегда было мало. В эпоху Возрождения в Италии богатых было много, а Медичи - одни.

Человек, способный на меценатство (на поступок), выбирающий для себя этот путь должен быть человеком глубокой веры. Любая благотворительность, любое меценатство начинается с духа. Без чистых помыслов не может быть ни серьезного коллекционера, ни настоящего мецената. Для формирования этого духа необходима особая культурная среда ( в конце XIX века почти все меценаты вышли из среды старообрядчества), позволяющая состояться меценату как таковому.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ феномена меценатства показал, что данное явление носит случайный характер с точки зрения его появления в культуре, а также является необходимым - с точки зрения бытия искусства, его невозможно предсказать, обозначить условия появления. Меценатству нельзя научить, оно не поддается прогнозированию и как бы саморождается в почве культуры в нужное время и в нужном месте.

Изучение феномена меценатства расширяет проблемное поле эстетики и культурологии в области онтологии искусства, введением нового действующего лица в диалог воспринимающий - автор (художник - меценат, художник - воспринимающий, меценат - воспринимающий), приближает к пониманию тенденций развития культурно-художественного процесса, позволяет уловить смещение ценностных акцентов в отношении искусства и обозначает влияние этого процесса на бытие человека.

Меценатство - одно из условий существования культуры и процесса состояния художника, своеобразный двигатель и катализатор творчества, в то же время данное явление можно отнести к одному из условий смыслопорождения в культуре, т.к. смысл есть результат контакта "текста" и "внетекстовой реальности". "Для каждой культуры существование внекультурного пространства - необходимое условие бытия и одновременно первый шаг к самоопределению"<sup>1</sup>. Но в то же время о меценатстве можно говорить и как о тексте культуры, обозначая его как хобби, досужее занятие, возможность приобщения к "аристократии таланта" (О.Бальзак).

В качестве выводов можно сформулировать следующие положения:

- меценатство предполагает обязательное отношение художник - покровитель, отношение, выливающееся в со-бытие, со-переживание, со-творчество, на принципах диалога;
- меценатство - это покровительство, связанное с искусством, ценность которого не подлежит сомнению;

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблема текста. //Литературно-критические статьи. М., 1986. С.321.

- меценатство - делящийся поступок, как результат выбора, как реализация человеком собственной индивидуальности;
- меценатство - это творчество, "со-творчество понимающих" мецената и художника;
- меценатство относится к разряду досуговых занятий. Творческое отношение к досугу, как проявление индивидуальности человека, позволяет состояться непредсказуемому, выбивающемуся из привычных стереотипов социальной среды, стилю жизни мецената, где реализуется стремление к ощущению полноты бытия; стиль жизни - это проявление свободы внутреннего "я" человека. Поведение его в таком случае проявляется не в стиле как таковом, а в индивидуальном самоуправлении, формировании и защите модели внутреннего "я" и вызвано потребностью в самооценке себя в будущем";
- меценатство неоднородно, что позволяет говорить о нескольких качественных уровнях его бытования:

I. Коллекционирование, спонсорство и т.д. - есть средство политической борьбы, способ социального самоопределения, т.е. меценатствование (стилизация). Основными чертами меценатствования является - создание имиджа, подражание образцу, осознание себя частью богемы, восприятие искусства как средства коммерческих игр, средство достижения благ, льгот, получения чинов и наград, способ вложения денег, (I тип меценатства по нашей типологии).

II. Меценатство как стиль жизни, творчество, где главной смысловой доминантой является красота, опосредованное служение ей, созидание ее. Выделим критерии такого меценатства: 1) творчество - как доминанта жизненной позиции, 2) реализация индивидуальности, 3) способ расширения возможности бытия, 4) интерес к художнику, общение двух личностей, 5) интерес к судьбе искусства (Меценатство как текст).

