

но, проект находится на промежуточной стадии реализации.

Однако, давая оценку методу подсчета эффективности, на наш взгляд следует отметить недостаточность показателей для объективного отражения происходящих изменений (использовались такие показатели как: сокращение количества документов, необходимых заявителю для получения государственной социальной услуги; количество личных посещений заявителем служащих для получения услуги; время ожидания очереди; сроки предоставления услуг; доля муниципальных образований в республике, на территории которых функционирует система «одного окна»). Данная методика позволяет определить лишь степень соответствия фактических показателей плановым, в то время как гораздо важнее определить экономический (бюджетный) и социальный эффект от внедрения системы. Безусловно, подсчет эффективности с такой позиции является сложным, и поэтому в настоящее время отсутствует. Сложность связана тем, что большинство индикаторов оценки эффективности относятся к разряду альтерна-

тивных издержек – выгод от нереализованных возможностей.

Однако, несмотря на сложности и трудности, модель «одно окно» способна стать оптимальной из существующих управленческих схем организации обеспечения населения социальной поддержкой. С одной стороны, она создает предпосылки для сокращения административных издержек работы органов социальной защиты населения, с другой – расширяет доступ граждан к требуемой им социальной помощи. Предложенная система «одного окна» позволит максимально эффективно использовать людские, материальные, временные ресурсы, что является очень актуальным для всех субъектов Российской Федерации.

Список литературы

1. Административная реформа в Российской Федерации. [Электронный ресурс]: новости хода административной реформы, мониторинг, административные регламенты, обсуждение. – М., 2010. – Режим доступа: <http://www.ar.gov.ru>. – Загл. с экрана.
2. Либоракина М.И. Социальная помощь: на пути к адресности / под ред. М.И. Либоракиной. – М.: Фонд «Институт экономики города», 2001. – 44 с.

«Философия в контексте культуры», Чехия, 16–23 апреля 2011 г.

Культурология

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТАНЦА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. (З. СЕРЕБРЯКОВА И Э. ДЕГА)

Портнова Т.В.

*Институт Русского театра, Москва,
e-mail: Tatianaportnova@bk.ru*

Импрессионизм привлекает внимание исследователей в пестрой картине развития художественных направлений конца XIX и первых десятилетий XX века. Сейчас оно предстает перед нами как стилистическое направление, имеющее ясно выраженные исторические предпосылки, идейную и эстетическую программу. Импрессионизм избегает опосредованных путей подхода к действительности, условности, стилизации, метафоричности, отстранения. Попытка теоретического осмысления взаимоотношений танца и изобразительных искусств в контексте импрессионизма, предпринятая в этой статье представляется не случайной. Изыскания новых средств зрелищной выразительности в области живописи касались разработки форматов кадра, освещения, пластики движения. Тема танца, балерины, репетиций, танцклассов стала одной из распространенных как в русском, там и в зарубежном искусстве конца XIX – начала XX вв. Самое характерное направление поисков и достижений тех лет состояло в отказе от традиционных схем освещения, поиске живописности

в естественных световых сочетаниях, которые дарит природа. Это привело к большей правдивости, легкости и изяществу изображения. И вместе с тем легкость и красивость и в меньшей степени критическая правдивость стали своеобразной меркой импрессионистического метода. Балетный образ в изобразительном искусстве импрессионизма выработал и утвердил присущую ему и только ему поэтику, в котором движение и мимолетное впечатление были идейно значимы и важны. Чувство незавершенности каждого мгновения жизни пронизывают скульптурные и живописные образы танца в этом стиле. Композиции часто сдвинуты, асимметричны, переходы форм кажутся неподготовленными, рамы картин часто режут фигуры и лица, случайные эпизоды дробят действие, границы размыты и образуют дрожащие цветочные пятна. Импрессионизм несет на себе резко выраженную печать французской духовной культуры. В интерпретации балетной темы это прежде всего Э. Дега. Однако он не остается только фактом национальной истории искусства. Вместе с тем от французских эстетических импульсов в искусство начала XX в. влилась новая волна интереса к импрессионистическим приемам, к рожденным жизнью новым элементам, к её самостоятельной характеристике. В русской живописи и графике импрессионистское видение танца отличает З. Серебрякову. Творчество Э. Дега, так и тема балета неоднократно осве-

