

май – июнь
3 (113) 2023 год
Научный журнал

Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ

Содержание

- | | | |
|---|-----------|---|
| ФИЛОСОФИЯ
И ТЕОРИЯ
КУЛЬТУРЫ | 6 | КЛИМОВА С.М., МАЙДАНСКИЙ М.А.
РЕВЕРСИВНОСТЬ ИДЕЙ В ФИЛОСОФИИ:
В ПОИСКАХ НОВОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ |
| | 15 | СЕВОСТЬЯНОВ Д.А.
НАРРАТИВ КАК ПРЕВРАЩЕННАЯ ФОРМА РЕАЛЬНОСТИ |
| | 24 | БЕЛЯЕВ М.Г.
КУЛЬТУРА КАК СУБЪЕКТ И МЕТАФОРА «СУДЬБЫ КУЛЬТУРЫ» |
| | 32 | КАЛМЫКОВ К.Б.
КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ МОБИЛЬНОСТИ П. СОРОКИНА
И ДЖ. УРРИ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ |
| ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА:
ИСТОРИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ | 40 | СИНЯВИНА Н.В.
БАРОККО КАК ПЕРЕКРЕСТОК СМЫСЛОВ
И ПРОСТРАНСТВО МЕТАМОРФОЗ (ЧАСТЬ 1) |
| | 51 | ГУК А.А.
МОЗАИЧНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА КАК СОВОКУПНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
СТРАТЕГИЙ И СУБКУЛЬТУР |
| | 59 | ГАВРИЛИНА Л.М.
ГОРОДСКИЕ ТЕКСТЫ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ |
| | 70 | МАСЛОВ А.В.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПУАНТИЛИЗМА
И ЦИФРОВЫЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИИ |



- 76 ТРУНЦОВА А.В.**
СЕМИОТИКА МАСКИ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ
- 84 ВОДЯНИЦКАЯ Л.И.**
МУЗЫКА «ТРЕТЬЕГО ТЕЧЕНИЯ» КАК ФЕНОМЕН
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
- 90 БАРОНОВА М.О.**
ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОИЧЕСКОГО
В ЛИТЕРАТУРЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ
- 97 ВОЕВОДИНА Л.Н.**
ВИЗУАЛЬНЫЙ ПОВОРОТ И НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ**

- 105 СЛЕПОКУРОВ В.С., УСТЮЖАНИНА Л.В.**
КУЛЬТУРНОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ КАК СОВРЕМЕННЫЙ
ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ТЕРРИТОРИИ
- 114 ШАРКОВСКАЯ Н.В.**
ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МЕНЕДЖМЕНТЕ
КАЧЕСТВА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ ПОДХОД
- 121 ЛАЗАРЕВА Л.И., ВАСИЛЬКОВСКАЯ М.И., ПОЖАРСКАЯ О.Б.**
СОБЫТИЙНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ В БРЕНДИРОВАНИИ
ТЕРРИТОРИИ: НАЗНАЧЕНИЕ, ВИДЫ И ПРОЕКТИРОВАНИЕ
- 131 ПЕРЕЛЫГИНА И.А.**
ФОРМИРОВАНИЕ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ
ЛИЧНОСТИ И ЕЕ РОЛЬ В УПРАВЛЕНИИ
ПРОЦЕССАМИ ИЗМЕНЕНИЙ В КОРПОРАЦИЯХ

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

- 139 ПОЛЯКОВА М.А.**
«ПОРЕЦКИЙ МУЗЕУМ» УВАРОВЫХ:
ИЗУЧЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ

May – June
3 (113) 2023
Scientific
Academic Journal

The Bulletin

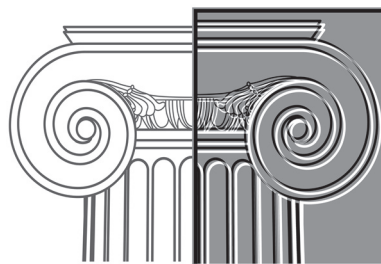
OF MOSCOW STATE UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Content

- | | | |
|---|-----------|---|
| PHILOSOPHY
AND THEORY
OF CULTURE | 6 | KLIMOVA S.M., MAIDANSKY M.A.
THE REVERSIBILITY OF IDEAS IN PHILOSOPHY:
IN SEARCH OF A NEW HERMENEUTICS |
| | 15 | SEVOSTYANOV D.A.
NARRATIVE AS A TRANSFORMED FORM OF REALITY |
| | 24 | BELYAEV M.G.
CULTURE AS A SUBJECT AND METAPHOR
OF THE «FATE OF CULTURE» |
| | 32 | KALMYKOV K.B.
THE CONCEPTS OF SOCIAL MOBILITY P. SOROKINA
AND J. URRI: SOCIO-PHILOSOPHICAL ANALYSIS |
| ART CULTURE:
HISTORY
AND MODERNITY | 40 | SINYAVINA N.V.
BAROQUE AS A CROSSROADS OF MEANINGS
AND A SPACE OF METAMORPHOSES (PART 1) |
| | 51 | GUK A.A.
MOSAICISM OF MODERN PHOTOGRAPHIC ART AS A SET
OF ARTISTIC AND CREATIVE STRATEGIES AND SUBCULTURES |
| | 59 | GAVRILINA L.M.
URBAN TEXTS IN THE ERA OF GLOBALIZATION |
| | 70 | MASLOV A.V.
ARTISTIC PRINCIPLES OF POINTILLISM
AND MODERN DIGITAL MEDIA TECHNOLOGIES |



- 76 TRUNTSOVA A.V.**
SEMIOTICS OF MASKS IN BALLET ART
- 84 VODYANITSKAYA L.I.**
«THIRD STREAM» MUSIC AS A PHENOMENON
OF CONTEMPORARY MUSIC CULTURE
- 90 BARONOVA M.O.**
FEATURES OF THE REPRESENTATION OF THE HEROIC
IN THE LITERATURE ABOUT THE GREAT PATRIOTIC WAR
- 97 VOEVODINA L.N.**
VISUAL TURNAROUND AND NEW CULTURAL PRACTICES
- SOCIO-CULTURAL PRACTICES**
- 105 SLEPOKUROV V.S., USTYUZHANINA L.V.**
CULTURAL PLANNING AS A MODERN APPROACH
TO TERRITORIAL DEVELOPMENT
- 114 SHARKOVSKAYA N.V.**
DIGITAL TECHNOLOGIES IN QUALITY MANAGEMENT
SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES: ORGANIZATIONAL APPROACH
- 121 LAZAREVA L.I., VASILKOVSKAYA M.I., POZHARSKAYA O.B.**
EVENT EVENTS IN THE BRANDING OF THE
TERRITORY: PURPOSE, TYPES AND DESIGN
- 131 PERELYGINA I.A.**
FORMATION OF THE CORPORATE CULTURE
OF THE INDIVIDUAL AND ITS ROLE IN MANAGING
THE PROCESSES OF CHANGE IN CORPORATIONS
- MUSEOLOGY**
- 139 POLYAKOVA M.A.**
THE «PORETSKY MUSEUM» OF THE UVAROV:
STUDY AND ACTUALIZATION



ФИЛОСОФИЯ
И ТЕОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



РЕВЕРСИВНОСТЬ ИДЕЙ В ФИЛОСОФИИ: В ПОИСКАХ НОВОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

УДК 165.6; 101

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-6-14>

С. М. Климова

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация
e-mail: sklimova@hse.ru

М. А. Майданский

Белгородский государственный национальный исследовательский университет,
Белгород, Российская Федерация,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация
e-mail: irmaid@yandex.ru

Аннотация: В статье обсуждается вопрос о способах интеллектуального общения, взаимосвязи и взаимопроникновения философских идей в России и на Западе в свете обнажившегося в нынешней геополитической ситуации кризиса теории диалога культур. На обсуждение представлена концепция реверсивного движения идей в качестве оригинальной историко-философской рамки в герменевтическом анализе философских текстов. Методология реверсивного движения может стать заменой классического диалога как встречи и общения Я и Другого. Реверсивное движение идей в философии необходимо отличать от психологического использования понятия реверсии; речь идет не о процессе одномоментного столкновения, конфронтации или даже рецепции чужих идей. Обсуждается появление нового знания в диахроническом столкновении концептуальных идей и культур в новом нарративном описании. Реверсия означает сложный путь от рождения идеи в одной среде к ее усвоению и адаптации в другом культурно-историческом пространстве и ее дальнейшую идейную фильтрацию через систему чужих культурных кодов, дискурсов и нарративов, превращение в новый – уникальный – творческий «продукт». Специфика этого процесса заключается в том, что изначальная идея, как правило, теряет свой первоначальный вид, значение и смысл и оказывает

КЛИМОВА СВЕТЛАНА МУШАИЛОВНА – доктор философских наук, профессор, Школа философии и культурологии, Факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

МАЙДАНСКИЙ МАКСИМ АНДРЕЕВИЧ – аналитик Дирекции программ стратегического развития, Белгородский государственный национальный исследовательский университет; научный сотрудник, Школа философии и культурологии, Факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

KLIMOVA SVETLANA MUSHAILOVNA – DSc in Philosophy, Professor at the School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University

MAIDANSKY MAKSIM ANDREEVICH – Analyst, Department of Strategic Development Programmes, Belgorod National Research University; Researcher, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, HSE University

© Климова С.М., Майданский М.А., 2023



ся интеллектуальным основанием (почвой) для нового дискурса, представляющего собой в новом времени и в другой культурной ситуации «новые» идеи и знания.

Ключевые слова: диалог, реверсивное движение идей, кризис.

Для цитирования: Климова С.М., Майданский М.А. Реверсивность идей в философии: в поисках новой герменевтики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 6-14. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-6-14>

Благодарности: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19-18-00100-П, <https://rscf.ru/project/19-18-00100/>

THE REVERSIBILITY OF IDEAS IN PHILOSOPHY: IN SEARCH OF A NEW HERMENEUTICS

Svetlana M. Klimova

HSE University,
Moscow, Russian Federation
e-mail: sklimova@hse.ru

Maksim A. Maidansky

Belgorod National Research University,
Belgorod, Russian Federation,
HSE University,
Moscow, Russian Federation
e-mail: irmaid@yandex.ru

Abstract: The paper discusses the question of modes of intellectual communication, interrelation and interpenetration of philosophical ideas in Russia and in the West in the light of the crisis of the theory of dialogue of cultures, exposed in the current geopolitical situation. The concept of the reversible movement of ideas as an original historical and philosophical framework for the hermeneutic analysis of philosophical texts is presented for discussion. The methodology of the reversible movement could become a substitute for the classical dialogue as a meeting and communication of «the Self and the Other». The reversible movement of ideas in philosophy needs to be distinguished from the psychological use of the notion of reversion; it is not a process of a one-step collision, confrontation or even reception of others' ideas. What is being discussed is the emergence of new knowledge in the diachronic collision of conceptual ideas and cultures in a new narrative description. Reversion means a complex path from the birth of an idea in a certain environment to its assimilation and adaptation in another cultural and historical area and its further ideational filtering through a system of alien cultural codes, discourses and narratives into a new – unique – creative «product». The specifics of this process is that the original idea, as a rule, loses its original form, meaning and sense and becomes the intellectual basis (ground) for a new discourse, which represents «new» ideas and knowledge in a new time and in a different cultural situation.

Keywords: dialogue, reverse movement of ideas, crisis.

For citation: Klimova S.M., Maidansky M.A. The reversibility of ideas in philosophy: in search of a new hermeneutics. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 6-14. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-6-14>

Acknowledgements: This article was prepared with the support of the RSF grant no. 19-18-00100-P, <https://rscf.ru/project/19-18-00100/>



Маргинальность как «метка» русской философии

В 2002 году в журнале *Dickensian* некая Стефани Харви [18, р. 16–21] написала небольшую статью о встрече Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского в Лондоне в 1862 году. «Встреча» оказалась каверзной мистификацией английского историка Арнольда (его псевдоним – Стефани) Харви, который несколько лет ловко морочил европейских ученых, занимаясь фальсификацией различных научных фактов и событий. Сведения о беседе Диккенса с Достоевским быстро проникли в монографии ведущих западных исследователей английского писателя. Харви, однако, недооценил славы и знатоков Достоевского. Обман был раскрыт, когда в 2011 году *The New York Times* написала, что два великих писателя никогда не встречались. Этот случай наглядно демонстрирует не только ироническое отношение постмодернистского толка к академической науке на Западе, но и весьма серьезное и профессиональное отношение западных ученых к русским писателям.

Между тем, уже несколько столетий наиболее устойчивой остается идея маргинальности¹ русской философии, ее извечной зависимости от западного интеллектуального основания. Эта идея вызрела, прежде всего, внутри самой русской мысли. Бесконечный поиск философского самоопределения, постоянный «прорыв» философского знания к мировоззрению и идеологии, перманентное обсуждение и поиск некой «русской идеи» маргинализировали ее статус в мировой философии почти автоматически. Однако маргинальность здесь не синоним отсталости, «потусторонней границы» или «интеллектуальной окрестности». Это вовсе не означает, что находящаяся по «ту сторону» от западной и восточной нормативности мышления русская философия принципиально отстранена от мира и негативно воспринимается в аксиологическом и этических контекстах. «Философ в провинции» – не сугубо русская

¹ Алексей Грякалов это выразил в очень русском афоризме: «У мысли есть своя окрестность». См. [14].

метафора. Скорее, это спасительное состояние для свободного ума, «если выпало в Империи родиться»². Русская мысль, в лице В. Розанова, Д. Мережковского, раннего В. Шкловского и др., предчувствуя наступающий постмодерн, четко очертила линию кризиса эпохи модерна задолго до ее завершения. Магистральные векторы культуры все больше сдвигались к ее границам. Например, тот же Розанов стал инициатором концепции смерти автора значительно раньше Р. Барта или Ю. Кристевой. С другой стороны, Хайдеггер, например, удачно возрождает сократовскую беседу в условиях «проселочной дороги», сдвигая границы привычного философского дискурса с метафизики к экзистенциализму и феноменологии.

В случае с русской философией, ее маргинальность, скорее всего, связана с имманентным существованием ее предмета на «границах» гуманитарного знания: она всегда балансировала между экзистенциализмом и литературоведением, позитивизмом и историософией, атеизмом и теологией, аксиологией и социально-политическими исследованиями. Русская философия никогда не вписывалась в строгие рамки классических или неклассических течений западной мысли, будь то интуитивизм, рационализм, трансцендентализм, или даже материализм и идеализм. Она редко создавала какие-то новые направления, значимые для Запада и Востока. Тем не менее, ни один серьезный исследователь не станет отрицать самобытности многих ее идей и подходов в современной интеллектуальной истории, так как именно в ландшафте русской культуры появились «дороги» и «маргинальные линии», которые постепенно из проселочных обрели магистральную направленность в развитии многих идей второй половины XX века.

