

Интермедиальные связи в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» (икона — картина — храм)*

Н. А. ТАРАСОВА

(ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ)**

Работа посвящена исследованию интермедиальных связей в романе «Подросток» Достоевского. Анализ позволяет определить особенности авторского восприятия религиозных образов европейской живописи и архитектуры и их значение в указанном произведении.

Ключевые слова: Достоевский, творчество Достоевского, поэтика текста, интертекст, интермедиальные связи.

Intermedial Correlations in Dostoevsky's Novel «The Raw Youth» (Icon — Picture — Temple)

N. A. TARASOVA

(PETROZAVODSK STATE UNIVERSITY)

The article covers the analysis of intermedial correlations in Dostoevsky's novel «The Raw Youth». The analysis allows to define the features of author's perception of religious images of the European painting and architecture and their meaning in the novel.

Keywords: Dostoevsky, Dostoevsky's creative works, text poetics, intertext, intermedial correlations.

В романе Ф. М. Достоевского «Подросток», как известно, особое значение имеет эпизод, в котором Версилов разбивает икону. Кроме того, в черновом и печатном тексте речь идет о намерении отдать икону в заклад: «Приходилось тащить въ закладъ образъ, потому жалованье — ...» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 110). Впоследствии этот мотив повторится в рассказе «Кроткая» из «Дневника писателя» 1876 г. В обоих случаях икона становится важной деталью, связанной с духовной характеристикой героя. Обратим внимание на следующие сцены, описанные в «Подростке»: 1) «Спрашивать денег — прегадкая история, даже жалованье, если чувствуешь где-то в складках совести, что их не совсем заслужил. Между тем накануне мать, шепчась с сестрой, тихонько от Версилова («чтобы не огорчить Андрея Петровича»), намеревалась снести в заклад

из киота образ, почему-то слишком ей дорогой» (Достоевский, 1975, т. 13: 22).

2) «Впрочем, все-таки у нас сохранялись остатки некоторого, когда-то бывшего, комфорта; в гостиной, например, имелась весьма недурная фарфоровая лампа, а на стене висела превосходная большая гравюра Дрезденской Мадонны и тут же напротив, на другой стене, дорогая фотография, в огромном размере, литых бронзовых ворот флорентийского собора. В этой же комнате в углу висел большой киот с старинными фамильными образами, из которых на одном (*Всех Святых*) была большая вызолоченная серебряная риза, та самая, которую хотели закладывать, а на другом (на образе Божьей Матери) — риза бархатная, вышитая жемчугом. Перед образами висела лампадка, зажигавшаяся под каждый праздник. Версилов к образам, в смысле их значения, был оче-

* Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект 05-04-04102а).

** Тарасова Наталья Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета, член Международного и Российского обществ Достоевского. Тел.: +7 (8142) 71-10-54. Эл. адрес: nsova74@mail.ru

видно равнодушен и только морщился иногда, видимо сдерживая себя, от отраженного от золоченой ризы света лампадки, слегка жалуясь, что это вредит его зрению, но все же не мешал матери зажигать» (Достоевский, 1975, т. 13: 82).

В первой цитате воспроизводится названный мотив («снести в заклад из киота образ»). Во втором фрагменте есть уточняющая информация, представляющая интерес. Помимо характеристики Версилова как человека, «равнодушного к образам» (показательное определение для романа, в котором вопрос веры оказывается одним из центральных), здесь появляется еще одна деталь — название иконы, которую предполагалось отнести в заклад: *образ Всех Святых*. В комментарии 30-томного Полного собрания сочинений Достоевского этот эпизод истолкования не получает. Однако в контексте романной проблематики речь о значении образов не случайна. Образ Богородицы традиционно связывается с идеей заступничества и спасения согрешившей души в результате покаяния, эта тема также важна для героев романа. Образ Всех Святых показывает различные пути достижения святости и отражает в иконописи идею единого соборного служения Богу (см. подробнее: Чинякова, 1998: 71–77). Для характеристики героев романа, представителей «случайного семейства», утративших связи друг с другом, разъединившихся и страдающих от неверия, однако ищущих свой идеал, — появление такой иконы символично.