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Аженина К. Забытый меценат // Наше наследие. 1989. №5
2. Александров Н.А. Историко-художественная журналистика. Ежемесячные сочинения.Л.1902.№8.
3. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.:Искусство, 1976. 326с.
4. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М.:Искусство,1935. Т.1.392с.
5. Амфитеатров А. С.И.Мамонтов. //Рампа и жизнь. 1910.№2.
6. Анненков П.В. Литературные воспоминания. М.:Худож. лит.,1989. 364с.
7. Арезон Е.Н. Мамонтовы в Абрамцеве. М.:Искусство, 1988. 93с.
8. Аронов А.А. Золотой век русского меценатства. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та культ. 1995. 113с.
9. Арсеньев Н.С. Дары и встречи жизненного пути. Франкфурт-на-Майне,1974.295с.
10. Арсеньев Н.С. Из русской культурной и творческой традиции. Париж ,1959. 256с.
11. Арсеньев Н.С. Из русской философской творческой традиции. Лондон, 1922. 216с.
12. Арциховская-Кузнецова А.А. Строганов как тип русского коллекционера. //Панорама искусств. Вып. 11. М.1988.
13. Асмолов А.Г. Личность как предмет психологического исследования. М.:Наука, 1984. 163с.
14. Барановский А.З. Воспоминания. Закулисная жизнь артистов. М.1906.283с.
15. Барт Р. Избранные работы.Семиотика.Поэтика. М.:Прогресс,1989. 389с.
16. Баткин Л.М. Диалогичность итальянского Возрождения. // Советское искусствознание. 1977. Вып.76.
17. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М.:Наука, 1978. 200с.
18. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.:Наука, 1989. 272с.



19. Баткин Л.М. Ренессансный миф о человеке. //Вопросы литературы. 1971. №1.
20. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.:Худож. лит., 1986. 543с.
21. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев. Киевская Академия Евробизнеса, 1995. 384с.
22. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. Народная культура Средневековья и Ренессанса. М.:Худож. лит.,1990.543с.
23. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.:Искусство, 1986.445с.
24. Безрукова Д. П.М.Третьяков и история создания его галереи.М.1970.188с.
25. Белоусов И.Ушедшая Москва. Л. 1937. 176с.
26. Белый А. Проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов.писатель, 1988. 832с.
27. Белый А. Начало века. М.: В/О “Союзтеатр” СТД СССР, 1990. 496с.
28. Бенуа А.Н. История живописи в XIXв. Русская живопись. СПб.: Изд-во Товарищества Знание, 1902. 351с.
29. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В 2 т. М.:Искусство,1994.Т.1,2.
- 30.Бибихин В.В. Слово и событие. // Историко-философские исследования. Ежегодник.1991 Минск. Изд-во БГУ. 1991. 221с.
31. Библер В.С. Культура. Диалог культур. //ВФ. 1986. №6.
32. Библер В.С. Проблемы поэтики Бахтина. М.:Наука, 1990. 203с.
33. Блок А. Душа писателя. Собр. соч.: В 6 т. Л. Худож. лит-ра.,1982. Т.4. 346с.
- 34.Боткина А.П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и в искусстве.М.:Искусство,1951.340с.
35. Боханов А.Н. Коллекционеры и меценаты в России. М.:Наука,1989.170с.
36. Боханов А.Н. Крупная буржуазия России. М.:Наука, 1992. 198с.
37. Боханов А.Н. Российское купечество. //История СССР. 1985. №4.
- 38.Бродель Ф. Структуры повседневности. М.:Прогресс, 1986. Т.1. 622с.
39. Брюсов В. Дневники,письма. М.:Из-во М. и С.Сабашниковых, 1927. 201с.
40. Булгаков С. Автобиографические заметки.Париж, 1946. 420с.
41. Бурьшкин П.А. Москва купеческая. М.:Высшая школа, 1991. 250с.
42. Быт и история в античности. М.:Наука,1988.297с.

43. Вазари Дж . Жинеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 6 т. М.:Искусство,1956. Т.1
44. Вацуро В.Э. С.Д.П. Из литературного быта пушкинской поры. М.:Книга, 1989. 415с.
45. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. М.:Искусство,1971. В 2 т. Т.1.
46. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. /Сост., вст.ст. и примеч. Н.Я. Ярославцевой М.:Искусство, 1987. 423с.
47. Валишевский Ф. Быт греков и римлян. Прага, 1878.356с.
48. Винокур Г.О. Биография и культура. М.: Госиздат, 1927. 216с.
49. Виппер Р.Ю. Очерки истории Римской империи. Берлин, 1929. 315с.
50. Витте С.Ю. Воспоминания. М.:Мысль, 1991.719с.
51. Власов П.В. Обитель милосердия. М., 1991. 119с.
52. Волконский С. Мои воспоминания. Париж, 1933.173с.
53. Воронина С.В. Благотворительные фонды США. Л.:Изд-во ЛГУ, 164с.
54. Воспоминания о серебрянном веке. М.:Республика, 1993.559с.
55. Гагарин Г.Г. Воспоминания. СПб. 1985. 247с.
56. Герман М.Ю., Селецкий Б.П., Суздальский Ю.П., Шифман И.Ш. Цезарь Август. М.:Просвещение, 1990. 211с.
57. Герцык Е.Н. Воспоминания. Париж,1973.192с.
58. Голицын Ю.Н. Прошедшее и настоящее.СПб. 1870. 246с.
59. Горький А.М. Литературные портреты. М.:Молодая гвардия, 1983.403с.
60. Грабарь И.Э. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1980. 375с.
61. Грузенберг С.О. Гений и творчество. Л. 1924.113с.
62. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 621с.
63. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.:Наука, 1972. 256с.
64. Давыдов Ю.Н. Искусство и элита. М.:Наука, 1966. 344с.
65. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М.:Гослитиздат,