Подлинная мысль не строится по национальному или корпоративному принципу. Значимые открытия русской мысли лежат в области культуры в широком смысле слова. Западная и восточная культуры прекрасно

² «Если выпало в Империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря» (И. Бродский).



знают имена Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого или А. П. Чехова, А. Платонова и других великих писателей-мыслителей. Поэтому, например, О. Уайлд, Д. Голсуорси, Т. Манн неоднократно признавали важность для себя их идей и художественных текстов. Знакомство с Достоевским повлияло на творчество американских писателей Т. Драйзера, У. Фолкнера, Р. Райта и др. Например, Р. Райт пишет своего «Подпольного человека», даже в названии «повторяя» концепты своего русского визави. Влияние Достоевского на французский экзистенциализм также хорошо известно и изучено. Гораздо любопытнее проследить стихийно возникшие феноменологические характеристики его наследия, связанные со специфическим анализом сознания-бытия как образного пространства его художественных миров. Самосознание героев его романов можно представить как своеобразную феноменологическую процедуру, в которой все внешние обстоятельства – Россия, Европа, мир – заключены в скобки. А такие смыслообразы как Бог, Мир, Богочеловек и т. д. описаны не как объективные данности, а как продукты изменения «естественной установки» (Гуссерль) сознания героев с внешней реальности на ее внутреннее переживание. Как известно, Э. Гуссерль стремится показать жизненный мир как нечто повседневное и изменчивое. В то же время он говорит о нем как о чистом феномене сознания. Достоевский же на примере своих маргинальных героев показывает, как их подполье предстает и как чистое сознание, и – одновременно – как их прорыв к реальной (живой) жизни, вне абсолютизации внутреннего мира сознания. Исследование Достоевского как феноменолога и философа [16, р. 32] открывает нам мир внутренней общности русской мысли, воплощенный в художественном слове и в то же время находящейся в мейнстриме мировой философии.

Известно, что Л. Витгенштейн испытывал мощное влияние Толстого и Достоевского [5]. Современная западная критика пытается уловить эту связь, опираясь на тексты австрийского мыслителя [8]. Отечественная

философия идет от обратного – от русских писателей. Это позволяет использовать русский язык литературы для понимания западной аналитической философии, этики и логики.

Возможно, еще более важной для мировой культуры является фигура Л. Толстого. Он был человеком мира и мыслил настолько универсально, что его идеи оказались близки и индийскому мыслителю М. Ганди, и американскому лидеру М. Л. Кингу, и многим прогрессивным мыслителям во всех частях света. Несмотря на некоторое европейское высокомерие высказываний Т. Манна, пишущего о Толстом, как о «первобытно-языческом божественном старике», в его рассуждениях много искренности и преклонения, совпадающего с «мистическим благоговением Горького», которого он также припомнил в своем знаменитом эссе [12, с. 549]. Всесторонний анализ темы влияния и взаимосвязи Толстого и прогрессивных деятелей США был дан в книге Г. В. Алексеевой [1], крупнейшего специалиста в этой области. Она собрала и обобщила работы Г. В. Аникина, Г. Я. Галаган, Н. К. Гудзий, Т. Л. Морозовой, А. Н. Николюкина, Э. Ф. Осиповой и многих других. В ее книге проанализированы все, известные на сегодня, источники о контактах Толстого с американскими корреспондентами, представлены уникальные материалы российских и американских архивов.

Интерес не только к ярким именам, но и многим парадоксальным «русским идеям» был весьма устойчив на протяжении всего XX века в западном интеллектуальном мире. И. Берлин [3, с. 19–43], например, с огромным интересом относился и к русскому, и к западному Просвещению, а Л. Энгельштейн [15] десятилетиями пыталась ответить на вопрос: что же славянофильского было в славянофильской империи. Оригинальной оптикой – «взглядом со стороны» – стал анализ отечественной философии в работах известного западного исследователя русской философской культуры Эверта ван дер Звейрде [9]. Несмотря на любовь к русской мысли, прекрасное знание отечественной философии,



автор уверен, что русская философия никогда не была и не будет популярна на Западе. Очевидно, это так, если под популярностью иметь в виду массовый бум наподобие сегодняшнего увлечения идеями американских аналитических философов и в Европе, и в России. Однако трагическая современная геополитическая ситуация может сработать парадоксальным образом, заставив интеллектуальную публику еще раз взглянуть на историю русской философии уже «не со стороны», а в поисках имманентной логики развития мировой культуры для понимания случившихся мировых катаклизмов и антагонизмов. Происходящее сегодня – не только результат геополитических игр, но и результат перманентной трансформации самой «русской идеи».

Этот парадокс хорошо описан самим Звейрде, который в одном из интервью высказал важную мысль о зеркальности русской и западной философии. Речь не о манихейском «зазеркалье». То, что русские пристально всматривались в Европу столетиями, известно хорошо. Но Звейрде дает совет и западной мысли более пристально всмотреться в свое «другое», в мир русской философии. Не может исключительно один мир быть виноват в трагедиях другого. Принцип Достоевского «все за всех виноваты» как никогда важен для этизации современного политического дискурса и политического поступка; необходим отказ от идеи абсолютного противостояния добра и зла, белого и черного с указанием конкретных злодеев и ангелов. Пойми мы это раньше, возможно, сегодняшнего мирового экзистенциального кризиса и не было.

Реверсивность идей в историко-философском контексте

За прошедший со времени возникновения русской философии в середине XIX века период случилось множество исторических и политических событий, философских открытий, обусловленных в том числе интеллектуальной мобильностью, живой связью русской и западной мысли в XX–XXI веках. Первая русская эмиграция стала началом идейного

потока, позволившего, свернув с проселочной дороги славянофильского типа, влиться в мировой интеллектуальной мейнстрим, подобно ручью, впавшему каплей в океан. Следует заметить, что интерес западных ученых вызывает не только классика столетней давности. Парадоксальным образом, но идеи Э. В. Ильенкова, М. Мамардашвили, В. Подороги, С. Хоружего и многих других давно уже находятся в обиходе интересов самых разных философских школ и направлений Запада сегодня.

Историко-философский опыт «встречи» и зеркального взглядывания друг в друга различных культур становится аксиологическим основанием для некоторого оптимизма – веры в неизбежность интеллектуальной интеграции многих народов мира в единое гуманистическое и смысловое пространство. Опыт встречи России и Запада может быть представлен через оригинальную методологию реверсивного движения идей, под которой мы понимаем герменевтику особого рода.

В своей преданности идее диалога культур как творческих субъектов и их сотворчества мы потеряли саму мысль об объективной логике развития культуры. Движение к единому гуманистическому и смысловому пространству, которое сегодня дало сбой и даже пошло вспять, имеет свою объективную логику. Понятие реверса в данном случае характеризует механизм взаимоотражения и взаимодействия культур в процессе обогащения каждой и одновременно всего мирового культурного пространства.

«Действительная культура предполагает сознание не внутримирности наших самых важных состояний или идеалов. Они не есть некие идеальные образцы, якобы существующие в мире, к которым мы постоянно приближаемся, рассчитывая на их достижимость. В мире никогда не будет «чистой морали» или «чистой», бескорыстной любви как реальных психологических состояний... Но в мире, который гранично очерчен такого рода вещами, они могут случаться, причем только у людей, способных пребывать в состоянии усилия



трансцендирования. Или, точнее, бытия трансцендирующего усилия, поскольку оно тоже имеет бытие, которое и свидетельствует о присутствии в мире человека в полноте его свободы» [11, с. 373].

В размышлениях об отечественной и западной философии методология «реверсивного движения идей» может заменить традиционный дискурс о диалоге как встрече и общении «Я и Другого». «Другой», в данном случае, не равнозначен другому меня самого (Другое Я), не равнозначен усредненному Я – Das Man или некоему Ты, характерному для многих диалогических теорий XX века. Сегодня диалог (вернее, его полное отсутствие в современном геополитическом пространстве) ярко показывает свою методологическую ограниченность и недееспособность. Трудно поверить, но в XXI веке люди разучились понимать друг друга, исчерпав, казалось бы, безграничные возможности культуры, логики и языка. Препятствием к диалогу, как нам кажется, стала тотальная «коррупция сознания» (Коллингвуд), успешно «победившая» индивидуальное Я в XX веке; произошел мировой кризис национальной идентичности и – одновременно – этический паралич в области поступка.

Согласно Коллингвуду, «коррупция сознания» большинства связана с зависимостью от господствующей идеологии, с переключением внимания с «нежелательного факта» на вовсе не «возвышающую» нас ложь. Или на коллективные мифы о самих себе, своей культуре, нации, собственной исключительности, которые заботливо охраняют человека от непредвзятой встречи с реальностью. Все установки на бахтинский диалог – бытие как со-бытие, со-участие, со-присутствие; ответственность поступка, соединяющего смысл и факт, рациональность как момент ответственности [2] – как-то незаметно растворились в жестком противостоянии Мы – Они, свои – чужие, лучшие – худшие, личность – массы.

Диалог разных цивилизаций и культур без рефлексии, как известно, невозможен.

Но возможно косвенное восстановление единства различного посредством объяснения сути реверсивного движения идей. Нам удалось найти лишь одну статью, частично связанную с данной темой [13]. Здесь реверсивное движение приближено к литературному жанру путешествий, опирается на биографический метод познания другого и впитывания чужих идей в свое индивидуальное бытие. В нашем случае аналогия уместна, но наша метафора не путешествие людей, а путешествие идей в их взаимообратимости. Здесь, возможно, в качестве иллюстрации подошла бы поговорка, как-то упомянутая А. Грыкаловым: «Русский лен вернулся домой голландским полотном». Необходимо реверсивное движение идей отличать от аналогичного понятия в реверсивной психологии. Там речь идет скорее о действии по принципу «от противного», когда акции совершаются вопреки запретам и общепринятым правилам через открытую или скрытую ментальную или идейную оппозицию чужому мнению или давлению. Психология использует реверсию как манипулятивный прием, желание добиться результата парадоксальным способом. Иногда понятие реверсивного используют для логических описаний работы мозга [4].

Реверсивное движение идей в философии – это нечто совсем иное. Это не процесс одномоментного столкновения, конфронтации или даже рецепции чужих идей, а историческое и теоретическое, как бы отложенное во времени, столкновение концептуальных идей друг с другом, взаимообогащение и взаимопротивостояние, а также создание на этой основе нового учения (или теории), рассмотренного в каком-то историческом или теоретическом моменте, делающим это столкновение неизбежным. Реверсия означает сложный путь от рождения идеи в одной среде к ее усвоению и адаптации в другом культурно-историческом пространстве, последующую идейную фильтрацию через систему чужих культурных кодов, другого дискурса и нарративов в новый творческий «продукт». Специфика в том, что зачастую, пройдя че-



рез «горнило» времени и разных способов вербальной и рациональной адаптации, идея может потерять свой первоначальный вид, значение и смысл и стать основанием для нового типа дискурса, в новом времени и другой культурной ситуации. Истинное философское мышление – это всегда «мышление заново» (Мамардашвили) и именно эта установка здесь наиболее ярко проявляется. Например, переформатирование идей Н. Ф. Федорова в современной континентальной философии. Его идеи оказались востребованы в рамках пересечения экологической мысли (понятия «антропоцен» и т. п.), философии технологии и планетарной и космистской мысли. Данные аспекты анализа становятся все более насущными, в том числе, в связи с растущими технологическими возможностями по освоению внеземного космического пространства. Сегодня актуализировалась и концепция Земли Федорова по отношению к истории и смерти, а также концепция «общего дела» как антагонистическая по отношению к биополитическим и капиталистическим логикам западного модернити. Для того, чтобы понять специфику осевших в новом дискурсе и культуре идей Федорова, необходимо вернуться и восстановить особенности этих идей о космосе и технологии, а также более детально рассмотреть его отношение к европейской нововременной философской традиции осмысления отношения человека и космического пространства. Совершенно очевидно, что идеи Федорова являются генетическим основанием по отношению к философии космоса и философии технологии XIX–XXI вв., своеобразно включившей его идеи в новые процессы научно-технического развития. В то же время мы можем увидеть не только «схватывание» Западом идей Федорова, но и критическое расхождение его мысли с европейской, формирование внутри русского космизма альтернативного подхода к связке *экология – космизм – сообщество*.

В историко-философском аспекте реверсивное движение начинается с идеи реконструкции уже «утвержденной» в философии мысли, для того чтобы понять, как и какая

новая проблема рождается в новом времени и новом интеллектуальном контексте. «Вечна и существенна не та или эта система, ибо каждая особая система есть не что иное, как промежуточный отчет о прогрессе мышления вплоть до того момента, когда появилась эта система, но сама необходимость мыслить систематически» [10, с. 172]. Время впитывает в себя идеи, как губка влагу, перемешивая и перестраивая познавательную структуру и создавая новые пути открывания истины (а это и есть герменевтическая проблема). Когда западный автор ссылается на русского, можно смело говорить о диалоге, даже если речь о полном несогласии в позициях. Когда же чужое скрыто даже от самого автора, возможно, речь может идти о реверсивности идей, их сложной адаптации в культуре.

Только добросовестное изучение всех архивов, источников и влияний, реконструкция историко-философского движения «назад к идеям» сможет помочь найти, например, следы русской мысли в современной французской или итальянской философии, или увязать французский структурализм с идеями Московско-Тартуской школы. Приведем конкретный пример: на формирование мышления Бахтина огромное влияние оказал Коген, на Когена – Кант, на Канта – Платон, давший идейный толчок бахтинской теории диалога, без которой сегодня не обходятся ни западные социально-политические науки, ни даже современный феминистский дискурс. Его литературоведческая теория в XXI веке из области «Arts and Humanities» неожиданным образом перекочевала в область «Social Studies», обретя прикладной характер и отражая практико- и проблемно-ориентированный подходы [7]. Язык Бахтина в то же время сегодня снабжает итальянских анархо-марксистов мощным аппаратом исследования генезиса субъективности в современном социуме. Таким образом, его имя оказалось вплетено в пучок современных западных теорий и подходов в области политической философии и социальной теоретической психологии, в фокусе внимания которых оказалась дискуссия о значении



социального мира для формирования психологических функций человека. Идеи Бахтина используются в виде нарративного анализа, который фокусируется на построении индивидуальной идентичности и позиционирования в культурных мирах (например, теория диалогизма Яна Вальсинера).

В то же время реверсивное движение идей в методической части опирается на подход «рецептивного перепрочтения» или «рецептивной эвристики» [17, р. 124–139]. В результате обнаруженных «эвристик» вырабатываются процедуры, направленные на решение ситуативных задач в новой проблемной области, отсеечение неперспективных вариантов, формирование принципиально новых языков описания и так далее. Рецептное перепрочтение ставит перед собой одновременно несколько целей: рецепцию определенной традиции мысли, требующей существенной герменевтической работы по преодолению исторической и контекстуальной дистанции; сознательную расстановку акцентов в интерпретации, позволяющую узнавать «свое» в другом, в том, что высказывалось в ином контексте и по иному поводу, но не с целью приписать автору намерения, коих тот не имел; или дать некоторое воображаемое истолкование, опирающееся на тезис о «смерти автора» и приоритет позиции читателя, но с целью своеобразной «герменевтики себя». Подобного рода стратегии вполне сознательно придерживались некоторые российские философы на рубеже эпох в 1990-е – начале 2000-х. Это было связано с особой задачей быстрого реагирования на весьма значительный массив прежде недоступных (или труднодоступных) текстов.