щалась в публикациях о художнике, особенно в зарубежном искусствознании. Мы же затронем образы танца Э. Дега в сопоставлении и связи с русской художницей З. Серебряковой. Было бы ошибкой выводить её импрессионистические произведения на балетную тему за пределы творческого процесса и рассматривать в изоляции от других работ на ту же тематику. Глубокое наблюдение за механизмом творчества художницы показывает, что она интуитивно чувствовала и активно использовала в своей работе импрессионистские функции изображения, находя путь к выработке искомого художественного образа. Это приводит к мысли о тесной связи художницы с поэтикой французского импрессионизма, в частности Э. Дега, его мировоззренческими и творческими принципами.

Балетное «амплуа» З. Серебряковой определилось в 1920 г., в течении десяти лет она создала около шестидесяти произведений на балетную тему. Постоянно посещая Мариинский театр, она наблюдала закулисную жизнь молодых танцовщиц, они вдохновляли её на создание произведений, проникнутых истинной поэтичностью. «Два раза в неделю мама делала наброски с натуры с одевающеющихся, гримирующихся и просто отдыхающих артисток»¹ – говорит дочь художницы. Три основные грани её развития сюжетные многофигурные композиции, групповые и однофигурные зарисовки карандашом и пастелью, которые служили подсобным материалом для композиций, и портреты балетных артистов. Импрессионистические веяния проявились на всех названных разновидностях, за исключением портретных изображений. З. Серебрякова заметно расширила и демократизировала сферу балетной тематики, сделала предмет своего художественного анализа многоплановый мир артиста, не исключительного, а рядового, что уже сближает её с Э. Дега, который наблюдал и рисовал своих балерин в Парижской Опере. У Серебряковой тема балета решается в интерьерах театральных уборных, где гримируются, разминаются и готовятся к выходу артистки балета. Она, подобно Э. Дега проникает за кулисы, открывает дверь в творческую лабораторию, наблюдает жизнь театральной труппы «изнутри». Однако интерпретация балета З. Серебряковой и Э. Дега идет различными путями. И здесь, и там мы видим закрытый для непосвященного мир танца – его прозу. Балет – это труд, таков акцент в работах обоих художников. Но у Дега балет – неприглядная обыденность, у Серебряковой балет – поэтическая обыденность. Танцовщицы Дега, показанные в репетиционных залах, где в сотый и тысячный раз они проделывают обязательные упражнения у станка, как будто закованы в несколько внутренне суховатую рациональную форму, порой нарочито умоз-

рительную и подчеркнута холодноватую. Из неброских, но выразительных деталей складывается атмосфера его картин, где все довольно буднично, просто, где люди сдержанны, а чувства их спрятаны от чужих глаз. В произведениях Серебряковой труд балетных артистов отразился через призму светлых, прозрачных красок, без непосредственного воспроизведения картин механистичность репетиционных уроков. На картинах Серебряковой мы не видим танцовщиц на тренировках. Все самое важное и интересное у нее происходит именно в артистических уборных, а не за их пределами. Можно сказать, что они такой же цех, такое же условие творчества, как и репетиционный зал для артиста балета. В построении ряда произведений З. Серебряковой показателен такой прием, как их фрагментарная организация и срезание отдельных фигур: «Балерина Е. Свекис в балете И. Байера «Фея кукол» (1920, ГЦТМ), «В балетной мастерской» (1920, ГРМ), «Девочки – Сильфиды». Балет «Шопениана» (1920, собр. семьи Серебряковых), «Балетная уборная «снежинки». Балет «Щелкунчик» (1923, ГРМ), что сближает ее с Э. Дега. Из высказываний Серебряковой можно узнать какое значение она придавала его творчеству. Оценивая по достоинству поиски художника Серебрякова пишет в письме к дочери: «Дега – дивный мастер! Всегда неожиданная композиция, и так остро взята жизнь в движении»². Из этих слов становится понятным, что данный прием давал возможность отразить яркое впечатление от увиденной балетной сцены, передать движение. Так, в композиции «Балетная уборная. Снежинки». Балет «Щелкунчик» (1923, ГРМ) Серебрякова как бы останавливает мгновение, образы статных танцовщиц кажутся выхваченными из действительности. Краем холста срезана стоящая фигура балерины, готовая к выходу на сцену. Она обернулась на зрителя, как бы приглашая нас с собой. Таким образом, в остановленном мгновении создается иллюзия движения вглубь, что создаст атмосферу живой жизни, царящей в театральной мастерской. Художница стремится не исчерпать сюжет, а дать поэтическую формулу текучести, незавершенности бытия, подчеркнуть, так же как и Э. Дега, его непредсказуемый, несрепетированный характер.