1935. В 4 т. Т.1,4.
66. Дворянство в России. Исторический и общественный очерк. //Вестник Европы. 1887.Кн.3.
67. Демская А., Семенова Н. У Щукина на Знаменке. М.:Банк столичный, 1993. 160с.
68. Дживелегов А.К. Вазари и Италия // Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.-Л.: Искусство, 1933.Т.1-6.
69. Дживелегов А.К. Очерки итальянского Возрождения. М.:Наука, 1929. 275с.
70. Дорошевич В.М. Старая театральная Москва. Петербург-Москва, 1923. 391с.
- 71.Думова Н.Д. Московские меценаты. М.: Молодая гвардия, 1992.333с.
72. Дягилев С.И. и русская культура. // Музей. Л. 1989. Вып.10.
73. Егоров А.Б. Рим на грани эпох. Л.:Просвещение, 1985. 266с.
74. Елпатовский С.Я. Воспоминания за 50 лет. Л.: Художник РСФСР, 1929. 198с.
75. Еремеев А.Ф. Границы искусства. М.: Искусство, 1987. 287с.
76. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М.:Русский художник, 1989. 219с.
77. Жебелев С.И. Древний Рим.М.:Наука, 1923. В 2 ч. Ч.2 320с.
78. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини (флорентийца, написанная им самим во Флоренции). М.:Искусство,1958. 446с.
79. Журавлева Л.С. Княгиня М.К.Тенишева. Смоленск.:Полиграмма, 1994. 320с.
80. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, Изд-во УрГУ. 1993. 185с.
81. Зилоти В.П. В доме Третьяковых.М.: Высшая школа, 1992. 154с.
82. Зомбарт В. Буржуа. М.: Гос. изд-во, б.г. 336с.
83. Из записных книжек А.П. Бахрушина. Кто, что собирает. М.1916. 179с.
- 84.Ильенков Э.В. Об идолах и идеалах. Искусство и коммунистический идеал. М.1968. 217с.
85. Исторический вестник. М.1969.Т.75.
86. История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях. М.:Наука, 1980. Т.2. 387с.
87. К.Т.Солдатенков и его галерея. Беседа с А.А.Риццони. //Новое время.

- 1901.№9061.
88. Каган М.С. Искусство в системе культуры. //Советское искусствознание. 1978. №2.
- 89.Кириченко Е.Н. Русское купечество и “русский стиль” // Вопросы искусствознания. 1995. №2-3.
90. Киселева Е.Г. Дом на Садовой. М.:Московский рабочий,1986. 159с.
91. Киселева Е.Г. Московский художественный кружок. Л.: Художник РСФСР, 1979. 239с.
92. Клещук О.С. Купцы российской столицы. //Панорама. СПб. 1992. №1.
93. Ключевский В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли. /Сост., вст.ст. и примеч. В.А.Александрова, М.:Правда,1991.624с.
94. Кнабе Г.С. Древний Рим - история и повседневность. М.:Мысль, 1986. 420с.
- 95.Княгиня Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л.:Искусство, 1991.287с.
- 96.Коган Д.З. Мамонтовский кружок. М.:Искусство, 1950. 275с.
- 97.Коковцов В.Н. Воспоминания М.:Наука,1991.267с.
98. Коллекционеры Щукин, Морозов. Каталог выставки от Моне до Пикассо. Кельн. Книжное изд-во Дюман. 1992.
- 99.Константин Коровин вспоминает... / Сост., вст. ст. и комм. И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова. М.:Изобразительное искусство,1971. 490с.
100. Копшицер М.И. Валентин Серов.М.:Искусство, 1967.452с.
101. Копшицер М.И. Савва Мамонтов. М.:Искусство,1972. 282с.
102. Кравчук А.Н. Перикл и Аспазия. М.:Мысль, 1991. 240с.
- 103.Кривцун О.А. “Священные чудовища”. Художник и артистический мир. //Человек. 1993. №2.
104. Кривцун О.А. Художник в истории русской культуры. Эволюция статуса. //Человек. 1995. №1,3.
105. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. М.:Наука,1992.303с.
106. Круглова Т.А. Социокультурные факторы формирования средств социального бытия искусства. Автореф. дис. Свердловск.1985.
107. Культура Древнего Рима. М.:Высшая школа, 1985. В 2-х т.