Важно также и появление в этом эпизоде образа матери. По замечанию П. Е. Фокина, «концепция материнства в ее итоговом облике в творчестве Достоевского представляет собой *нерукотворную чудотворную икону* — сплав любви, молитвы и действия» (Фокин, 2006: 375). В романе «Подросток», казалось бы, незаметный (особенно на фоне развернутой уже в черновиках проблемы взаимоотношений сына и отца) образ матери Аркадия на самом деле имеет огромное значение: «Материнская любовь Софьи Андре-

евны неразрывно сплетена в ее душе с любовью христианской — это умная любовь, которой одной подвластны все страсти и искушения мира. Этой умной любовью исправляет “мама” все искажения “случайного семейства”» (Фокин, 2006: 373).

В указанной романной сцене описывается комната (гостиная) в доме Версильовых, и в этом описании упомянуты не только иконы, но и изображение «Дрезденской Мадонны», а также «дорогая фотография, в огромном размере, литых бронзовых ворот флорентийского собора». По замечанию А. В. Архиповой, Сикстинская Мадонна Рафаэля — «одно из любимых живописных произведений Достоевского. Во время своего пребывания в Дрездене он постоянно посещал галерею, где любовался картиной Рафаэля <...> В «Воспоминаниях» А. Г. Достоевская писала, что Сикстинскую Мадонну Достоевский «признавал за высочайшее проявление человеческого гения» и «мог стоять перед этою поразительной красоты картиной часами, умиленный и растроганный» (Архипова, 1976: 370).

С. С. Аверинцев в одной из своих работ ставит вопрос «о соотношении между итальянским идеалом красоты в духе Ренессанса и русским чувством христианской святости» (Аверинцев, 1997: 99). По мнению ученого, именно Сикстинская Мадонна Рафаэля была знаковым явлением для русского культурного сознания (Аверинцев, 1997: 100 ; см. также: Карпова, 2000: 82). С. С. Аверинцев считает, что «для Жуковского и тех, кто воспринял основанную им традицию, духовная доброкачественность Сикстинской Мадонны, в том числе и с православной точки зрения, ее право почитаться не только «картиной», но и «иконой», сомнению не подвергались. <...> Однако в начале XX в. происходит эстетическое открытие византийско-русской иконы, побудившее православных мыслителей строить так называемое богословие иконы, которое обосновывает единственное право иконы быть аутентичным выражением православной духовности» (Аверинцев, 1997: 101).

Специалисты по творчеству Достоевского также отмечают взаимосвязь иконописи и религиозной живописи в сознании писателя. С. Б. Пухачев подчеркивает следующее: «В кабинете Достоевского в Петербурге висела копия с этой картины (причем поясная фигура Мадонны, без папы Сикста VI и Св. Варвары, т. е. наиболее приближенная к молитвенному образу), известно также, что в кабинете писателя висела и его личная икона — образ Божьей Матери «Всех скорбящих Радость». Конечно, именно она была средоточием молитвенной жизни Достоевского. И все же они — икона и картина — соседствовали, входили, если можно так выразиться, в иконостас «домашней церкви» Достоевского. Видимо, Мадонна Рафаэля занимала в религиозном сознании писателя особое место...» (Пухачев, 2004: 295 ; см. также: Ковина, 2001: 151).

К. А. Степанян посвящает теме «Достоевский и Рафаэль» специальную работу, в которой отмечено, что «исследователи сравнивают “Сикстинскую Мадонну” с Владимирской иконой Богоматери; Т. Касаткина отмечала поразительное сходство ее с любимой иконой Достоевского “Всех скорбящих Радость”» (Степанян, 2004: 234–235 ; см. также: Алпатов, 1963 ; Касаткина, 2003). Объясняется это особенностями созданного живописцем образа — Мадонна Рафаэля «изображена — в отличие от множества подобных сюжетов в возрожденческой живописи — не в сугубо земной, бытовой обстановке, она спускается с небес к людям, к людям идет» (там же: 231). По наблюдению исследователя, в художественных произведениях Достоевского «имя Рафаэля появляется вначале лишь в качестве скрытой полемики с утилитаристами, сторонниками практической пользы и прогресса, «отменяющими» высокое искусство (так в «Крокодиле», в речах Лебезятникова в «Преступлении и наказании»). Но уже в последнем названном романе возникают гораздо более сложные темы. В первую очередь это отношение Свидригайлова к “Сикстинской Мадонне” (сложность и «широта» челове-