В работах: «Балерины в уборной» (1923, ГМИИ), «Балерина Е. Свекис в балете «Фея кукол» (1920, ГЦТМ) З. Серебрякову наряду с приготовлением к спектаклю интересует другая сторона, связанная с движением и пластикой человека. Хотя передача пластики и красоты тела всегда присутствуют в балетных композициях художницы, но здесь она заостряет внимание на чисто профессиональных особенностях этой

¹ Из беседы с Т.Б.Серебряковой. Запись автора. 1998 г.

² Письма З.Е.Серебряковой – Т.Б. Серебряковой. Париж (31 марта, 1937) – З.Е.Серебрякова. Письма, современники о художнице. М., 1987.

пластики, выявляет и сильнее подчеркивает их по сравнению с другими сюжетами. В этих работах художница выступает прежде всего как тонкий наблюдатель, импрессионистически фиксирует балет.

В картине «Балерина Е. Свекис в балете И. Байера «Фея кукол», отличающейся хорошо уравновешенной композицией, главным центром является фигура балерины. Чуть склоненная голова, одухотворенное лицо, изображающий что-то жест рук говорит о ее готовности к своей роли. Но балетный эпизод увлекает художницу не только выразительной позой. Отставив одну ногу вперед, плавно выгнув подъем стопы, балерина пробует носок. В натянутой, как струна ноге, в плавном скрытом движении всей фигуры ошутим большой природный шаг, скрытая энергия.

В другой картине – «Балерины в уборной» (1923, ГМИИ) в позах танцовщиц, представленных на переднем плане бросается в глаза выворотность ног, чрезмерная глубина движений, а фигура, стоящая в позе арабеск, которая повторена в работе «В балетной мастерской» (1920, ГРМ) кажется сошла с произведений Э. Дега. Фигура балерин, показанные в различных положениях, придадут композиции элемент движения, импрессионистической неустойчивости.

Другой композиционный элемент наводит на аналогии с картинами Дега – это помещенная в работе «Балерина Е. Свекис в балете И. Байера «Фея кукол» фигура манекенщицы, поправляющая костюм балерины. Подобные фигуры можно видеть на листах Э. Дега: «Перед занятием» (1880, МИД), «Семейство МАНТ» (1880–1883), «Ожидание» (1879–1982, обе – ч.с. Нью-Йорк). Одетые в черное, сгорбленные и сумрачные, расположенные рядом с рамой холста у Дега и Серебряковой они дают пересечение разных плоскостей, разных сфер существования, вскрывается их разнородность, несостыкованность, они кажутся антиподами в атмосфере картины, усиливают юность молодых танцовщиц, вносят разнообразие в организацию балетных композиций».

В ряде произведений З. Серебряковой на переднем плане преобладает мотив танцовщицы, завязывающей или зашивающей ленты на пуантах, часто используемый Дега: «Балетная уборная «Снежинки». Балет «Щелкунчик» (1923, ГРМ), «Балерина в уборной» (1920, ГМИИ) и др. Сказанное не означает, что художница копировала или просто заимствовала у Дега такой сюжет для своих композиций, но бесспорно, что она изучала и знала его искусство. «Сейчас здесь открылась большая выставка Дега – это мой любимый художник, и я непременно пойду»³ – пи-