108. Лаверычев В.Я. Крупная буржуазия в пореформенной России 1861-1900. М.:Наука, 1974. 199с.
109. Лазаревский И.И. Среди коллекционеров. СПб. 1917. 289с.
110. 1000 лет русского предпринимательства. М.:Современник,1995.479с.
111. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. М. Искусство. 1985. 492с.
112. Либман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследования. // Советское искусствознание. 1978. №2.
113. Лихачев Д.С. Письма о добром и прекрасном. М.:Искусство, 1989. 123с.
114. Лобанов В.М. В.Васнецов в Абрамцево. М.:ОИРУ, 1928. 101с.
115. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.:Искусство, 1992. 811с.
116. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М. Наука. 1957. 317с.
117. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев. Киевская Академия Евробизнеса.1994.288с.
118. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М.:Искусство, 1963. 496с.
119. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения.М.:Наука,1978.512с.
120. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн.:”Александра”, 1993. В 3 т.Т.1. 420с.
121. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Ученые записки /Тарт.ун-т. Вып. 146. Т.1. Тарту, 1966.
122. Лотман Ю.М. Проблема “обучения” культуре как ее типологическая характеристика. Ученые записки /Тарт.ун-т. Вып.284. Т.5.Тарту, 1971.
123. Лотман Ю.М.,Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры. Ученые записки /. Тарт. ун-т. Вып. 284. Т.5.Тарту, 1971.
124. Лугинская Е. С.Дягилев: продюссер №1. //Империал. 1995. №3.
125. М.М.Бахтин как философ. М.:Наука,1992. 187с.
126. Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках. М.:Мысль, 1951. 75с
127. МанDEVиль Б. Опыт о благотворительности и благотворительных школах. //Басни о школах. М.:Просвещение, 1974. 326с.

128. Манхейм К. Проблема интеллигенции. М.:Прогресс, 1993. Ч.1. 236с.
129. Махлин В.Л. М.Бахтин: философия поступка. М.:Политиздат,1990. 51с.
130. Меценаты и коллекционеры//Памятники Отечества.1993. №29.191с.
131. Миллер Г. Тропик рака. //Иностранная литература .1990. №7.
132. Мириманов В.Б. Императив стиля. М.:РГГУ, 2004. 195 с.
133. Михайловский В. Россия на краю. Дневники 1917-20гг. // Москва. 1993. №1,2.
134. Морозов С.Т. Дед умер молодым. М.:Сов. писатель,1984. 192с.
135. Морозова М.К. Воспоминания. //Наше наследие.1991. №6.
136. Муратов П.П. Образы Италии. М.:Республика,1994. 592с.
137. Неверов О. Коллекции семьи Хитрово. //Наше наследие. 1990. №5.
138. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. М.:Правда, 1989. 231с.
139. Ненарокомова И. Хозяин особняка на Пречистенском бульваре.// Панорама искусств. Вып. 12. М.1989.
140. Нестеров М.В. Воспоминания М.:Советский художник, 1989. 341с.
141. Нестеров М.В. Давние дни. Уфа.:Башкирское кн. изд-во, 1986.360с.
142. Одиссей. Человек в истории. М.:Наука, 1990. 254с.
143. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.:Прогресс, 1991. 527с.
144. Парандовский Я. Перикл и Аспазия.М.:Наука,1991. 120с.
145. Перцев П. Литературные воспоминания (1890-1902). М.-Л. 1933. 370с.
146. Петр Щукин и его собрание. // Куранты. М.1987. Вып.2.
147. Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.:Наука, 1982. 216с.
148. Поленов В.Д. Письма, дневники, воспоминания. М.:Искусство, 1950. 420с.
149. Поленова Н.В. Абрамцево. Воспоминания. М.:Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1922. 151с.
150. Порошин В.С. Дворяне-благотворители. Сказание В.С.Порошина. СПб.:Тип.Акад., 1856.116с.
151. Поспелов Г.Г. О концепциях “артистизма” и “подвижничества” в русском искусстве XIX-нач. XXв. //Советское искусствознание. 1982. №3.