Ярким примером стали работы В. В. Бибикина, переводчика и философа, автора множества оригинальных философских курсов. Эти работы сочетали в себе весьма нетривиальные конфигурации из историко-философских сюжетов, а также – их вплетение в более широкую канву «вопросания из сегодняшнего времени», в котором сам Бибикин исполнял скорее роль «проводника по чужим текстам», чем традиционного герменевтика. Результатом

подобного рода рецептивного перепрочтения стали его авторские версии «Хайдеггера» или «Витгенштейна», которые радикальным образом отличаются, например, от «Хайдеггера», описанного в книге Н. К. Гаврюшина [6] или «Витгенштейна» Вадима Руднева. Бибикин и Руднев как будто борются за присвоение философов. Наряду с этим можно вспомнить пример В. Подороги, который в своих монографиях соединял идеи В. Бенямина, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти и Ж. Делеза, давая вполне эксплицитные отсылки к ним. В то же время он выстраивал собственный нарратив как игру: в его аналитической антропологии, как кажется, есть множество творческих синтезов, попыток встраивания собственного вопрошания в большую традицию континентальной философии, при практически полном элиминировании полемиического контекста и каких-либо столкновений с противоположными фигурами, очень важными всех вышеозначенных авторов. Стратегия рецептивного перепрочтения, таким образом, выразительно тяготеет к формированию некоторого «набора единомышленников», или «союзников», у которых предлагается поучиться и воспринять определенные мыслительные ходы, аргументативные приемы или концепты и попытаться поместить их в актуальный контекст.

Заключение

Наш разговор о поиске новых герменевтических стратегий выстраивания линии связи между различными философскими традициями, анализ того, что мы назвали реверсивным движением идей, связан с поиском оптимистичного варианта развития истории. Герменевтический метод устанавливает корреляцию и паритет объяснительных и описательных стратегий. Очевидно, что русские авторы, как и западные, действуя через определенную герменевтическую установку, хотят узнать себя в чужом повествовании и чужих философских откровениях, определить свое место в исторических событиях, в мире другого и других, или, как говорил В. Бибикин, задаться целью узнавания себя.



Эта способность укоренена для него, как и для всех нас, в практике философской беседы, чтения и письма. Это узнавание должно быть многомерным и многосторонним. Русская философия и литература, как и западная, имеет не только интеллектуальное, но и глубокое экзистенциальное измерение.

Тупиком в понимании единой логики культуры является отношение к чужим идеям как к враждебным и негативно окрашенным, что блокирует реверсивный механизм взаимотражения как способ рождения нового в культуре, порождения собственных идей и их ограничение.

Список литературы

1. *Алексеева Г. В.* Американские диалоги Льва Толстого. Тула: Ясная Поляна, 2010. 253 с.
2. *Бахтин М. М.* К философии поступка // Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. Москва: Русские языки; Языки славянской культуры, 2003. 958 с.
3. *Берлин И.* Две концепции свободы // Современный либерализм. Москва, 1998, С. 19–43.
4. *Богданович М.* Реверсивная логика [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2017/06/21/851>
5. *Витгенштейн Л.* Дневники 1914–1916 гг. / Под общ. ред. В. А. Суровцева. Москва: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2018. 400 с.
6. *Гаврюшин Н. К.* У колыбели смыслов. Статьи разных лет. (Исследования по истории русской мысли. Т. 20). Москва: Модест Колеров, 2019. 816 с.
7. *Гаспарян Д. Э.* Понятие социальной идентичности в западной рецепции М. М. Бахтина: от «Arts & Humanities» к «Social Studies». // Наука. Культура. Искусство. Выпуск 4 (32). 2021. С. 6–27.
8. *Друри М.* Разговоры с Витгенштейном / Пер. В. Руднева // Логос. 1999. № 1. С. 131–150.
9. *Звейрде Э.* Взгляд со стороны на историю русской и советской философии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2017. 557 с.
10. *Коллингвуд Р. Дж.* История идей. Автобиография. Москва: Наука. 1980. 488 с.
11. *Мамардашвили М. К.* Философия и свобода // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. Москва: Прогресс. Культура. 1992. С. 365–374.
12. *Манн Т.* Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. Москва: Гослитиздат, 1960. С. 487–606.
13. Реверсивное движение. Путешествия американских писателей в первой трети XX века. Составление и перевод с английского Даши Сиргинской // Иностранная литература, № 10, 2021.
14. Русская философия в современном мире: контексты актуальности. Материалы «Круглого стола» // Вопросы философии. 2017. № 4. С. 116–139.
15. *Engelstein L.* Slavophile empire: Imperial Russia's Illiberal path. Cornell University Press, 2009. 256 p.
16. *James P. Scanlan.* Dostoevsky the Thinker (Ithaca: Cornell University Press, 2002). 251 p.
17. *Khan K.* The Theme of «Self-Recognition» in the Philosophy of Vladimir Bibikhin / Пер. с рус. // Social Sciences. 2022. No. 4. P. 124–139.
18. *Naiman E.* When Dickens met Dostoevsky // The Times Literary Supplement, 12 April 2013, N 5741. P. 16–21.

*

Поступила в редакцию 24.05.2023



НАРРАТИВ КАК ПРЕВРАЩЕННАЯ ФОРМА РЕАЛЬНОСТИ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-15-23>

Д. А. Севостьянов

Новосибирский государственный медицинский университет,
Новосибирск, Российская Федерация
e-mail: dimasev@ngs.ru

Аннотация: В статье рассматривается нарратив как превращенная форма реальности. Поскольку нарратив принято понимать как изложение некоторых событий с участием посредствующих лиц (персонажей, повествователей), то следует подвергнуть анализу саму характеристику этой опосредованности. Нарратив встречается в самых разных областях культурной практики, однако наиболее востребованным он является в художественных текстах. Соответственно, основное внимание уделено именно этой сфере нарратива. Чтобы получить представление о нарративе как превращенной формой реальности, требуется раскрыть структуру самой превращенной формы. Превращенная форма является результатом разрешения противоречий в системе, или системной инверсии. Системная инверсия – форма отношений в иерархической системе, при которой некоторый подчиненный элемент приобретает главенствующее значение, формально оставаясь на своей прежней невысокой позиции. Данное положение противоречиво, но противоречие можно разрешить, полностью переместив этот элемент на высшую позицию в иерархии. Именно это происходит с художественным текстом, когда главенствующей функцией этого текста становится передача эстетической эмоции от автора к зрителю, а не «полное и достоверное» отображение реальности. Направленность же этой тенденциозности определяется личностными особенностями автора: его апперцепцией, его темпераментом, наконец, историей его собственных творческих достижений. Данная избирательность восприятия и воспроизведения порождает возможность пробуждать у читателя эстетическую эмоцию, и именно это становится в художественном тексте самым главным. В результате нарратив и может считаться превращенной формой реальности, ибо он ее не просто воспроизводит, а неизбежно преобразует таким образом, чтобы вызвать эмоциональную реакцию читателя.

Ключевые слова: нарратив, эстетическая эмоция, превращенная форма, повествование, иерархия, системная инверсия.

Для цитирования: Севостьянов Д.А. Нарратив как превращенная форма реальности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 15-23. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-15-23>

СЕВОСТЬЯНОВ ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ – доктор философских наук, доцент, кафедра педагогики и психологии, Новосибирский государственный медицинский университет

SEVOSTYANOV DMITRY ANATOLIEVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University

© Севостьянов Д.А., 2023



NARRATIVE AS A TRANSFORMED FORM OF REALITY

Dmitry A. Sevostyanov

Novosibirsk State Medical University,

Novosibirsk, Russian Federation

e-mail: dimasev@ngs.ru

Abstract: The article considers the narrative as a transformed form of reality. Since the narrative is usually understood as the presentation of some events with the participation of intermediary persons (characters, narrators), it is necessary to analyze the very characteristic of this mediation. The narrative is found in a variety of areas of cultural practice, but it is most in demand in literary texts. Accordingly, the main attention is paid to this area of the narrative. To get an idea of the narrative as a transformed form of reality, it is necessary to reveal the structure of the transformed form itself. The transformed form is the result of the resolution of contradictions in the system, or system inversion. System inversion is a form of relations in a hierarchical system. In this case, some subordinate element acquires a dominant value, formally remaining in its former low position. This provision is contradictory, but the contradiction can be resolved by completely moving this element to the highest position in the hierarchy. This is exactly what happens with an artistic text when the dominant function of this text is the transfer of aesthetic emotion from the author to the viewer, and not a «complete and reliable» representation of reality. The direction of this tendentiousness is determined by the personal characteristics of the author: his apperception, his temperament, and finally, the history of his own creative achievements. This selectivity of perception and reproduction creates the opportunity to awaken aesthetic emotion in the reader, and this is what becomes the most important thing in a literary text. As a result, the narrative becomes a transformed form of reality, because it does not reproduce it, but inevitably transforms it in such a way as to cause an emotional reaction of the reader.

Keywords: narrative, aesthetic emotion, transformed form, narrative, hierarchy, systemic inversion.

For citation: Sevostyanov D.A. Narrative as a transformed form of reality. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 15-23. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-15-23>

Введение

В настоящее время одним из весьма востребованных объектов философского исследования стало такое явление, как нарратив. В структуре постмодернистской реальности, в которой ранее созданное, накопленное и сохраненное культурное наследие приобрело такие масштабы, что «исходная» реальность просто меркнет на этом фоне, а аллюзии к культурному контенту приобретают самодовлеющее значение, познание структуры нарратива давно стало насущной необходимостью.

Термин «нарратив» является иноязычным, заимствованным; в буквальном переводе это слово, как известно, означает «повествование». Однако, как и любой заимствованный термин, имеющий в русском языке буквальное соответ-

ствие, это слово приобретает несколько иной смысловой оттенок. Если «повествование» может трактоваться как процесс, то «нарратив» рассматривается как готовый результат этого процесса. Встречается и такое толкование слова «нарратив», как «сочинительство», «выдумка» и даже просто как «ложь».

Существуют и другие определения нарратива. Так, Т. Гомза называет нарративом «сообщение о каком-либо жизненном событии, затруднении, намерении, представленное в виде истории, рассказанной в соответствии с определенными правилами», причем формы нарратива изменяются под влиянием требований ситуации, в которой они рассказываются [4, с. 54]. На эту особенность нарратива далее предстоит обратить внимание.



Нарративность в художественных текстах отделяется от дескриптивности (описательности) [6, с. 227]. Сугобо описательный подход пригоден для текстуального изложения наблюдаемых положений, стационарных состояний, но не событий; он пригоден для отображения статики, а не динамики. Реальность же динамична, она текуча, как всякая жизнь. Событие, вообще говоря, и составляет переход между стационарными состояниями [10, с. 23]. Необходимость отображения такого перехода, собственно, порождает потребность в нарративе.

Нарратив рассматривается как стратегия текстообразования и текстовосприятия [3, с. 164]. Нарративность трактуется как специфическая стратегия текстообразующего способа представления мира или фрагмента мира в виде сюжетно-повествовательных высказываний, в основе которых лежит некая история (фабула, интрига), преломленная сквозь призму одной определенной точки зрения (или нескольких точек зрения) [2, с. 65]. К содержанию данного определения нам еще предстоит обратиться в дальнейшем.

Нарратив встречается не только в художественной литературе. Нарративом наполнена историография. Нарративом живет политическая аналитика и пропаганда. Как отмечают Н. В. Евстигнеева и О. А. Оберемко, большое количество эмпирических данных в социальных науках имеет нарративную форму: тексты интервью, дневники, литературные произведения, рассказы пациентов на психотерапевтических сеансах, показания свидетелей, некрологи, рекламные тексты, новости на телевидении, тексты песен, анекдоты, любовные письма и т. д. [5, с. 95]. Даже в академической лекции находится место для нарратива [4]. При всем при этом, однако, наиболее распространенной реализацией нарратива был и остается именно художественный текст.

Функции литературного текста

Литературный текст, как и любое другое произведение искусства, несет в себе множество функций. Обособить все эти функции

друг от друга непросто, ибо они взаимодействуют между собой и часто проникают одна в другую. Среди таких функций может быть названа *информационная* функция (сохранение некоторой информации за пределами человеческой головы). Близко к ней стоит *коммуникативная* функция (поскольку текст адресован читателю, а автор посредством текста вступает с читателем в одностороннее общение – здесь проявляются социально-психологические и интенциональные факторы нарратива, то есть мотивы и цели продуцирования нарратива) [1, с. 40]. Достойны упоминания и *дидактическая*, и *воспитательная* функция (так как данный текст может служить учебным материалом и средством воспитательного воздействия). Особого внимания заслуживает *миметическая* функция (считается, что автор литературного текста обладает способностью воспроизводить действительную реальность, подражая ей, и создавать новую реальность, если он подражает лишь образам, сконструированным собственным воображением). Кроме того, у текста может быть выявлена и *мотивационная* функция, так как текст по прочтении в принципе способен побуждать к определенным действиям. Выделяется у литературного текста *эсхатологическая* функция (поскольку этот текст может, в известном смысле, обесмертить своего автора, который в противном случае закончил бы жизнь в неизвестности), и даже *сакральная* функция (которой обладают, в частности, священные тексты). Все эти функции совокупно составляют иерархическую систему, которая меняет свои характеристики в зависимости от эпохи и ее культурного контекста. Некоторые функции располагались прежде на главенствующей позиции, но в современном мире уступили первенство другим.

Среди этого множества функций в настоящее время одно из главнейших мест занимает функция *эстетическая* (она же эмоциональная), которая заключается в передаче эмоциональной информации, или, если угодно, эмоционального посыла от автора к читате-



лю. В результате исполнения этой функции, очевидно, и у читателя данного текста может возникнуть (и возникает) определенная эстетическая эмоция. Если в прежние времена данная функция пребывала на подчиненных ролях, то теперь она, как уже сказано, находится среди главенствующих.

Каналы передачи эмоциональной информации

Как и любое художественное произведение (не только литературное), художественный текст реализует эмоциональную функцию посредством как минимум двух отдельных информационных каналов. Один из них может быть назван неспецифическим (то есть присутствующим всем без исключения видам искусств, обладающим способностью что-либо изображать), другой же, специфический, относится именно к данному виду искусства (а раз здесь речь идет о художественном тексте, то данный канал целиком принадлежит художественной литературе, или, выражаясь более архаично, изящной словесности).