шет З. Серебрякова. при всей общности избранных мотивов у Дега и Серебряковой они несут различную информацию, различную смысловую нагрузку. «Четыре танцовщицы, завязывающие туфельки» (ок. 1895–1896, Кливленд, Музей), «Балерина, завязывающая туфлю» (1887, Н.И. ч.с.), «Танцовщица, завязывающая туфельки» (1880, с.з.) и другие работы Дега – это острые и почти беспощадные в своей правдивости рисунки. Хрупкие фигурки танцовщиц глубоко наклонились вниз. Такое положение, выбранное Э. Дега, перекликается с напряженными упражнениями, которые они проделывают во время репетиций. «Дега наиболее отчетливо из всех художников говорит нам большую правду о балете своего времени, он может быть назван документальным художником профессиональных привычек танцовщиц... Дега ставляет смотреть нас на балет его глазами»⁴ – пишет в одной из статей американский критик Л. Хаскелл. Однако, если у Э. Дега взгляд на балет в какой-то мере можно назвать увеличительным стеклом, то у З. Серебряковой – отраженным зеркалом. Такие сюжеты находятся в полном соответствии с поэтической атмосферой ее картин. З. Серебрякову, как и французских импрессионистов интересует проблема передачи свето-воздушной среды, которая выявилась наиболее полно в ее быстрых зарисовках. В групповых многофигурных композициях художница отводит немалое место эмоциональной роли среды. Освещение становится важнейшим действующим лицом произведений, придает им характер смеси реального и нереального. Так, в «Девочках – Сильфидах». Балет «Шопениана» (1920, ч.с. Петербург), одной из любимых работ дочери художницы Т.Б. Серебряковой, электрический рассеянный свет из невидимого источника создает атмосферу чуткой тишины, сообщает полотну сценическую эмоциональность, поэтическую настроенность. «Есть у Зинаиды Евгеньевны Серебряковой незабвенное полотно «Девочки – Сильфиды»... Мне нравится эта композиция, и совсем не из-за ностальгии по детству. Несмотря на то, что произведение незакончено (о чем приходится сожалеть), оно привлекает своей поэтичностью, что точно передает атмосферу подготовки к спектаклю»⁵.

К многочисленным композициям З. Серебряковой вплотную примыкают и являются важной органической частью многочисленные этюдные зарисовки и варианты композиций поискового характера. Развивая проблематику и наследуя стилистику своих живописных работ, художница в них так же импрессионистически средствами передает обстановку театральной жизни. Основное количество зарисовок

³ Письмо З.Е. Серебряковой – Т.Б., Е.Б. Серебряковым. Париж. (20 марта, 1937) – З.Е. Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. с. 114. Письмо З.Е. Серебряковой – Т.Б., Е.Б. Серебряковым. Париж. (20 марта, 1937) – З.Е. Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. с. 114.

⁴ Lee Elliott. Theyre. Painting of the ballet by Theyre Lee – Elliott. Intro by Arnold L.Haskel. London, 1947. с. 3.

⁵ Серебрякова Т.Б. Воспоминания о балетной школе. Рукопись. Собств. семьи Серебряковых. Москва. 1988, с. 18.

выполнено пастелью. Иногда художница рисует итальянским карандашом, подсвечивая рисунки сангиной или акварелью. Пользуясь преимущественно пастелью, тонко накладывая и где-то втирая ее в поверхность бумаги, З. Серебрякова тончайшей градацией нежной светотени выявляет формы фигур. Растушевка тает в белом или светло-коричневом тоне бумаги, становится самой поэтической частью ее рисунков. В них художница не предпочитает искать сложных композиционных построений, многоплановых распределений фигур на листе. Но атмосфера, волнующая подсмотренной, наблюденной правдой, вся сотканная из схваченных, вроде бы незначительных и будничных проявлений театрального мира, не остается за рамками листа, не выпадает из внимания автора. З. Серебрякова здесь ничего не приукрашивает, лишь высвечивает истинное. Четко организованный сюжет рисунков приобретает неорганизованность реальной жизни, в которой сиюминутно сначала движение, затем чувство. Все зарисовки: «В гримерной. Перед зеркалом», «Девочки – балерины», «Две девочки балерины», «Две балерины в костюмах для балета «Пахита» (1921–1923, все с. Семьи Серебряковых), «Балерины перед выходом на сцену. Этюд», «Подготовка балерин к вальсу. Этюд» (1921–1923, все – ч.с. Москва), «Голубые балерины» (1920, ГРМ), «Балерины в уборной. Балет «Лебединое озеро. Этюд» (1923, НОКГ) и другие как и законченные композиции представляют собой варианты одной и той же темы – подготовка танцовщиц к спектаклю. В некоторых из них Серебрякова намечает элементы обстановки, но все зарисовки дают прежде всего пластическое решение мотива, когда внимание заостряется на поиске движения, поворота, силуэта, жеста. Недаром на одном и том же листе изображая балетную группу, художница часто рядом или по уже нарисованному изображению набрасывает интересный характерный жест. «В артистической уборной» (1910, ГРМ), изучает движение балерины, одевающей пуанты или натягивающей трико – «Девочки – балерины» (1921, с. семьи Серебряковых). «Артистические уборные, где одевались девочки, были соседними с большой уборной, где одевался кордебалет и где мама чаще, чем в остальных, делала свои наброски, так что она имела возможность наблюдать и детские фигурки»⁶ – отмечает в своих воспоминаниях дочь художницы. Живому очарованию образов немало содействует живописность рисунков. Цвет в этих листах перемешивается и светится, создавая красочную игру фактур, а изящный рисунок дополняет впечатление воздушности и прозрачности. Здесь нужно особо остановиться на использовании З. Серебряковой такого качества цвета, когда он