ка, способного восхищаться этой картиной и в то же время *оскорбить* ребенка, девочку, и признаться, что лишился всяких опор в жизни, кроме сладострастия, и застрелиться от этого, — то есть даже такое высочайшее искусство не спасает). И во-вторых, сама оценка Свидригайловым лица Мадонны: «лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой» (там же: 229–230).

Отметим теперь основные контексты, в которых у Достоевского появляется образ Мадонны.

1. В рукописях это известные слова Свидригайлова «О Рафаэлевой Мадонне... — юродивая» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 5. Л. 144); записи к роману «Идиот»: «Наслаждения нищенские (прошением милостыни). Наслаждения Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 5. Л. 11); к роману «Подросток»: «Конечно, хорошо бы спасти от будущего огня несколько величайших вещей (Сикстинская Мадонна, Венера Милосская) для великой памяти и — для примирения. Но жаль, что это невозможно; они-то первые и должны исчезнуть» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 12. Л. 21) и к «Дневнику писателя» 1877 г.: «Заронить прекрасное в душу; она не знает. Картины, Мадонна» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 16. Л. 63).

2. В печатном тексте:

«Преступление и наказание»: «А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны. Ведь у Сикстинской Мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросилось в глаза? Ну, так в этом роде» (Достоевский, 1973, т. 6: 369; разговор Свидригайлова и Раскольников).

«Бесы»: «По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу; все благородное: много музыки, испанские мотивы, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы, но и в солнце пятна!» (Достоевский, 1974, т. 10: 25; письмо Степана Трофимовича к Варваре Петровне из Берлина);

«Бесы»: «Эти телеги, или как там: «стук телег, подвозящих хлеб человечеству», полезнее Сикстинской Мадонны, или как у них там... une bêtise dans ce genre. Но понимаешь ли, кричу ему, понимаешь ли ты, что человеку кроме счастья, так же точно и совершенно во столько же, необходимо и несчастье! *Il rit*» (Достоевский, 1974, т. 10: 172; Степан Трофимович о «новейшей революционной молодежи»); — Нет, это было то самое, да и хвалиться-то было нечем предо мною, потому что все это вздор и одна только ваша выдумка. Нынче никто, никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это времени, кроме закоренелых стариков. <...> — Она совершенно ни к чему не служит» (Достоевский, 1974, т. 10: 264; из диалога Варвары Петровны и Степана Трофимовича); — А вот именно об этой царице цариц, об этом идеале человечества, Мадонне Сикстинской, которая не стоит, по-вашему, стакана или карандаша» (Достоевский, 1974, т. 10: 265; из диалога Варвары Петровны и Степана Трофимовича); — *Chère*, довольно! Не просите, не могу. Я прочту о Мадонне, но подыму бурю, которая или раздавит их всех, или поразит одного меня!» (Достоевский, 1974, т. 10: 265–266; из диалога Варвары Петровны и Степана Трофимовича).

«Братья Карамазовы»: «Красота! Перенести я притом не могу что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским» (Достоевский, 1976, т. 14: 100; слова Дмитрия Карамазова).

В рукописном тексте основная часть реплик, связанных с образом Сикстинской Мадонны, относится к разработке романских замыслов, а также «Дневника писателя». В печатном тексте более подробно тема представлена в романе «Бесы», на что обращает внимание К. А. Степанян. В совокупности в рукописях и произведениях Достоевского можно выделить два аспекта образа Мадонны: религиозный и эстетический. Сикстинская Мадонна воспринимается как идеал прекрасного — «величайшая вещь», «идея вечной красоты», «царица цариц», «идеал

человечества». В то же время несомненно здесь и проявление религиозного чувства; в «Бесах» звучат слова «божественный лик великого идеала», в «Братьях Карамазовых» говорится о том, что красота «есть не только страшная, но и таинственная вещь», что возможно в одном человеке соединение «идеала Мадонны» с «идеалом содомским». И в этом случае справедлив вывод исследователя: «Только сочетание красоты с благом, благая красота спасительна для мира» (Степанян, 2004: 232).