Вышеупомянутый неспецифический канал передает информацию посредством фабулы данного произведения. Фабула присутствует решительно любому из изобразительных искусств. Она представлена, конечно же, в литературе, а кроме того, и в рисунке, и в живописи, и в скульптуре, и в сценическом искусстве, и в кинематографе – вообще всюду, где изображается нечто или кто-либо, какие-либо объекты или субъекты, явления, события или действия. Применительно к литературной фабуле имеются устойчивые правила размещения нарративной информации: от завязки действия к некоторому главному событию, далее к кульминации повествования и, наконец, к развязке. Фабула выражается в вербальной форме (или, во всяком случае, всегда может быть так выражена); при помощи слов мы вполне можем рассказать, что же именно было изображено в том или ином художественном произведении, что там показано, о чем там повествуется. Фабула может быть изложена на любом языке (и может

быть переведена на любой язык) без заметного ущерба для смысла – насколько вообще это возможно при переводе с одного языка на другой. Фабула допускает синонимию в пределах одного языка, она может быть изложена теми или другими словами, в краткой или в более пространной форме.

Способна ли фабула литературного произведения (или любого другого художественного произведения) вызывать эмоцию у читателя? Безусловно; но только это ее воздействие реализуется исключительно в опосредованной форме. При восприятии фабулы читателем (или слушателем, если художественный текст излагается вслух) происходит, вообще говоря, столкновение двух ситуаций: той, что изложена в произведении, и той, в которой пребывает читатель. Восприятие фабулы читателем, его эмоциональная реакция на эту фабулу в огромной мере зависит от культурной базы, на которой происходило воспитание этого субъекта, осуществлялась его социализация. Поэтому читатели, принадлежащие к разным национальным культурам (или к разным социальным слоям и субкультурам в пределах одной национальной культуры) могут показывать совершенно разные эмоциональные реакции на одну и ту же фабулу. Мало того – разную эстетическую эмоцию на одну и ту же фабулу могут выдать люди с различающимся набором прижизненных впечатлений, с разным персональным жизненным опытом, с разной апперцепцией, с разным отношением к реальности «здесь и теперь». Все это и описывается определением «личная ситуация субъекта».

Другой канал для передачи эмоциональной информации, как уже указывалось, специфический, присущий конкретному виду искусства (в данном случае – изящной словесности). Таким каналом выступает лексикон писателя, именно художественное слово. Здесь, как и в случае с фабулой, мы имеем дело с вербальным воздействием. Но разница огромна. Эти слова – слова писателя – не могут быть переведены на какой-либо другой язык с сохранением характера их эмоционального



воздействия. Их нельзя даже пересказать. Они не терпят никакой синонимии; они должны быть именно такими, как они есть, а не «примерно такими же» по смыслу, что применительно к фабуле, как говорилось выше, вполне допускается. В пересказе или в переводе сохраняется фабула, художественное же слово утрачивается или непоправимо искажается. Качественный перевод, обладающий несомненными художественными достоинствами, конечно, возможен, но в нем мы имеем дело уже с художественным словом переводчика, а не автора.

Далее, художественное слово воздействует на человека непосредственно, без оглядки на его личную ситуацию, хотя принадлежность к культурной общности, безусловно, имеет значение хотя бы уже потому, что человек, совершенно чуждый данной культурной общности, не в состоянии будет это слово понять и воспринять (ввиду незнания языка). Художественное слово – это не просто определенным образом выстроенный набор означающих (к которому, в общем и в целом, сводится фабула); оно сопровождается целым облаком посторонних смысловых связей и аллюзий, ему присущи аллитерации и иные формы созвучий, которые и сами по себе порождают определенные эмоциональные реакции. Источник этих эмоциональных реакций может быть обусловлен как чисто физиологическим воздействием, так и распространенными ассоциациями. (Так же как, допустим, красный цвет на картине возбуждает, а синий успокаивает – то ли в силу того, что красный цвет ассоциируется с огнем и кровью, а синий – с водой и небом, то ли в силу сугубо частотных физических воздействий; но главное, что такое воздействие действительно есть). «Облил булыжники лунный никель» у В. В. Маяковского – пример такой непосредственно воздействующей аллитерации.

Поскольку литература стоит в ряду других изобразительных искусств, то принято считать, что в ней определенным образом отражается то, что принято называть «ре-

альной жизнью» или, точнее сказать, просто «реальностью». Дело в том, что реальность может быть не только «жизненной». Черпая, конечно, из действительных жизненных ситуаций и отношений свою основу, реальность, показанная в литературном произведении, может быть и вымышленной, фантастической, чудесной. В «Илиаде» или «Одиссее» боги являлись на землю и оказывали покровительство людям, либо же, напротив, обрушивали на них свой божественный гнев. И это тоже, безусловно, реальность, но реальность фантастическая, граничащая с сакральным, горним миром (а порой и вынуждающая читателя эту грань переступить). «Алиса в Стране чудес» Льюиса Кэрролла или «Удивительный волшебник страны Оз» Лаймена Фрэнка Баума – тоже самостоятельные варианты реальности, по-своему внутренне непротиворечивой, однако же с «живой» реальностью имеющей не так уж много общего. Автор произведения рассматривает реальность (действительную или фантастическую) чаще всего не собственными глазами; для этой цели служат ему персонажи, силой авторского воображения в эту реальность помещенные. Персонажи выполняют роль опосредующей инстанции, стоящей, с одной стороны, между изображаемой действительностью и автором, а с другой – между изображаемой действительностью и читателем [2, с. 66]. Именно их жизнь и деятельность в этой реальности и составляет содержательное наполнение нарратива. Все это достаточно очевидные вещи, но их необходимо было упомянуть, чтобы перейти к дальнейшему.

Превращенная форма и системная инверсия

В заголовке этой статьи нарратив назван превращенной формой реальности. Осталось разъяснить, почему. Для этого нам придется сделать небольшое отступление и обратиться к анализу сущности превращенных форм, к общей их сути, которая проявляется независимо от того, в какой сфере бытия они обнаруживаются.



Нарратив присутствует во многих описаниях реальности, благодаря которым у людей в массе создается представление о якобы «настоящей», а на самом деле – взятой из этого нарратива реальности. Поэтому имеет смысл обратить внимание на то, каким образом нарратив проявляется не как *отражение* реальности (что бы под этим отражением ни понималось), а именно как ее *превращенная форма*.

Понятие превращенной формы было введено в научный оборот К. Марксом [7, с. 481], хотя в последующем данное понятие прорабатывалось многими авторами. Однако достаточно полное представление о данном явлении может дать анализ инверсивных отношений в иерархических системах.

Превращенная форма есть следствие преобразования некоторой иерархически организованной системы, произошедшего в результате разрешения в этой системе назревших внутренних противоречий, которые приобрели характер системных инверсий. Системная инверсия, в свою очередь, представляет собой форму отношений в иерархической системе, при которой некоторый низший, подчиненный элемент в этой иерархии приобретает главенствующее значение, формально оставаясь при этом в своем прежнем, подчиненном статусе. В системе из-за этого растет внутреннее напряжение, которое эту систему способно разрушить. Можно, конечно, просто удалить этот элемент из состава системы; тогда система ценою такой утраты сохранится практически в прежнем своем виде. Другим, благоприятным выходом для такой системы становится и формальное, и фактическое перемещение данного элемента на высшую иерархическую позицию; тогда система как таковая тоже сохранится, но будет подвергнута преобразованию (собственно, *превращению*). Именно таким образом система переходит в свою превращенную форму.

Ранее упоминалось о том, что литературный текст несет ряд функций, которые совместно образуют иерархическую систему. Рассмотрим в общих чертах судьбу этой системы. Когда способность создавать лите-

ратурные тексты еще только формировалась, эти тексты (что можно видеть на примере эпоса) представляли собой результат практически божественного действия, ибо человек, подобно Богу-Творцу, создавал при этом некоторую реальность. Нетрудно заметить, что и достойным изображением в этом тексте было только божественное. Здесь отражалась, конечно, миметическая функция, но поскольку сотворение реальности было по существу божественным актом, то и человек, создающий этот текст, рассматривался лишь как орудие творящего Бога, как «Божий рупор». Подробное описание этого представления можно встретить, например, в диалоге Платона «Ион» [8]. Таким образом, эмоциональная (эстетическая) функция доставалась не автору художественного текста, а божеству, а миметическая функция соединялась с сакральной. Представление о том, что именно автор как личность является продуцентом передаваемых читателю эмоций, пришло позднее. В конце концов, настал момент, когда эстетическая функция художественного текста вышла-таки на первый план, и художественный текст превратился тем самым в то, что он есть теперь (а нарратив, представленный в этом тексте, стал превращенной формой реальности).

Представим себе (хотя это нелегко, но все же) писателя-реалиста, максимально в этом отношении добросовестного, вознамерившегося со всей мыслимой достоверностью отображать «жизнь в формах самой жизни», показывать в своих произведениях «жизнь, как она есть». И вот он взялся за дело, привлекая к этому опять-таки максимально близко к реальности изображенных персонажей. Каковы будут его реальные, объективные успехи на данной стезе? Вполне очевидно, что данный автор при этом столкнется с очевидными ограничениями. Он не сможет воссоздать в своих произведениях «всю» картину реальности просто потому, что и сам не в состоянии воспринимать ее во всей полноте. (Не будем уже говорить о том, что далеко не все авторы художественных текстов стремятся быть именно *правдивыми*; в реально-



сти это далеко не так, иначе нарратив не приравнивали бы во многих случаях ко лжи). Но и стремления быть правдивым недостаточно. Наше восприятие выборочно; известно, что на наш мозг ежесекундно обрушивается огромное количество информации, которую мы не в силах «переварить». По этой причине в нервной системе человека постоянно действуют особые фильтры, отбраковывающие лишнюю, невостребованную информацию, дабы избежать перегрузки. Мы воспринимаем не всю реальность, а лишь некоторые аспекты реальности. Таким образом, уже некоторые механизмы нашего восприятия порождают определенную его тенденциозность. Данная тенденциозность обусловлена как общими для всех механизмами восприятия, так и индивидуальными его особенностями, связанными, в частности, с характером процессов возбуждения и торможения в центральной нервной системе (попросту говоря – с темпераментом). Помимо этого, при восприятии картины мира играет важнейшую роль сенсорный опыт данного субъекта, накопленные им в памяти картины пережитого, с которыми он непременно сопоставляет новые впечатления, его апперцепция.

Далее, при воссоздании картины реальности в произведении (при самом написании текста) наступает второй этап проявления тенденциозности, поскольку и здесь обязательно играют свою роль и темперамент, и апперцепция автора (в структуре которой непременно участвует отраженный и накопленный опыт уже созданного ранее). Итак, в нарративе, созданном данным писателем, от «настоящей» реальности остается не так уж много. Но если автор, благодаря редкостному сочетанию таланта, мотивации и элементарного везения, смог создать в своем произведении некоторый *типический* образ, вбирающий в себя наиболее существенные черты реальных людей, событий и отношений, то тем самым он получает шанс, что называется, обессмертить себя. Так это случилось, например, в свое время с Мигелем Сервантесом, которого прославил именно «Дон Кихот»

[11, с. 282]; не будь этого произведения, все другие работы данного автора были бы давно забыты, а сам он был бы известен теперь, по-видимому, только специалистам.

От индивидуальных характеристик апперцепции и темперамента зависит содержательное наполнение воссозданной реальности в нарративе. Однако и само ее воссоздание сталкивается с весьма существенным ограничением, поскольку создать вторую реальность, совершенно воспроизводящую (копирующую) первую, никому не под силу. Художнику или писателю для этого пришлось бы приобрести возможности Бога-Творца, каковых у него в действительности, по-видимому, нет. Поэтому он создает и «обживает» силами своих персонажей парциальную, выборочную, или, как уже говорилось, тенденциозную реальность. Направленность же этой тенденциозности зависит, естественно, от него самого. Даже и при создании вполне фантастической картины мира художник не в состоянии «освоить» и показать ее полностью; он намечает лишь кроки этой реальности, формирует ее внутреннюю логику, отличающуюся в чем-то существенном от привычной нам; однако никогда не делает (и не может делать) этого исчерпывающим образом. Поэтому и при создании вымышленных «миров» всякий автор вольно или невольно оставляет простор для дальнейшего развития описаний данного мира, либо в дальнейших собственных, либо уже в чужих произведениях (всевозможных сиквелах и приквелах и прочих сценарных дополнениях к событиям такого «мира»). Вымышленный мир всякий раз раскрывается, таким образом, лишь в немногих избранных своих аспектах, и то, какие именно аспекты были избраны (и как именно это сделано, а самое главное, какими словами подано), раскрывает тенденциозность автора. Но и при отображении «настоящей» реальности автор художественного текста неизбежно тенденциозен. И проявляется эта тенденциозность в обоих каналах передачи эмоциональной информации от автора к зрителю – и в фабуле, и в лексиконе.



Итак, обратившись к иерархии функций литературного текста, мы можем констатировать, что стремление поставить во главу угла миметическую его функцию сталкивается с вынужденной (и непреодолимой) тенденциозностью при попытках «воспроизвести» реальность. Так бывает в том случае, когда нарратив трактуется как любой повествовательный текст, функция которого – информировать адресата о событиях [5, с. 9]. Наличие противоречия в этом случае обусловлено системной инверсией: эмоциональная функция остается формально подчиненной, но реально главенствует именно она (ибо тенденциозность, как уже сказано, неизбежна). Возникает ситуация, когда проще принять тенденциозность в качестве правила вместо попыток сделать из нее исключение; признать тенденциозность достоинством, а не недостатком, опираться на нее и использовать ее, а не бороться с ней.

И вот нарратив из способа воспроизвести реальность (неважно, вымышленную ли, действительную) превращается в способ воспроизвести эстетическую эмоцию личности автора в сознании зрителя, *при посредстве* изображенной реальности.

Системная инверсия, таким образом, оказывается разрешена, эстетическая функция выносится на первое место, а нарратив занимает «законный» статус в качестве превращенной формы реальности. Понятно поэтому, почему анализ нарратива непременно включает в себя исследование точки зрения его автора (часто вложенной в уста повествователя или героя или же выраженной в их отображенном поведении) [9, с. 48]. А в литературоведческом

дискурсе непременно и широко обсуждается вопрос, какие личные качества автора и какие особенности его биографии породили именно такое содержание некоторого произведения.