152. Пришвин М.М. Незабудки. М.:Худож. лит-ра, 1960. 281с.
153. Рабинович Р.И. Опальный миллионер . Пермь.: Пермское кн. изд-во, 1990. 159с.
154. Репин И.Е. Далекое и близкое. М.:Искусство, 1964. 259с.
155. Розанов В.В. Опавшие листья. М.:Правда, В 2 т. 1990. Т.2.
156. Сборник справочных сведений о благотворительности в Москве. М.1901. 534с.
157. Семенов Н.П. Наше дворянство. СПб.1898.337с.
158. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. М.:Искусство, 1982.
159. Сергей Дягилев и художественная культура XIX-XXвв. Пермь. Пермское кн. изд-во. 1989. 326с.
160. Сказание о бедняке Христове: Книга о Фр. Ассизском. М. 1911. 263с.
161. Скрябин А.Н. Воспоминания. Л. Искусство. 1940. 516с.
162. Скрябин А.Н. Письма. М.:Искусство, 1965. 427с.
163. Словарь иностранных слов. М.:Русский язык, 2008. 797с.
164. Слонов И.А. Из жизни торговой Москвы. М.1914.348с.
165. Станиславский К.С. Воспоминание о Мамонтове. Собр. соч. в 6 т. М.:Искусство, 1959. Т.6
166. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М.:Искусство, 1980. 427с.
167. Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1956. 313с.
168. Степун Ф.А., Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М.1918.458с.
169. Степун Ф.А. Воспоминания. Нью-Йорк, 1954. 137с.
170. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй пол. XIX века. М.:Наука, 1988. 388с.
171. Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX-нач.XXв. М.:Искусство, 1978. 260с.
172. Сытин П.В. Истории московских улиц. М.: Радуга, 1952. 348с.
173. Тахо-Годи А.А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков. // Искусство слова. 1973.
174. Толстяков А.П. Люди мысли и добра. М.:Книга, 1984. 256с.

175. Третьяков П.М. Переписка. М.-Л.1946. 516с.
176. Трубецкой С.Е. Минувшее. Париж, 1989. 390с.
177. Тульчинский Г.Л. Разум, воля, успех. О философии поступка. Л.:Изд-во ЛГУ, 1990. 216с.
178. Тэн И. Философия искусства. Живопись эпохи Возрождения в Италии. М.:Республика, 1995.418с.
179. Тютчев А.Ф. При дворе двух императоров. М.1928. 276с.
180. Урениус М. Абрамцево. //Подмосковные музеи. 1925. Вып.3.
181. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.:Прогресс -ММП, 1995. 316с.
- 182.Устюгова Е.Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. Спб.: Издательство С.-Петерб. у-та. 2006. 260с.
183. Фаулз Дж. Женщина французского лейтенанта. СПб.:Худож. лит., 1993. 392с.
- 184.Фиолетова Н.Ю. История одной жизни. //Минувшее. 1992.№9.
185. Художественная культура в капиталистическом обществе: Структурно-типологические исследования. Л.:ЛГУ, 1986. 276с.
- 186.Цветаева М.И. Соч. в 2 т. Минск.:Худож. лит., 1988. Т.2. 305с.
187. Чулков Н.П. Московское купечество XIII-XIXвв. //Русский архив.1907.Т.3.
188. Шаляпин Ф.И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М.:Московский рабочий, 1989. 513с.
189. Шашков С.Литературный труд в России. //Дело. 1876. №8.
- 190.Щепкин М.П. К.Т.Солдатенков //Русские ведомости. 1901. 20 мая.
191. Щепкина А.В. Воспоминания. Сергиев Посад. 1915.
192. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк. 1955. 116с.
193. Щербатов С.А. Московские меценаты. //Меценаты и коллекционеры. Памятники Отечества. 1993. №29. С.11-21..
194. Щукин П.И. Воспоминания. М.1912. 420с.
- 195.Яблочков М. История дворянского сословия в России. М.1876. 249с.
196. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии.М.:Высш. школа,. 1978. 176с.