Таким образом, соединение в одной романской сцене образа Сикстинской Мадонны и двух икон — образов Божьей Матери и Всех Святых — естественно для мировосприятия Достоевского и соответствует представлениям, закрепившимся в самой культурной традиции. Не случайным в этом контексте становится упоминание фотографии ворот флорентийского собора. По мысли А. В. Архиповой, «имеются в виду ворота Баптистерия Сан-Джиованни, крестильни при знаменитом соборе Санта Мария дель Фиоре (XIII в.) во Флоренции. А. Г. Достоевская отмечала в «Воспоминаниях», что, живя во Флоренции, Достоевский восхищался собором и особенно воротами Баптистерия» (Архипова, 1976: 370).

Баптистерий св. Иоанна Крестителя (Battistero di San Giovanni, XI–XIII вв.) представляет собой один из лучших образцов романского стиля; храм упоминается в «Божественной комедии» Данте, который называл его «*mio bel S. Giovanni*» (Ад, XIX, 16–17) и «мечтал быть в нем увенчанным лаврами» (Долгова, 1911: 201). Первоначально храм служил одновременно собором и баптистерием; позднее обрел особую известность благодаря бронзовым дверям (XIV–XV в.), которые принято описывать в порядке их древности. Древнейшими являются *Южные двери* работы Андреа Пизано. Они изображают «сцены из жития Иоанна Крестителя, патрона храма и города» (Долгова, 1911: 201). Рисунки рельефов принадлежат Джотто. Эти двери в 1339 г. были помещены на стороне, обращенной к собору;

позднее, в 1452 г., они заменены дверями Лоренцо Гиберти. Вторые — *Северные двери* — были изготовлены Гиберти, который трудился над их проектом 22 года (1402–1424 гг.): «Содержание рельефов: Евангелисты, Учители Церкви и события из жизни Спасителя, начиная с Благовещения (лучший из рельефов) и кончая Воскресением, всего 20 сцен. В углах каждого рельефа — головы пророков и Сивилл». Считается, что «по ясности композиции, благородству линий и тонкости исполнения, Гиберти превзошел Андро^{еа} Пизано: группы у него оживленнее и живописнее, фигуры разнообразнее и совершеннее, — особенно хорошо задумано и исполнено изображение Иоанна Богослова. Рельефы, нося еще отпечаток готики, тем не менее знаменуют собой переход к ренессансу» (Долгова, 1911: 204). Самые знаменитые — *Восточные двери* Porta del Paradiso, также созданные Гиберти (в течение 27 лет — 1425–1452). На этих дверях — барельефы, изображающие библейские сцены: сотворение Адама и Евы, Каин и Авель, история Ноя, Явление Св. Троицы Аврааму, жертвоприношение Исаака, история Исава и Иакова, история Иосифа, Синайское законодательство (Моисей принимает на горе Синай скрижали завета), переправа через Иордан, Давид и Голиаф, царица Савская и Соломон (Долгова, 1911: 204–205)¹. Известно, что барельефы получили восхищенную оценку Микеланджело: «Они так прекрасны, что достойны были бы стать вратами рая» (Вазари, 2006: 166). Сам Гиберти писал о своем творении так: «Из всех моих работ эта была выполнена с величайшей тщательностью и умением. Это самое необыкновенное из всех, какие я сделал, и закончено оно со всевозможным искусством, [учетом] размеров и талантом» (Гиберти, 1938: 35).