Заключение

Итак, нарратив в художественном литературном тексте не только не представляет собой непосредственный слепок с реальных событий, случившихся где бы то ни было, но и не может им стать – ввиду тех естественных ограничений, которые налагает на него, вообще говоря, несовершенная человеческая природа автора. Нарратив передает информацию с неизбежными ограничениями; однако сама природа этих ограничений такова, что в результате осознанного намерения или без него выводит субъективность автора на первый план. И нарратив в итоге становится превращенной формой реальности, в результате чего сама эта субъективность выглядит не как недостаток, не как вынужденная и нежелательная нехватка объективности, а как самоценная особенность восприятия и воспроизведения реальности (действительной или вымышленной, фантастической – неважно), при посредстве чего происходит передача от автора к зрителю эстетической эмоции. Вернее будет сказать, что этим путем передается целый комплекс таких эмоций. При их трансляции, как уже говорилось, используется как прямой, непосредственный путь (через специфический канал передачи эмоциональной информации, при помощи авторского лексикона, художественного слова), так и опосредованный путь – через неспецифический канал передачи информации, через фавулу.

Список литературы

1. Алезанова И. В. Нарратив как культурная модель // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2006. № 1. С. 38–43.
2. Андреева В. А. Литературный нарратив: текст и дискурс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. № 46. С. 62–71.
3. Андреева В. А. Литературный нарратив как интердискурс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 92. С. 163–169.
4. Гомза Т. Нарратив в лекции // Высшее образование в России. 2001. № 3. С. 53–58.



5. *Евстигнеева Н. В., Оберемко О. А.* Модели анализа нарратива // Южно-российский журнал социальных наук. 2007. № 4. С. 95–107.
6. *Мамуркина О. В.* Теория нарратива в современном литературоведении // Царскосельские чтения. 2011. № XV. С. 226–230.
7. *Маркс К.* Доход и его источники. Вульгарная политическая экономия // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 26, Ч. III. Москва: Издательство политической литературы, 1964. С. 471–568.
8. *Платон.* Ион // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. Москва: Мысль, 1990. С. 372–385.
9. *Попова Т. И.* Нарратив и повествование: соотношение понятий // Вестник Бурятского государственного университета. Язык, литература, культура. 2019. № 2. С. 46–50.
10. *Потемкин С. Б.* Обнаружение событий в нарративе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 1. С. 22–27.
11. *Тэн И.* Философия искусства. Москва: Республика, 1996. 351 с.

*

Поступила в редакцию 05.05.2023



КУЛЬТУРА КАК СУБЪЕКТ И МЕТАФОРА «СУДЬБЫ КУЛЬТУРЫ»

УДК 304.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-24-31>

М. Г. Беляев

Южный федеральный университет,
Ростов-на-Дону, Российская Федерация
e-mail: eisbar1989@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению феномена культуры через призму ее субъектности и с помощью метафоры «судьба культуры». Рассмотрены виды теоретического осмысления культуры, в числе которых эволюционистские подходы и цивилизационные концепции. Именно в цивилизационных концепциях культура представляется как «субъект». Отражены истоки понятия «судьба» в его взаимосвязи с понятием жизненного пути на примере теории О. Шпенглера о жизненных циклах культур. Представлена позиция С. Л. Франка, полемизировавшего со Шпенглером по вопросу гибели западной культуры. Поставлена проблема единства человечества и разных путей культур. Ведь различные культурные общности, то есть различные субъекты, сохраняют индивидуальную специфику духовной жизни и различие своих судеб. Но из «судеб разных культур» во всем их богатстве складывается общая судьба человечества.

Ключевые слова: субъект, «судьба культуры», жизненный путь, цивилизационная концепция, кризис культуры, единство человечества, диалог культур.

Для цитирования: Беляев М.Г. Культура как субъект и метафора «судьбы культуры» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 24-31. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-24-31>

CULTURE AS A SUBJECT AND METAPHOR OF THE «FATE OF CULTURE»

Mikhail G. Belyaev

South Federal University,
Rostov-on-Don, Russian Federation
e-mail: eisbar1989@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the consideration of the phenomenon of culture through the prism of its subjectivity and with the help of the metaphor of «the fate of culture». The types of theoretical understanding of culture, including evolutionist approaches and civilizational concepts, are considered. And it is precisely in civilizational concepts that culture is represented as a «subject». The origins of the concept of «fate» in its relationship with the concept of life path are reflected on the example of O. Spengler's theory of the life cycles of cultures. The position of S.L. Frank, who polemicized with Spengler on the death of Western culture, is presented. The problem of the unity of humanity and different ways of cultures is posed. After all,

БЕЛЯЕВ МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ – аспирант, Южный федеральный университет

BELYAEV MIKHAIL GRIGORIEVICH – Postgraduate student, Southern Federal University

© Беляев М.Г., 2023



different cultural communities, that is, different subjects, preserve the individual specifics of spiritual life and the difference in their destinies. But from the «destinies of different cultures» in all their richness, the common fate of mankind is formed.

Keywords: subject, «fate of culture», life path, civilizational concept, crisis of culture, unity of mankind, dialogue of cultures.

For citation: Belyaev M.G. Culture as a subject and metaphor of the «fate of culture». *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 24-31. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-24-31>

Тема этой статьи в полной мере принадлежит кругу проблем философии культуры и философской антропологии, так как связывает понятие судьбы, применяемое, прежде всего, к индивиду, с путями развития культуры.

Ответ на философский вопрос о феномене «судьбы культуры» призван помочь в изучении различных интеграционных и дезинтеграционных процессов мирового масштаба в культуре, обществе, политике. Осознание сущности культуры¹ как особой сферы бытия – одна из актуальных философских проблем, которая не раз в истории человечества приобретала как теоретическое, так и практическое значение. Без определенного, осознанного ответа на проблемные вопросы бытия культуры, перспектив и приоритетов в ее развитии не удавалось, в конце концов, решение и более частных задач человеческого существования.

По нашему мнению, для прояснения ответов на эти вопросы является интересным рассмотрением ее феномена через призму субъектности и с помощью метафоры «судьбы культуры».

Вот уже не одно столетие ученые и философы пытаются осознать в полной мере феномен существования и сущности культуры – этой динамичной, многообразной и неулови-

мой основы и производной жизни человека разумного. Для изучения и осмысления ее выведены сотни определений в самых разнообразных подходах и ракурсах научной мысли. И всякий раз, убеждаясь в неполноте понимания сути этого многограннейшего явления, разум будто натывается на свои собственные границы. Разумным выводом из этого будет утверждение, что пока еще в полной мере подлинно культура не открыта, а произойдет это событие когда-то в будущем. И, как верно заметил по этому поводу Л. Уайт, «будет стоять в одном ряду с гелиоцентрической теорией Коперника или открытием клеточной основы всех форм жизни» [11, с.147].

Явление культуры столь сложно, обширно и многогранно, что даже только процесс теоретического осмысления ее состоит из многочисленных вариаций разрешения вопросов, неизбежно в ходе его появляющихся, и ответы на которые складываются в независимые одна от другой (и более того, зачастую друг другу противоречащие) научные концепции. В эпоху расцвета философского позитивизма, без всякого сомнения, очень велик был соблазн представить феномен культуры как эволюционирующий до бесконечности. В соответствии с данным взглядом на культуру человеческие сообщества приспосабливаются к историческим и природным факторам своего бытия, а это, в свою очередь, «толкает» эти группы людей на путь неминуемого культурного совершенствования. При этом приверженцы такого взгляда на происхождение и развитие культурных систем безапелляционно утверждают наличие их перманентного развития

¹ Говоря о культуре, мы опираемся на работы Э. С. Маркаряна, В. Е. Давидовича, Ю. А. Жданова, Г. В. Драча, и это означает, что в понятие культуры для нас входит представление о совокупности способов действия и поведения людей, а также их результатов. Однако деятельностный подход мы продолжаем субъектным подходом.



с неизбежным усложнением этих систем как следствием их системной самоорганизации. Увеличение сложности культурной системы связано с эволюционным развитием неразрывной причинно-следственной связи. Ведь даже в один и тот же промежуток времени эта связь может осуществляться разными способами – от плавной (так сказать, медленно эволюционной трансформации), когда даже элементы этой системы остаются прежними, до появления совершенно новых элементов, да еще и связанных между собой абсолютно иначе. Есть и такой вариант, при котором составные части остаются неизменными, а вот связываются и организованы они теперь совсем не так, как ранее, что, по мнению приверженцев этой теории, случается не так уж редко. Из этой теоретической концепции произошел непосредственно *эволюционизм* [9] и *неоэволюционизм* [8], главный недостаток которых, по нашему мнению, заключается в одном из их заглавных тезисов. Из одного следует, что культура *не имеет субъектности и не существует как эмпирический объект*.

Но ведь будет крайне неверным считать, что все культурные системы в истории шли по дороге линейного прогрессирующего развития. Достоверно можно только сказать о справедливости эволюционного подхода в отношении их некоторой части, которой посчастливилось существовать в благоприятных условиях, способствовавших поступательному развитию. Что же тогда говорить о случаях прямо противоположных, когда на фоне регрессирующей динамики речь идет о заведомом снижении уровня сложности, при котором наступают процессы деградации и, в конечном итоге, гибели культурной системы (как тут не вспомнить падение и разрушение Римской империи?!). И вот мы уже видим изменение движения истории, проходящее по *циклическому* типу с развитием, достижением пика, деградацией и смертью конкретной культуры.

Задаваясь целью описания подобной циклической динамики культуры, ряд ученых описали теории цивилизаций, каждая

из которых в центре своего внимания выделяла своеобразно и неповторимо развитые исторические регионы, развивающиеся и разрушающиеся по собственным особенным законам. Эти регионы зачастую замкнуты и уникальны в своем жизненном пути. В этой статье мы обращаемся к идеям О. Шпенглера и Л. Н. Гумилева, чьи идеи ярко иллюстрируют циклическую динамику культурных типов. Эти авторы отнюдь не безуспешно искали, талантливо описали и в некотором смысле «сотворили» классификацию огромного числа исторических событий в процессах культурогенеза различных локальных систем.

И только при циклическом способе рассмотрения культурной динамики можно *взглянуть метафорически на культуру в роли субъекта*. Возможность такой метафоры выходит из общности основополагающих для жителей конкретных *культурно-исторических областей факторов: занимаемой территории, общего языка общения, обычаев и традиций, менталитета*. Так, Л. Н. Гумилев в своих культурно-исторических построениях глубоко осмысливает развитие культуры в истории и на основе этого получает свою знаменитую теорию этногенеза. Этнос – основополагающий термин его умозаключений – как раз и складывается на основе общности поведения людей, существует как энергетическая структура, противопоставляющая себя всем другим подобным структурам, отталкиваясь от ощущения комплиментарности [5]. Стоит добавить, что отождествлять культуру и этнос нельзя, так как одну культуру могут составлять и несколько этносов. Добавим, что, в особенности при слиянии разных этносов в единую культуру принципиально важным становится момент *самосознания* людей как принадлежащих к единому целому. Совокупный культурный субъект складывается из единства многих самосознаний, которые и создают вместе с социальными связями и единством исторической памяти культуру как «подобие личности», способной пройти единый жизненный путь. Впрочем, этот путь может быть сложным и извилистым.



Несомненно, выдающимся представителем цивилизационного подхода к культуре стал Освальд Шпенглер. Он видел в культуре целостное развивающееся организмическое начало – субъект. Известный мыслитель полагал, что «всякая культура неизбежно должна обладать своей собственной идеей судьбы, причем этот вывод содержится уже в самом ощущении, что всякая великая культура является не чем иным, как осуществлением и образом одной-единственной, неповторимой судьбы» [13, с.155]. Рассмотрим его идеи подробней.

Немецкий мыслитель О. Шпенглер отказывается от стремления свести весь культурно-исторический процесс к одной стержневой логике, пронизывающей всю историю и находящей свое завершение в некой высшей точке. Для Шпенглера нет единой мировой культуры. Есть лишь различные культуры, каждая из которых имеет свою собственную судьбу: «...У «человечества» нет... никакой идеи, никакого плана. (...) Вместо безрадостной картины линейной всемирной истории ... я вижу настоящий спектакль множества мощных культур, с первозданной силой расцветающих из лона материнского ландшафта, к которому каждая из них строго привязана всем ходом своего существования, чеканящих на своем материале – человечестве – собственную форму и имеющих каждая собственную идею, собственные страсти, собственную жизнь, чувствование, собственную смерть» [13, с. 30].

В своем фундаментальном труде «Закат Европы» Шпенглер провел хронологические параллели между духовными, политическими и эпохами в искусстве – египетской, индийской, китайской, античной, арабской и западной культур, назвав эти эпохи «одновременными».

Крайне любопытным, на наш взгляд, является сопоставление жизненного пути античной и западной культур. В искусстве и политике автором выделяется предвремя, воплощением которого в античности является Микенская эпоха, а в западной культуре – эпо-

хи Меровингов и Каролингов. Если провести аналогии с жизнью человека, то это – рождение и раннее детство исследуемых культур.

Следом за предвременем в теории Шпенглера в искусстве идет рождение и расцвет вырастающих из духа ландшафта бессознательно творимых форм [13, с. 67] раннего времени культуры: XI–IX вв. до н. э. в Античности (деревянная архитектура с дорическими колоннами) и X–XII вв. на Западе (сводчатые храмы романского и раннеготического стилей); в духовной жизни – это греческо-италийская народная религия Деметры, поэзия Гомера, мифы о Геракле и Тесее у древних, но таких «молодых» тогда еще греков и италийских племен, и германский католицизм, Эдда, народный и рыцарский эпосы, жития святых на Западе. Этот юношеский период в истории культур немецкий философ характеризует как «рождение мифа большого стиля как выражение нового ощущения Бога. Мировой страх и мировое томление» [13, с. 67].

Молодость культур, приходящаяся в Античности на VIII–VI века до н. э., а в западной культуре – на XII–XV века, характеризуется завершением раннего языка форм с исчерпанием его возможностей и противоречием в искусстве. На античных Пелопоннесе и Апенниннах – это конец дорическо-этрuscoго стиля высокой архаики, а на Западе – поздняя готика и Возрождение. Духовные эпохи культур описываются наиболее ранним мистическим-метафизическим оформлением нового воззрения на мир: в Античности – древнейшая, бесписьменная орфика, этрусское учение и космогонии, а в западной культуре – мистика и схоластика (Фома Аквинский, Данте Алигьери, Майстер Экхарт).

Следующей эпохой для культур, по Шпенглеру, является время зреющего сознания – зрелости (в искусстве – оформления зрелого художественного мастерства), приходящееся на VI–IV вв. до н. э. в античный период, и на XV–XVIII вв. в западной культуре. Эта эпоха крайне насыщена событиями. Здесь и народные бунты внутри религии против крупных форм раннего времени (орфиче-



ское и дионисийское движения античности / Реформация на Западе), и начало чисто философской редакции мироощущения с противоположностью идеалистических и реалистических систем (великие досократики Древней Греции / Декарт, Бэкон, Лейбниц), и «просвещение» (софисты, Сократ, Демокрит / Локк, Вольтер, Руссо), и, наконец, великие завершающие системы (Платон, Аристотель / Гете, Кант, Шеллинг, Гегель, Фихте).