сам становится источником освещения, широко применяемый импрессионистами, в частности Э. Дега. Нельзя утверждать, что Серебрякова пользуется этим приемом во всех своих работах. В большей части ее произведений источник света боковой, подчеркивающий скульптурность фигур балерины, но в ряде работ, таких как только что рассмотренные «Девочки – балерины» (1921–1923, с. семьи Серебряковых) «Голубые балерины» (1920, ГРМ) отличаются широкой свободной манерой наложения штрихов, растворенностью контуров в воздушной среде, светлыми тонами, позволяют назвать эти произведения поистине импрессионистическими.

«Голубые балерины» З. Серебряковой заставляют вспомнить образы «Голубых танцовщиц» Э. Дега (ГМИИ), ассоциация с которыми возникает не только от одинакового звучания названий этих работ, а прежде всего по пластическому и цветовому их решению. Круговое движение балерин слева направо в «Голубых танцовщицах» и легкий разворот со спины одной из танцовщиц и почти движущаяся, как в танце, фигура на втором плане в «Голубых балеринах», показ фигур в различных ракурсах у обоих мастеров, позволяет говорить о некоторой общности композиционного решения. Все же основная их близость заключена в активной роли цвета. В ритме корсажа и пачек, в калейдоскопе обнаженных спин и рук, освещенных ярким солнечным светом, а потому вбирающим в себя все цветовые рефлексы от окружающей среды в чистых пульсирующих пятнах цвета от интенсивно темного в тени и светлого, почти разбеленного на свету, сливающихся в одно целое, сконцентрировано основное эмоциональное звучание образов З. Серебряковой и Э. Дега. В «Голубых балеринах» Серебряковой, безусловно, нельзя говорить о той законченной гармонии, которая есть в «Голубых танцовщицах» Э. Дега. Здесь есть лишь глубинная, потаенная близость художественных решений. «Голубые балерины» З. Серебряковой только зарисовка, помогающая найти нужный поворот или движение для композиции. Так, правая фигура, запечатленная со спины с небольшими изменениями повторена в работе «Снежинки. Балет «Щелкунчик» (1923, с. семьи Серебряковых), но не усмотреть даже в этюдной зарисовке параллель с произведениями Э. Дега было бы не верно. Балетный образ, воплощенный с особой светоносностью оттенков, внутренне объединяет эти два произведения.

Таким образом, можно сделать вывод, что искания художников, связанные с импрессионизмом в скульптуре, отчетливо свидетельствуют о многообразных путях развития темы танца, о неограниченных стилистических возможностях ее интерпретации.

Импрессионизм утвердил в изобразительном искусстве новый взгляд на драматургию

⁶ Т.Б.Серебрякова. Воспоминания о балетной школе. Рукопись. Собств. семьи Серебряковых. Москва. 1988, с. 17.