Рельеф занимает промежуточное положение между живописью и скульптурой, комбинируя пространственные возможности, существующие в первом виде искусства, с пластичностью в изображении фигур, свойственной второму (Линдеман, 1915: 9). Применительно к Баптистерию можно ска-

зать, что большее внимание исследователей привлекают рельефы его Восточных дверей. Как указывает И. Е. Данилова, «в десяти больших панно на темы Ветхого Завета Гиберти создает картину развития человечества от первобытного, безгрешного, райского существования через грехопадение к цивилизации» (Данилова, 1984: 194). Есть основания думать, что именно о «вратах рая» и говорится в романе «Подросток», и эта художественная деталь — «дорогая фотография, в огромном размере, литых бронзовых ворот флорентийского собора» — безусловно, связана с сюжетом и образами произведения. Прежде всего, важна здесь тема золотого века человечества, которую развивает Версиров и которая раскрывается в интермедальном контексте (через известное романное описание картины Клода Лоррена «Асис и Галатея»). Названная нами деталь вписывается в эту модель интермедального взаимодействия образов и тем. Обратим внимание еще на один момент. И. Е. Данилова отмечает *антиурбанистичность* Гиберти: «Город мыслится скорее как часть пейзажа, как его пространственный и смысловой ориентир. Вместе с тем город противопоставлен пейзажу как далекое, графически неосязаемое *там* — близкому, пластически осязаемому *здесь*, как комплекс правильных, геометрических форм — свободным, органическим ритмам природы. При этом все фигуры людей, все население обоих рельефов (история Иисуса Навина, история Давида. — Н. Т.) ритмически соотносено не со строгой геометрикой архитектуры, а со свободными очертаниями пейзажа, не с миром цивилизации, построенной человеком, а с миром природы, сотворенной господом богом» (Данилова, 1984: 195). Еще более красноречива другая характеристика, данная элементам оформления Восточных дверей Баптистерия: «Обратите внимание на бордюр, обрамляющий двери: «...перед вами разыгрывается простая, но полная мелодия привлекательных зрительных созвучий. Здесь — куст гранат и персиков, перевитый плющом и виноградом; там воробушек клюет вишни, сова

серьезно смотрит из-за кедровых шишек, голубки воркуют в зелени, белка на орешнике щелкает только что созревшие плоды. От всего веет таким душистым запахом жизни: видно, что художник знал и любил природу, что вся флора и фауна Тосканы была к услугам его творческой фантазии»» (Долгова, 1911: 206). В проекции на проблематику романа «Подросток» это описание тоже значимо — у Достоевского природа определяется именно как мир Божий, и особенно очевидно это из диалогов Аркадия с Макаром Долгоруким, который и становится таким воплощением естественного, природного человека. Антитеза «природа — цивилизация» проявляется и при сопоставлении образов Макара Долгорукого и Версилова.

Сказанное позволяет, кроме того, объяснить характер авторского восприятия собора и баптистерия. С одной стороны, конечно, здесь важно эстетическое впечатление, отношение к ним как к произведениям искусства. С другой стороны, ворота Гиберти, видимо, не случайно вызвали такой интерес писателя: из приведенной выше характеристики следует, что барельефы этих ворот отражают ключевые сюжеты Ветхого и Нового Заветов, от грехопадения человечества до проповедничества, утверждения веры — все это темы, актуальные для романа «Подросток» и в целом творчества Достоевского. Собор — это тоже символ вечной красоты, идеал прекрасного, а если вспомнить известную сцену из романа «Подросток», в которой осмысливается сюжет «Лавки древностей» Диккенса и возникает символическое сравнение солнечного света («мысли Божией») и храма («мысли человеческой»), — то и в данном случае важным становится соединение эстетического и религиозного аспектов в развитии темы. Таким образом, само описание гостиной в доме Версиловых обретает символический смысл: мы видим пространство, в котором соединяются иконописные образы Богородицы и Всех Святых, образ Мадонны и изображение храма. Эти разные воплощения духовного идеала в соединении становятся фоновой, но очень важной ха-

рактеристикой романских образов, внутреннего мира героев, их системы ценностей. В сопоставительном контексте разных сцен это Версилов, с его стремлением к красоте, но неспособностью к вере, и Софья Андреевна как олицетворение веры и жертвенности; это Макар Долгорукий с его близостью к «живой жизни» и Версилов, воспитанный европейской цивилизацией; наконец, это сам Подросток, Аркадий Долгорукий, который оказывается в точке пересечения противоборствующих идей и пытается их осмыслить, проходя путь духовного взросления.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ В настоящее время барельефы Гиберти хранятся в музее Opera di Santa Maria del Fiore, в Баптистерии — копии конца XX в. (см.: Льюис, 2009: 167–168).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверинцев, С. (1997) «Цветики милые братца Франциска»: Итальянский католицизм — русскими глазами // Православная Община. № 38. С. 97–105.