Завершается жизненный путь культуры в духовной сфере пробуждением цивилизации мировых столиц, угасанием душевной формообразующей силы. Сама жизнь становится проблематичной. Происходит переход от культуры к цивилизации в античности в IV веке, на Западе – в XIX веке [13, с.71]. Главенствует материалистическое мировоззрение: культ науки, пользы, благоденствия (в Античности – киники, киренаики, последние софисты; в западной культуре – Бентам, Конт, Дарвин, Маркс, Фейербах). Процветают скептицизм и социально-общественные жизненные идеалы (эллинизм, Эпикур, Зенон / Шопенгауэр, Ницше, анархизм и социализм). Начиная со II века до н. э. в античной культуре и с XX века в культуре западной распространяется последнее мировоззрение (эллинистически-римский стоицизм / этический социализм). Эта духовная эпоха соответствует старости жизненного пути человека и является переходной от культуры к цивилизации, а «будучи последней фазой каждой культуры как органического целого, цивилизация есть резкий надлом всех ее творческих сил, переход к переработке уже использованного историей материала» [1, с.38]. Культура как организм для О. Шпенглера – это внутренняя форма творческой жизни народа; цивилизация – неизбежное «органически-логическое следствие» и «завершение и исход» культуры.

Полемизируя со Шпенглером, знаменитый русский философ С. Франк замечал, что «весь вопрос в том: в каком именно смысле или – точнее – какая именно «западная культура» умирает. И здесь, в ответе на этот

вопрос, нам должна уясниться шаткость, неточность, в конечном счете ложность самого понятия «западной культуры» у Шпенглера» [12]. Франк замечает, что книга Шпенглера напоминает современному ему человечеству об истинных духовно-исторических силах культуры и идет навстречу его пробуждающейся жажде подлинного культурного творчества, его стремлению к духовному возрождению. И делает следующий вывод: «То, что переживает в духовном смысле Европа, есть не гибель западной культуры, а глубочайший ее кризис, в котором одни великие силы отмирают, а другие нарождаются» [12].

В настоящее же время одной из главных философских проблем становится сочетание идеи единого человечества, сочетающего в себе множество оригинальных и неповторимых культур.

«В истории человечества во все времена были некие формы единства разных культур. Культуры взаимодействовали, объединялись, синтезировались и расходились. С другой стороны, культуры всегда были разнообразны, есть классическая формулировка: единство в разнообразии, разнообразие в единстве. Одинаково важно и то, и другое» [6].

С проникновением глобализационных процессов практически во все сферы деятельности человека, с появлением новейших информационно-коммуникационных технологий в современном мире как никогда актуальным стало взаимодействие локальных культур в как бы «уменьшившемся» глобальном мире. Бесспорно, что катализатором такого «уплотнения», причиной до того невиданных технических свершений, ставших прочной коммуникационной основой общемирового взаимодействия, стало развитие важнейшего элемента всепланетной культуры – научного знания. Особо сложным и двойным является путь проникновения научных достижений человечества в локальные культуры развивающихся стран. С одной стороны, актуальные научные достижения нашли свое место в их образовательных программах, а население на бытовом уровне освоило эти



научно-технические новинки. Но, с другой стороны, именно в этом аспекте лежат корни весьма настоженного и двойственного отношения к «достижениям цивилизации» со стороны очень многих представителей гуманитарной отрасли знания в этих странах, налицо угроза культурного подчинения доморощенных культур культурам иным, в первую очередь, конечно, влиянию коллективного Запада. Основное недовольство мыслителей Востока и Юга вызывает серьезный раскол между культивируемыми в этих странах традициями духовного производства, ценностным своеобразием их культур и таким цивилизационно-бездушным западным технологизмом.

Основополагающими для любой локальной региональной культуры являются неотъемлемые права на независимый культурный выбор и гарантию самостоятельного развития национальной культуры. Данные права прописаны в конституциях и других нормативных правовых актах большинства государств мира, признаны они и на международном уровне. Именно в этой культурной эмансипации и состоит принцип плюрализма культуры – как правило самоопределения *разнообразных культурных субъектов*. Эти субъекты – локальные этносы, нации, регионы, цивилизации – обладают различными судьбами и отличаются друг от друга в своих духовных жизнях. Духовная культура при этом становится естественной средой самовыражения общественно активных народных масс, чья деятельность направлена в этой связи на провозглашение своей культурной особенности и самоопределение как политическое, так и по принципу культурной общности. И все же «гипертрофия плюрализма может обострить те сложности, на которые натываются в своем развитии и становлении постколониальные страны» [4, с. 446]. Действительно, культурный плюрализм как осознание неизбежной самоидентификации, индивидуализации жизненного пути каждого культурного субъекта может привести к ослаблению, а то и расколу ряда государств, невозможности эффективного сотрудни-

чества стран между собой во всех сферах международного взаимодействия. Необходимым видится, чтобы при всех возможных различиях «судьбинных траекторий» между культурами-субъектами оставалась взаимная благожелательность.

При этом плюрализм уровня первичной ячейки (племени, этноса) в культурной сфере на практике оказывается очень вредным для национального объединения и перечит стратегии ряда государств Азии и Африке, призывающей к консолидированной, совместно выработанной точке зрения в отстаивании своих собственных интересов. По этой причине даже сама идея культурного плюрализма очень часто не находит понимания и отсекается большинством глав постколониальных государств. Кроме того, в таких государствах практическое воплощение тенденций культурного плюрализма разбивается о позицию защитников идей паннационализма и национализма, по мнению которых свободное культурное самоопределение несет в себе явно выраженную угрозу национальному единству. Определенно можно утверждать, что последовательное воплощение в жизнь культурного плюрализма играет на руку и рыночному «универсализму» общемирового капитала. Дилемма, возникающая при этом, звучит в немалой степени напряженно: *каким образом оставить позади дезинтеграцию первичных ячеек и основать стабильные культурные общности, не породив заодно межгрупповых, межнациональных и межэтнических конфликтов и не снизив жизненного потенциала первичных ячеек?*

В свою очередь, по мнению ярых сторонников ускоренной модернизации, считающих культурный плюрализм всеобщей данностью, он способствует поддержанию жизни культурных общностей от племен с этносами и до цивилизационных комплексов, лишь бы они, эти комплексы, не мешали ускорению экономической глобализации. Также, по их мнению, именно экономика способна нивелировать отрицательные черты плюрализма культуры.



Выход из этого затруднительного положения роли и места культурного плюрализма в жизни субъектов культуры видится в принципе «единства в разнообразии»: при административной поддержке внутренних составляющих культуры-субъекта (языка общения, религиозных организаций, системы национального права и системы образования) следует их оберегать и всячески способствовать свободному существованию самых разнообразных вариантов культуры на политическом уровне.

Культурный плюрализм, этот принцип самоидентификации локальных культур, на поверку оказывается весьма условным и зависит от других факторов общественного существования и неприемлем в качестве надежного критерия при рассмотрении проблем культуры. Как показывает мировая история, самостоятельное развитие культур различных общностей дополняется их взаимовлиянием на фундаменте общего в духовной сфере, а также – посредством межкультурного взаимопонимания. Из «судеб разных культур» во всем их богатстве складывается общая судьба человечества.

В нашей статье предложено раскрытие современного развития культуры через метафору «судьбы культуры», проведены параллели

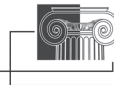
с определением «судьбы» как характеристики жизненного пути личности.

В современных условиях безостановочно происходящего всеобъемлющего прогресса во всех без исключения сферах жизни общества и человека неизбывность культурного кризиса становится научной данностью. Но в то же время кризис – это всегда вызов для людей, и он предполагает достойный ответ [10].

Теория мировых культур в современности стала в своей основе *мультипарадигмальной*, и в этом видится её главное отличие от теории старой. Многими учеными предложена гипотеза, в соответствии с которой будущее (по крайней мере, при воплощении положительного сценария развития мировой истории) не за единой человеческой цивилизацией, которая – так или иначе – стирает различия в сущности региональных типов человеческих общностей. Будущее за «концертом культурных миров», т. е. диалогом великих цивилизаций планеты, сохраняющих основы своей неповторимой индивидуальности, диалогом, который определяет основное содержание глобального контекста истории человечества. Такую постановку вопроса вполне можно принять.

Список литературы

1. Белов А. В. Культура как организм. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2017. 392 с.
2. Давидович В. Е, Жданов Ю. А. Сущность культуры. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1979. 264 с.
3. Драч Г. В., Штомпель О. М., Штомпель Л. А., Королев В. К. Культурология: Учебник для вузов. Санкт-Петербург: Питер, 2011. 384 с.
4. Ерасов Б. С. Социальная культурология. Москва: Аспект Пресс, 2000. 591 с.
5. Игошева М. А. Культурологический статус концепции этногенеза Л. Н. Гумилева (автореферат диссертации). Ростов-на-Дону. 1998. 24 с.
6. Лекторский В. А. Единство мира и многообразие культур (материалы «Круглого стола») // Вопросы философии. 2011. № 9. С. 3–33.
7. Маркарян Э. С. Теория культуры и современная наука: логико-методологический анализ. Москва: Мысль, 1983. 284 с.
8. Парсонс Т. Система современных обществ [пер. с англ.]. Под ред. М. С. Ковалевой. Москва: Аспект Пресс, 1998. 270 с.



9. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура [пер. с англ.]. Москва: Политиздат, 1989. 573 с.
10. *Тойнби А. Дж.* Исследование истории: Цивилизации во времени и пространстве [пер. с англ.]. Москва: АСТ, 2009. 863 с.
11. *Уайт Л.* Энергия в эволюции культуры. Антология исследований культуры: [сб. ст.] / отв. ред. и сост. Л. А. Мостова. Санкт-Петербург: Университетская книга. 1997. Т. 1. С. 439–464.
12. *Франк С. Л.* Кризис западной культуры // Бердяев Н. А. Падение священного русского царства: Публицистика 1914–1922 / вступит. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. Москва: Астрель, 2007. 1179 с.
13. *Шпенглер О.* Закат Западного мира. Полное издание в одном томе [пер. с нем.]. Москва: Альфа-книга. 2010. 1085 с.

*

Поступила в редакцию 22.05.2023



КОНЦЕПЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ МОБИЛЬНОСТИ П. СОРОКИНА И ДЖ. УРРИ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

УДК 316.44

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-32-38>

К. Б. Калмыков

Ивановский филиал Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова,
Москва, Российская Федерация
e-mail: kirill.kalmykov.94@mail.ru

Аннотация: В статье проводится сравнительный анализ традиционной теории социальной мобильности П. Сорокина и относительно новой парадигмы мобильностей Дж. Урри. Проводится попытка поиска точек соприкосновения и интеграции двух концепций в единое целое. Опираясь на работы знаменитых философов и социологов, автор также анализирует изменения в обществе со времен П. Сорокина до наших дней. Отмечается возрастающая сложность, появление новых форм взаимодействия внутри социального пространства, в том числе новой формы социальной мобильности, названной автором фрагментарной или псевдомобильностью. В конце работы автор подчеркивает важность и перспективность изучения современных механизмов социальной мобильности для лучшего понимания многих социально-философских категорий, например, таких как «справедливость», «честность», «равенство» и т.д., а также – для решения многих острых социальных проблем, связанных с ними.

Ключевые слова: социальное пространство, социальная мобильность, социальная стратификация, неравенство, псевдомобильность, мобильный поворот, сетевой капитал, концепция доступа.

Для цитирования: Калмыков К.Б. Концепции социальной мобильности П. Сорокина и Дж. Урри: социально-философский анализ // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 32-38. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-32-38>

THE CONCEPTS OF SOCIAL MOBILITY P. SOROKINA AND J. URRI: SOCIO-PHILOSOPHICAL ANALYSIS

Kirill B. Kalmykov

Ivanovo branch of Plekhanov Russian University of Economics,
Moscow, Russian Federation
e-mail: kirill.kalmykov.94@mail.ru

КАЛМЫКОВ КИРИЛЛ БОРИСОВИЧ – Ивановский филиал Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова, старший преподаватель, кафедра менеджмента, технологии бизнеса и гуманитарных дисциплин

KALMYKOV KIRILL BORISOVICH – Ivanovo branch of Plekhanov Russian University of Economics, Senior Lecturer at the Department of Management, Business Technology and Humanities

© Калмыков К.Б., 2023



Abstract: The article provides a comparative analysis of the traditional theory of social mobility by P. Sorokin and the relatively new paradigm of mobility by J. Urry. An attempt is made to find common ground and integrate the two concepts into a single whole. Based on the works of famous philosophers and sociologists, the author also analyzes the changes in society from the time of P. Sorokin to the present day. There is an increasing complexity, the emergence of new forms of interaction within the social space, incl. a new form of social mobility, called fragmentary or pseudo-mobility by the author. At the end of the work, the author emphasizes the importance and prospects of studying modern mechanisms of social mobility for a better understanding of many socio-philosophical categories, for example, «justice», «honesty», «equality», etc., as well as solutions to many acute social problems associated with them.

Keywords: social space, social mobility, social stratification, inequality, pseudo-mobility, mobile turn, network capital, access concept.

For citation: Kalmykov K.B. The concepts of social mobility P. Sorokina and J. Urri: socio-philosophical analysis. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 32-38. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-32-38>

Согласно философскому концепту «все живет, все меняется» не стоит на месте и понимание социальной мобильности. «Классическая» теория П. Сорокина, безусловно, не потеряла актуальности, однако усложнение структуры общества и происходящих в нем процессов привело к возникновению новой парадигмы мобильностей Дж. Урри. Данная статья посвящена анализу двух этих концепций.

Понятие социальной мобильности было введено в научный оборот одновременно с понятием социальной стратификации в первой половине XX века П. Сорокиным. Он определяет социальную мобильность как перемещения индивидов внутри социального пространства [7, с. 1].

Говоря о социальном пространстве, автор определяет его как «некую вселенную, состоящую из людей, живущих на Земле». Там, где нет людей или же есть только один человек, социального пространства не существует [7, с. 3]. Таким образом, социальное пространство созвучно с понятием «общество». В современной социологии обоснованность использования термина «общество» ставится под сомнение, так как он был создан в эпоху модерна и в традиционной трактовке не может быть использован в постмодернистской парадигме. А. Турен выдвигает идею о «социологии без общества». Поскольку ус-

ловий, породивших идею общества, больше нет, должен перестать существовать и сам термин, а, следовательно, и сама социология должна искать новый предмет и объект. Сам автор видит объект в изучении ситуаций, в которых институционализированные формы обращения к субъекту и уважение его/ее потребностей успешно позволяют создать зону мира и творчества в среде агрессивных форм групповых интересов и такой рыночной экономики, которая разрушает все формы социальной, политической, культурной и автономной жизни [8]. Менее радикально настроенные ученые переходят к «пространственной» трактовке термина «общество». Трактовка общества как пространства сетей встречается, например, в работах М. Кастельса. Он отмечает, что важнейшие процессы, происходящие в обществе, все больше оказываются организованными по принципу сетей. Огромную роль в этом играет пространство интернета [4, с. 494–505]. Таким образом, подход к определению мобильности через пространство, а не общество видится автору данной работы удачной идеей.