изображения. Э. Дега и З. Серебрякова – два имени соединенные на страницах данной статьи не случайно. В этих двух биографиях, где нет ясно видимых наглядных точек пресечения, тем не менее отчетливо проявилась общность в интерпретации балетной темы. Будучи художниками, мастера очень пристально занимались совершенствованием зрелищного впечатления, предметного наполнения кадра, что способствовало сложению нового эстетического пространства, которое оказывается выше и важнее, чем просто композиционная и световая безупречность образа, все это создавало саму правду жизни.

Сокращения

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А. Бахрушина.

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

ГРМ – Государственный Русский музей.

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея.

МИ.Д – музей искусств. Денвер.

Н.Й. ч.с. – Нью-Йорк. Частное собрание.

НОКГ – Новосибирская областная картинная галерея.

с.з. – собрание за рубежом.

ч.с. – частное собрание.

СИНТЕЗ ЕДИНСТВА И РАЗНООБРАЗИЯ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Семенова Е.В.

*Лесосибирский педагогический институт,
филиал Сибирского федерального университета,
Лесосибирск, e-mail: elenacs@mail.ru*

Взаимодействие культур существовало с момента осознания человечеством различия культурного бытия народов на Земле. Особый всплеск интереса к данному феномену наблюдается в эпоху Новейшего времени и особенно в современном мире, что связано с ускорением, характерным для нынешнего исторического периода.

В литературе по проблеме четко просматриваются две тенденции. Первая разграничивает культуры и не допускает их взаимовлияния и взаимодействия. Образно эта точка зрения выражена в метафоре Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и им не сойтись никак». Действительно, принадлежность к определенному народу, а, значит, и культуре, представляет собой сложную систему связей, таких как природа, история страны, менталитет, национальный характер, коллективное бессознательное и, конечно, язык как часть культуры и его отражение. При этом нет и не может быть равенства этих связей. Более того, выявлена первичность связи культуры и природы перед связью культуры, общества и истории [1].

В основе обособления культур и приверженности «своей» культуре лежит система динамических стереотипов, связанных с привычками самоопределения в культуре, которые человек стремится отстоять, иногда любой ценой. Известная проблема «свой-чужой» – это выражение все той же приверженности «своему» и неприятие всего, что ему не соответствует. В отношении чужой культуры у человека обостряется восприятие «иного», он сравнивает, эмоционально переживает, защищает «свое» или слепо принимает «чужое». Возникающий конфликт культур – это отражение «войны культур», которую блестяще описала С.Г. Тер-Минасова [2].

Даже на рубеже XX-XXI вв., когда наблюдается доминирование стандартов «универсального образа жизни», народы и культуры стараются сохранить свою самобытность, сопротивляясь всеобщей унификации. В этом сопротивлении изначально заложено стремление народа (иногда бессознательное) сохранить этничность для будущих поколений. Национальная культура выступает своеобразным «гарантом» самобытности народа, его самосохранения. Вот почему в нынешнее время столь широкий размах получили всевозможные фестивали этнической музыки («Саянское кольцо», «Краина Мрй», «Шешори», «Этнолайф» и др.) Этому факту есть, на наш взгляд, психологическое объяснение: музыка выступает мощным стимулом вызова в подсознании глубинных процессов коллективного бессознательного, архетипов, заложенных в глубине веков и служащих для человека эмоциональным «мостиком» в прошлое его народа.

Эмпирические наблюдения убеждают нас в том, что отказ от своей культуры, полное принятие образов другой, «чужой» культуры ведут к необратимым потерям. Т.В. Фуруева приводит яркий пример, когда установка металлических горок во дворах современных российских мегаполисов приводит к нежелательной смене ценностей у подрастающего поколения [3].

Наряду со стремлением сохранить самобытность «своей» культуры наблюдается другой феномен сближения культур и их универсализации. Этот новый формат жизни человечества получил название «интерсуществование», которое охватило всю планету и выражается в зависимости государств и сообществ друг от друга в плане экономического и экологического благосостояния и территориальной безопасности. Эта идея имплицитно была обозначена еще в античные времена, когда за расширением географического пространства в связи с войнами, торговлей и пр. античные мыслители не раз задавались вопросами единства и разнообразия культур и народов. С.Н. Артановский, *исследуя историю изучения проблемы единства и множественности культур в этнографии, ссылается на критерий, воз-*