Алпатов, М. В. (1963) «Сикстинская Мадонна» Рафаэля // Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М. : Изд-во Академии художеств СССР. С. 100–116.

Архипова, А. В. (1976) Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука. Т. 17.

Вазари, Д. (2006) Жизнеописания знаменитых ваятелей и зодчих. Пизано, Гиберти и другие. СПб. : Азбука-классика.

Гиберти, Л. (1938) Commentarii. Записки об итальянском искусстве / пер., прим. и вступ. ст. Андрея Губера. М. : Гос. изд-во изобразительных искусств.

Данилова, И. Е. (1984) Искусство Средних веков и Возрождения. М. : Сов. художник.

Долгова, Е. (1911) Флоренция и ее окрестности. М. : Типография т-ва И. Д. Сытина.

Достоевский, Ф. М. (1973) Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 6. Л. : Наука.

Достоевский, Ф. М. (1974) Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 10. Л. : Наука.

Достоевский, Ф. М. (1975) Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 13. Л. : Наука.

Достоевский, Ф. М. (1976) Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 14. Л. : Наука.

Карпова, А. Н. (2000) Древнерусская икона и западноевропейская религиозная живопись в оценках отечественных писателей и ученых XIX века // Христианская культура на пороге третьего тысячелетия : материалы науч. конф. 12–14 июня 2000 г. (Сер. «Symposium». Вып. 5). СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. С. 81–83.

Касаткина, Т. А. (2003) «Главный вопрос, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие...» // Ф. М. Достоевский и Православие : Публицистический сборник о творчестве Ф. М. Достоевского / сост. д. филос. наук, проф. В. А. Алексеев. М. : Международный фонд единства православных народов. С. 144–176.

Ковина, Е. В. (2001) Личная икона Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. СПб. : Серебряный век. № 16. С. 143–151.

Линдеман, И. К. (1915) Рельеф раннего quattrocento. (Рельеф в творчестве Гиберти и Донателло). М.

Льюис, Р. У. (2009) Флоренция. История города. М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард.

Пухачев, С. Б. (2004) Достоевский и Леонардо да Винчи («Сон смешного человека») // Достоевский и современность : материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года. Великий Новгород : Новгородский гос. объедин. музей-заповедник. С. 286–296.

Степанян, К. А. (2004) Достоевский и Рафаэль // Достоевский и мировая культура. СПб.; М. : Серебряный век. № 20. С. 229–238.

Фокин, П. Е. (2006) Материнство как идейно-художественная категория в романах Достоевского // Достоевский и современность : материалы XX Международных Старорусских чтений 2005 года. Великий Новгород : Новгородский гос. объедин. музей-заповедник. С. 364–375.

Чинякова, Г. П. (1998) Словесная икона святой Руси // Даниловский благовестник. Вып. 9. С. 71–77.

Научная жизнь

21 июня 2010 г. в Московском международном доме музыки состоялась торжественная церемония награждения победителей Московского конкурса в сфере развития органов студенческого самоуправления «Московский Студенческий Актив». Конкурс, организатором которого выступает Московский студенческий центр при Правительстве Москвы, проводится в целях развития органов студенческого самоуправления и поддержки социально значимых инициатив студенческих объединений образовательных учреждений высшего и среднего профессионального образования московского региона. Студенческое научное общество Московского гуманитарного университета в этом году было представлено сразу в двух номинациях — «Лидер и его команда» (Студенческое научное общество МосГУ) и «Самый активный студент» (президент СНО МосГУ Юлия Крылова). В обеих номинациях конкурса наши студенты завоевали первые места.