Социальное пространство неоднородно. Все его элементы распределены относительно друг друга. Таким образом, часть из них находится примерно на одном уровне, в то время как другая выше или ниже. Процесс дифференциации некой совокупно-



сти людей на иерархически соподчиненные классы. П. Сорокин называет социальной стратификацией и доказывает, что любая группа в той или иной степени стратифицирована. Признавая многочисленность форм социальной стратификации, Сорокин, тем не менее, сводит ее к трем основным: экономической, политической и профессиональной, аргументируя это тем, что большинство других форм социального расслоения могут быть, в конечном счете, включены в одну из них [7, с. 9–10]. Подобная редукция едва ли применима к современному социуму. Сложность и динамичность общества постмодерна рождает множественные основания для стратификации, которые уже не могут определяться как одна из трех вышеуказанных. Современный взгляд на стратификацию общества изложен, в частности, в работах П. Бурдьё. В них социальное пространство понимается как комплекс отношений, объединяющих и разделяющих людей символически и физически. Символическое разделение приводит к разделению физическому, когда жизнь представителей различных общностей (этнических, религиозных, профессиональных и т. д.) концентрируется в разных регионах, районах, кварталах, зданиях и т. п. Благодаря этому внутри социального пространства формируются особые сферы практик – поля [3, с. 73–75]. Таким образом, то, что Сорокин называет типами стратификации, П. Бурдьё называет полями. Внутри каждого поля идет борьба за достижение более высоких позиций, и в итоге победителем оказывается тот, кто обладает большим количеством капитала. Помимо материальных ресурсов (экономического капитала) для достижения успеха также необходим культурный капитал (в первую очередь, образование), а также – социальный капитал (в первую очередь, связи). Наиболее «весомым» в современном обществе П. Бурдьё считает экономический капитал [3, с. 73–75]. Британский социолог Дж. Урри в своих работах подчеркивает важность социального капитала, а также вводит

еще один вид капитала – сетевой. Ученый определяет его как способность порождать и поддерживать социальные отношения с людьми, не обязательно находящимися в географическом соседстве, но получающими от этих отношений выгоду. Индивиды и социальные группы, обладающие большим сетевым капиталом, имеют существенные преимущества в процессе структурирования социальных связей и получения от них различных выгод. Таким образом, наличие или отсутствие данной формы капитала рождает новую систему неравенства [9, с. 360–362].

Социальная стратификация неизбежна. Опыт СССР показал, что идеи бесклассового общества могут существовать только на бумаге. Попытки реализовать их на практике обречены на провал. Однако в этом вопросе также есть нюансы, а именно – разница между объективным положением человека в обществе и его личным восприятием своего положения. Так, например, сильная идеологическая основа коллективизма, культура, направленная на формирование в сознании людей принципов равенства, являлись инструментами, благодаря которым большинство советских граждан считали себя не лучше и не хуже других. Кроме того, культурное противопоставление западу формировало такие понятия как «советский человек», «гражданин Советского Союза» и т. п. За этими терминами скрывается сильный культурный код, обуславливающий модели поведения. Для многих членов советского общества именно данные термины были определяющими, когда речь шла о социальном положении. Страны Советов нет уже более тридцати лет, но для многих из тех, кто жил в ней, сформированные тогда социокультурные модели поведения являются доминирующими в сознании и до сих пор реализуются на практике.

Если в СССР социальную стратификацию пытались преодолеть путем формирования в сознании людей принадлежности к советскому обществу в целом, то в современном мире идея бесклассовости трансформировалась в осознание своей принадлежности



к тому или иному социальному слою. Такой трансформации, безусловно, способствовало развитие общества потребления. Культура общества потребления существенным образом влияет на все социальные процессы, в том числе на процессы стратификации и мобильности.

Идея того, что обладание теми или иными вещами дает основание причислять себя к слою людей, обладающих такими же вещами, пускай и более лучшего качества, сформировалась именно под влиянием общества потребления. Г. Маркузе отмечает формирование «одномерного человека» в процессе развития общества потребления [6, с.12–14]. Навязывание ложных потребностей приводит к тому, что их перечень становится приблизительно одинаковым для всех, а общественное производство с радостью готово их удовлетворять. Таким образом, в некотором роде стираются различия между классами в общественном сознании. Обладателю недорогого смартфона нет причин считать свое положение существенно ниже тех, кто имеет более дорогие гаджеты. В его сознании сам факт обладания вещь уже уравнивает его с представителями более высоких слоев.

Безусловно, объективных оснований отождествления тех, кто обладает последней моделью айфона или самсунга, и тех, кто имеет недорогие смартфоны, – с точки зрения экономической стратификации – нет. Таким образом, общество потребления лишь навязывает иллюзию равенства и при этом в значительной степени способствует тому, что можно определить как псевдомобильность [10, с. 96].

Помимо определения мобильности через социальное пространство, Сорокин также дает более подробное определение: это «любой переход индивида, социального объекта или ценности, созданной или модифицированной благодаря деятельности от одной социальной позиции к другой». В соответствии с двумя измерениями социального пространства он выделил два типа – вертикальную (восходящую и нисходящую)

и горизонтальную мобильность, а также два вида – индивидуальную и групповую [7, с. 119–126]. Понятие псевдомобильности относится к вертикальному типу и, с точки зрения автора данной работы, может пониматься как частичный, фрагментарный переход с одной социальной позиции на другую. Псевдомобильность проявляется в копировании внешних атрибутов вышестоящего класса без достаточных объективных условий для этого (большинству знаком тип людей, представленный в романе «Двенадцать стульев», в образе «Эллочки-людоедки»).

Наличие явления фрагментарной мобильности (термин автора) или же псевдомобильности могут объясняться несколькими причинами.

Во-первых, проблема заключается в том, что имея установку на осуществление социального восхождения, которая активно транслируется в социуме через лозунги равных возможностей, многие индивиды сталкиваются с ситуациями, гораздо более жесткими. Характеризуя реальные перемещения в вертикальном направлении в современном обществе, известный французский социолог Ж. Бодрийяр пишет: «Социальная траектория, за малым исключением, оказывается достаточно короткой, социальная инертность весьма ощутима, всегда остается возможность для регресса» [2, с. 22].

Во-вторых, это феномен преобладания внешней символики статуса над его внутренним наполнением, а также «культ вещей» в современном социуме [10, с. 94–95]. Видя свое «поражение» в ходе социального подъема, индивид, в первую очередь, старается сравняться с вышестоящим классом в наличии определенных вещей, которые внешне будут демонстрировать его успех. Ж. Бодрийяр пишет: «Предметы, их синтаксис и их риторика отсылают к определенным социальным целям и социальной логике. Поэтому они говорят не столько об их пользователе и технических практиках, сколько о социальных претензиях...» [1, с. 20] Вместе с вещами будут также перениматься и некоторые



поведенческие аспекты желаемого класса, опять же без достаточных на то объективных оснований.

Таким образом, три взаимосвязанных явления объясняют феномен фрагментарной мобильности (псевдомобильности): не оправдавшиеся надежды на социальное восхождение, преобладание внешней символики статуса над его внутренним содержанием и существование «культы вещей» в современном обществе потребления.

На структуру мобильности, помимо вышеуказанных особенностей современного общества, существенное влияние оказывает его усложнение. В докладе на пленарной сессии X Конференции Европейской социологической ассоциации (Швейцария, Женева, 2011) Дж. Урри предложил три новых поворота – сложности, мобильности и ресурсный поворот. С. А. Кравченко выделяет следующие тенденции, обуславливающие необходимость поворотов [5]:

1. «Переход к «глобальной дезорганизации» и сложности».
2. «Образование глобальных сетей, существующих вне конкретных обществ».
3. «Технологические, организационные, коммуникативные инновации, трансформировавшие даже такие фундаментальные понятия как пространство и время».

Следует отметить, что созданная совершенно при других условиях теория социальной мобильности П. Сорокина, безусловно, отличается от парадигмы мобильностей Дж. Урри, но в целом остается актуальной, хоть и требующей определенных дополнений, в первую очередь, с точки зрения мобильного поворота.

Дж. Урри определяет поворот мобильности как новый тип мышления, исходящий из того, что все социальные образования находятся в постоянном движении [5, с. 68]. В рамках данного поворота ученый предлагает направить фокус внимания на изучение мобильностей. Мобильность, с точки зрения

ученого, – реальные и потенциальные перемещения в их связи с социальными отношениями в пространстве и времени [9, с. 16–21]. Ученый выделяет пять типов взаимосвязанных мобильностей:

1. Телесные перемещения людей.
2. Физические перемещения объектов.
3. Воображаемые путешествия, осуществляемые через различные печатные или визуальные носители информации.
4. Виртуальные перемещения (часто в реальном времени).
5. Коммуникационные путешествия (с помощью средств коммуникации) [9, с.135].

Можно выделить некоторые существенные различия в понимании мобильности П. Сорокиным и Дж. Урри. Во-первых, если П. Сорокин, по большому счету, видит в мобильности инструмент для смены социальной структуры, то Дж. Урри рассматривает мобильность как комплексную систему и ставит ее во главу своей концепции. Во-вторых, П. Сорокин рассматривает мобильность как факт и анализирует различия между положением «А» и положением «Б». Дж. Урри, напротив, рассматривает мобильность процессуально и отмечает то влияние, которое процессы перемещений оказывают на социум. В-третьих, внимание П. Сорокина в большей степени приковано к изучению вертикальной мобильности, в то время как Дж. Урри в большей степени изучает то, что в теории Сорокина называется горизонтальной мобильностью.

Кроме того, в рамках мобильного поворота, Дж. Урри отмечает, что если раньше мобильности предполагали иерархизацию социума согласно двум, выделенным Сорокиным, направлениям – вертикальному и горизонтальному, то теперь возникли сетевые мобильности, существующие вне контекста традиционной социальной стратификации. Если раньше мобильности были в той или иной степени структурированы, то теперь появились неструктурированные



мобильности в виде потоков (людей, денег, информации, знаний, рисков и т. д.), которые практически не контролируются государствами. Также в современном «подвижном» мире крайне важным становится наличие у человека возможности перемещаться («права на мобильность»). Отсутствие такой возможности существенно ограничивает потенциал человека. Таким образом, доступ к средствам перемещения и коммуникации является новым основанием для социальной стратификации. [5, с. 70–72]. В основе концепции доступа заложено вышеописанное понятие сетевого капитала. Именно через него можно найти точки соприкосновения теории П. Сорокина и парадигмы Дж. Урри. Также с определенными оговорками можно считать схожими понятие «канал социальной мобильности» П. Сорокина и «система социальной мобильности» Дж. Урри. Под каналами социальной мобильности П. Сорокин понимает социальные институты, обеспечивающие социальную циркуляцию в обществе. Важнейшими из них автор называет армию, школу, церковь, политические, экономические и профессиональные организации [7, с. 149]. Дж. Урри определяет систему мобильности как комплекс социальных отношений и материальной инфраструктуры, который делает определенный вид перемещения возможным, предсказуемым, доступным широкому кругу людей и объектов [9, с. 24]. В своей работе «Мобильности» ученый выделяет и дает подробное описание различных систем мобильностей: пешего перемещения, желез-

нодорожного транспорта, автомобильности, авиамобильности, виртуальной мобильности.

Принимая во внимание тот факт, что П. Сорокин больше изучал вертикальные перемещения, а Дж. Урри – горизонтальные, можно сделать вывод, что в совокупности оба этих термина описывают инструменты, с помощью которых происходят социальные перемещения как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении.

Основные выводы будут такими. Все, произошедшие и продолжающие происходить изменения структуры общества, появление новых типов мобильностей и формирование систем мобильностей, фактическая оценка результата и оценка процесса мобильности, возникающие новые неравенства и капиталы и многие другие переменные, произошедшие со времен П. Сорокина, вписываются в данное им определение социальной мобильности как любого перемещения внутри социального пространства. Для лучшего понимания процессов социальной мобильности, происходящих в современном обществе, определение каналов социальной мобильности П. Сорокина необходимо дополнить смыслами Дж. Урри.

Дальнейшее изучение социальной мобильности видится перспективным с точки зрения лучшего понимания многих социально-философских категорий, например, таких как «справедливость», «честность», «равенство» и так далее, а также – для решения многих острых социальных проблем, связанных с ними.

Список литературы

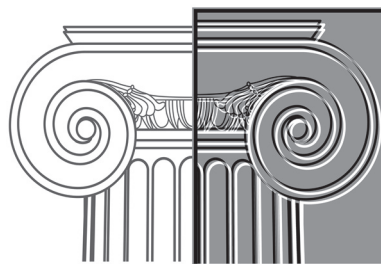
1. *Бодрийяр Ж.* К критике политической экономии знака: монография [пер. с франц. Д. Ю. Краlechкина]. Москва: Академический Проект, 2007. 335 с.
2. *Бурдье П.* Формы капитала // *Экономическая социология*. 2002. № 5. С. 60–74.
3. *Иванов Д. В.* Социология: теория и история: учеб. пособие. Санкт-Петербург. 2006. 160 с.
4. *Кастельс М.* Становление общества сетевых структур: антология. Москва: Academia. 1999. С. 492–505.
5. *Кравченко С. А.* Становление сложного общества: к обоснованию гуманистической теории сложности: монография. Москва: МГИМО-Университет. 2012. 306 с.



6. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация: монография [пер. с англ., послесл. А. Юдина]. Москва: ООО «Издательство АСТ». 2002. 526 с.
7. *Сорокин П. А.* [пер. с англ. М. В. Соколовой] Социальная мобильность: монография. Москва: Academia. 2005. 588 с.
8. *Турен А.* Социология без общества // Социологические исследования. 2004. №. 7. С. 6–11.
9. *Урри Дж.* Мобильности // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2012. №. 5 (111). С. 197–252.
10. *Черныш М. Ф.* Социальные институты и мобильность в трансформирующемся обществе: монография. Москва: Гардарики. 2005. 253 с.

*

Поступила в редакцию 09.05.2023



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ



БАРОККО КАК ПЕРЕКРЕСТОК СМЫСЛОВ И ПРОСТРАНСТВО МЕТАМОРФОЗ

УДК 130.2:72(091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

Н. В. Синявина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Российская Федерация
e-mail: cleo2401@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу феномена барокко, оценка которого до сих пор носит дискуссионный характер. Автор останавливается на двух доминирующих точках зрения при изучении барокко – барокко как норма и барокко как отход от канона, – подчеркивая, что исследовательский фокус при его оценке выстраивается в соответствии с этими позициями. Далее в статье систематизируются данные об этимологии термина «барокко», о времени закрепления его в качестве названия за одним из периодов культуры XVII века. Автор подчеркивает, что искусство барокко стремится осмыслить драматизм происходящего, крушение сформированных Возрождением идеалов с их опорой на веру в мощь разума и величие человека, что продуцирует появление в его границах особого типа личности – героически-гедонистического человека. Однако гедонизм в этот период носит не только светский характер, но и сталкивается с религиозной схизмой, случившейся в ходе Реформации. Героизм же человека барокко заключается в предпринимаемых им усилиях для установления связности неустойчивого мира, распадающегося на фрагменты, поэтому искусство XVII века, отражая картину мира своего времени, возводит в культ движение (как символ трансформирующегося и мятущегося мироздания) и борьбу (в самом широком смысле). Ощущение отчуждения человека барокко от себя самого рождает потребность в идентификации, в поиске тождественности самому себе, в обретении собственных границ. В заключении статьи указывается, что в барокко четко проявляется тенденция к смешению жанров, игра жанрами, интерес к фрагментарности и механистичности, и это делает его схожим с принципами формообразования и бытования современного искусства.

Ключевые слова: барокко, классицизм, стиль, игра, иллюзия, метафора, символ.

Для цитирования: Синявина Н.В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (часть 1) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 40-50. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, и.о. заведующего кафедрой культурологии, Московский государственный институт культуры; профессор кафедры мировой культуры Московского государственного лингвистического университета

SINYAVINA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Cultural Studies, Acting Head of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University

© Синявина Н.В., 2023



BAROQUE AS A CROSSROADS OF MEANINGS AND A SPACE OF METAMORPHOSES (PART 1)

Natalia V. Sinyavina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;
Moscow State Linguistic University,
Moscow, Russian Federation
e-mail: cleo2401@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of the baroque phenomenon, the assessment of which is still debatable. The author dwells on two dominant points of view in the study of the Baroque – Baroque as a norm and Baroque as a departure from the canon – emphasizing that the research focus in its assessment is built in accordance with these positions. Further, the article systematizes data on the etymology of the term «Baroque», on the time of fixing it as a name for one of the periods of culture of the 17th century. The author emphasizes that Baroque art seeks to comprehend the drama of what is happening, the collapse of the ideals formed by the Renaissance with their reliance on faith in the power of reason and the greatness of man, which produces the appearance within its boundaries of a special type of personality – a heroic-hedonistic person. However, hedonism during this period is not only secular in nature, but also clashes with the religious schism that occurred during the Reformation. The heroism of the baroque man lies in his efforts to establish the coherence of the unstable world, which is falling apart into fragments, therefore the art of the 17th century, reflecting the picture of the world of its time, elevates movement (as a symbol of the transforming and restless universe) and struggle (in the broadest sense) into a cult. The feeling of alienation of the baroque man from himself gives rise to the need for identification, in the search for identity to himself, in finding his own boundaries. In the conclusion of the article, it is indicated that in the baroque there is a clear tendency to mix genres, play with genres, interest in fragmentation and mechanism, and this makes it similar to the principles of shaping and existence of contemporary art.

Keywords: baroque, classicism, style, game, illusion, metaphor, symbol.

For citation: Sinyavina N.V. Baroque as a crossroads of meanings and a space of metamorphoses (part 1). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 40-50. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-40-50>

*Обычная жемчужина представляет собой идеальную сферу,
необычная – сферу, в каких-то местах вытянутую и раздутую,
кое-где на грани разрыва, но не распавшуюся на фрагменты.
Поэтому «барокко» значит красота, но почти покинувшая свои пределы.
Г. Хайетт. Классическая традиция*

Начать разговор о барокко следует с ряда замечаний, которые помогут понять необходимость обращения к той эпохе сегодня. Сложность анализа связана с происходившей в XVII веке смене историко-культурной и цивилизационной парадигме (речь об этой пойдет дальше). Как известно, не существует универсального механизма перехода от эпохи к эпохе. Более того, момент перехода есть

фронтальное пространство, наделенное как отдельными характеристиками предшествующего периода, так и продуцирующее уже собственные, которые, однако, до определенного момента существуют имплицитно. Результатом этого процесса становится формирование сложного, пока плохо структурированного пространства, которому невозможно дать однозначную оценку. Это место интенсивного



взаимодействия разных культур, вступивших в обогащающий их диалог, место, где происходит работа, направленная на поиск границ. В этом случае прямолинейная схема исследования, в основе которой лежит принцип историзма, перестает работать. Если в качестве инструмента исследования использовать не принцип историзма, а пойти по пути типологии, то есть выявления схожести фундаментальных, сущностных основ, можно обнаружить, что многие характеристики, присущие тому времени, продолжают быть актуальными для современной цивилизации (в том числе и для современного искусства). Ей так же свойственны кризисность, состояние переходности и текучести; происходит кардинальный пересмотр представлений о мире, о человеке и его соразмерности миру, об идентичности; проявляются боязнь будущего и сожаление, переходящее в ностальгию об утраченном прошлом. Более того, можно говорить и о разрыве исторической преемственности, случившейся в период барокко и переживаемой сегодня. Современный мир, воспринимающий этот разрыв уже как данность [5], испытывает недовольство собой, понимая при этом, что оно не является приобретением сегодняшнего дня. Возникает вопрос, в какой же момент современной цивилизацией была пройдена своего рода точка невозврата?

Безусловно, каждый исторический период задается примерно одинаковым перечнем вопросов о том, что такое мир вокруг, как он устроен, какое место в этом мире занимает человек. Но каждая из эпох отвечает на него по-своему, и именно совокупность ответов дает возможность ее идентифицировать, отнести к определенному типу. В связи с этим представляется любопытным сопоставить варианты ответов на схожие проблемы, сформулированные XVII веком и дающиеся веком XXI.

Именно в XVII веке закладываются контуры современной нам цивилизации, в частности, новой картины мира, вобравшей знания (о специфичности подхода к трактовке знания речь пойдет дальше), полученные в ходе длившейся почти 150 лет научной рево-

люции (1543–1687) и многочисленных географических открытий, расширивших представление европейцев об обитаемых территориях и изменивших даже их вкусовые и кулинарные пристрастия (связанные с появлением в их рационе картофеля, кукурузы, какао, перца, кофе и пр.), цивилизации, внутри которой формировалась сохраняющая до сих пор актуальность идея развития. Весь этот комплекс знаний и идей в течение нескольких столетий определял историческое сознание и картину мира человека, а интенсивность совершенных открытий и появления изобретений (одним из результатов этого процесса и был промышленный переворот), приводящих к кардинальным изменениям в жизни, вызвали кризис прежних форм мышления, заставив задуматься над проблемой собственной идентичности. Видимо, не случайно именно в этот период и возникает понятие «Европа» как обозначение культурно-цивилизационной целостности, каковой она оставалась вплоть до недавнего времени.

XVII век вообще оказался в истории самым неопределенным, о чем свидетельствует отсутствие какого-либо закрепившегося за ним названия. Даже эпоха Средневековья, благодаря гуманистам (в частности, историку Ф. Бьондо), обрела имя (изначально имевшее, правда, отрицательную коннотацию, но которое она носит до сих пор). Представители же итальянского Возрождения ввели и термин «Новая история», предложив трехчастное деление истории на древнюю, среднюю и новую (к последней они относили свою эпоху, характеризующуюся расцветом светской культуры). Это словосочетание – Новая история – начали использовать уже в начале XVIII века. Например, К. Келлер – один из крупнейших немецких ученых того времени, в работах которого закрепляется это трехэтапное деление истории, причем последний из выделенных этапов, с его точки зрения, начинается после падения Константинополя в 1453 году (то есть для Келлера Новая история включает тот период, который сегодня мы относим к эпохе Возрождения).



XVII веку часто вообще отказывают в автономности, рассматривая его или как затянувшееся Возрождение, или как предтечу Просвещения. В связи с этим становится понятным, почему до сих пор не утихает дискуссия не только о сущности барокко, о корректности экстраполяции данного понятия на культуру XVII века в целом, но и о его хронологических рамках, где нижняя и верхняя отметки выступают границами разных типов культуры (переход от эпохи Возрождения к XVII веку) и цивилизаций (переход от Средневековья к Новому времени) [8]. Сложность в данном случае и заключается в том, что историко-культурная линия, на которой расположены эпоха Возрождения, XVII век и эпоха Просвещения, пересекается (хронологически совпадает) с линией цивилизационной, состоящей из Античности, Средневековья и Нового времени: Ренессанс, таким образом, выступает заключительным этапом Средневековья, а XVII век и Просвещение входят в Новое время, включающее еще и век XIX.

Учитывая разновременность угасания идей Ренессанса даже на его родине, в Италии, не говоря уже о заальпийской Европе, определить точную дату рождения барокко не представляется возможным. Хотя ряд исследователей (в частности, В. Вейсбах) и указывает на взаимосвязь его генезиса с решениями Тридентского собора (1545–1563 гг.), но рассматривать идеи Контрреформации в качестве единственного источника возникновения барокко нельзя, поскольку это значительно сужает те социокультурные аспекты эпохи, которые нашли в нем отражение, а, следовательно, не позволяют понять природу и сущность барокко. Однако бесспорно и другое: сводить культуру XVII века, столь мозаичную и неоднородную, наполненную многочисленными конфликтами (в разных сферах) и драматизмом, только лишь к барокко тоже будет ошибкой.

Сложности с идентификацией барокко связаны с позицией рассматривающего, которые сводятся, в целом, к двум точкам зрения: барокко как норма (у барокко, как у любого

художественного стиля, есть свой собственный канон) и барокко как отклонение от канона («странность» барокко подчеркивает большая часть исследователей). Но в этом случае возникают вопросы: отход от какой нормы? что выступает нормой для этого периода? Художественный канон, выработанный в границах эпохи Возрождения? Или эпохи классицизма? Таким образом, исследовательский фокус при оценке барокко выстраивается в соответствии с двумя указанными логиками. Если исследователь исходит из второй, то барокко, безусловно, переходный период (М. С. Каган определял барокко как «переход в переходе»).

С точки зрения Г. Вельфлина, посвятившего барокко несколько работ, «барокко – вечно повторяющаяся фаза развития цивилизаций, близкая «дионисийскому» (по Ницше) искусству» [4, с. 34]. То есть в период кризиса цивилизации, в момент крушения прежней парадигмы и поиска путей развития, по мнению Вельфлина, в художественной культуре всегда наступает барокко. Однако Д. С. Лихачев (хотя его оценка барокко и неоднозначна), давая характеристику исторической значимости культуры этого периода, отмечал, что «понятие “барокко” не только формально-типологическое, но и конкретно-историческое» [7, с. 188], то есть относящееся исключительно к культуре XVII века. Помещение же барокко как автономного художественного явления между Ренессансом и классицизмом дает возможность более точно определить его специфику, поскольку лишь при соотношении с Другим, при сопоставлении, характерные черты и того и другого проявляются более выпукло и четко.

Этимологию слова «барокко», как правило, возводят к португальскому слову «baroco», означающим жемчужину неправильной формы, черную или цветную. Однако это слово упоминается еще в XIII веке как обозначение ложного силлогизма (ит. baroco), основу которого составляет метафора. Несмотря на запутанность этимологии, в обоих случаях можно увидеть отсылки для обозначения



явления, отклоняющегося от нормы и наделенного странностью, отличного от подобных. То есть в названии закреплена позиция тех исследователей, которые рассматривают культуру данного периода как переходную, пороговую. Объяснить это можно тем, что отнесение слова «барокко» к искусству Нового времени приходится лишь на вторую половину XVIII века, художественным стилем которой выступал классицизм, чей канон детерминировал все пространство культуры – благодаря европейским академиям художеств, превратившим его эстетические принципы в институции. В сопоставлении с классицизмом, с его опорой на рационализм, ориентацией на простоту и ясность, четкость и структурированность (что проявилось, в частности, в обосновании Буало иерархии жанров и формировании критериев к каждому из них), барокко, конечно, выглядело «странным».

Искусство барокко, прежде всего, стремится осмыслить драматизм происходящего, крушение сформированных Возрождением идеалов с их опорой на веру в мощь разума и величие человека. Это был тот исторический момент, когда уже исчезает присущий эпохе Возрождения оптимизм в вопросе «разрешения противоречий между реальным и идеальным, человеком и Богом, природой и духом, разумом и чувством» [6], и на смену ренессансному титану приходит герой, но герой особого типа. Герой, который, с одной стороны, желает и умеет получать удовольствие от жизни, но с другой, осознает трагизм происходящего. Эта дуальность, присущая эпохе в целом, приводит к формированию барочного типа личности – гедонистически-героического человека, человека, желающего получать удовольствие, уподобляющего мир рогу изобилия, умеющего еще удивляться даже незначительной вещи и удивлять. Однако гедонизм в этот период сталкивается с религиозной схизмой, с противостоянием католиков и протестантов. Для обеих сторон (в большей степени для контрреформаторов) главной ценностью выступало служение Богу, поэтому наряду с образами, воспевающими

радости земной жизни, появляются персонажи, получающие удовольствие от мысли о мученической смерти и об искуплении грехов, переживших религиозный экстаз. Особенно популярными в этот период стали библейские образы Марии Магдалины, блудного сына, подвергавшихся истязаниям первых христиан. То есть гедонизм в это время соединяется, с одной стороны, с мистицизмом (и это приводит к возникновению в Европе многочисленных мистических кружков, для которых вопросы веры продолжали сохранять актуальность), с другой, – со светскостью (в частности, с маринизмом, культивировавшим светский эротизм). Героизм же человека барокко заключается в предпринимаемых им усилиях для установления связности неустойчивого мира, распадающегося на фрагменты, поэтому искусство XVII века, отражая картину мира своего времени (как художественная культура любой из эпох), возводит в культ *движение* как символ трансформирующегося и мятущегося мироздания («Скажите, что нас так мятет?», М. В. Ломоносов) и *борьбу* в самом широком смысле – политическую, религиозную, экономическую и пр.

Гетерогенность эпохи, а следовательно, и наличие нескольких идеалов (в том числе и художественных), приводит к тому, что европейская культура в конце XVI–XVII вв. впервые сталкивается с сосуществованием нескольких стилей (помимо барокко, возникают маньеризм и классицизм – названия, к слову, тоже полученные этими стилями много позже, данные не современниками), разграничить которые, с одной стороны, крайне сложно, поскольку они переплетались, оказывали взаимовлияние на поэтику и язык друг друга, с другой стороны, современные исследователи иногда указывают на их оппозиционность (в частности, барокко и маньеризма, барокко и классицизма).

Но несмотря на сложность взаимоотношений художественных направлений в XVI–XVII веках, их идентификация возможна потому, что «стиль есть синтетическая художественная система, объединяющая в сво-



их идейно-содержательных и структурно-пластических качествах все виды пространственных искусств в рамках определенной историко-художественной культуры» [11, с. 57]. В связи с этим уместно говорить о наличии некоего смыслообразующего элемента стиля, гарантирующего его узнаваемость, определенной «стилевой матрице» как совокупности «образных мотивов, пластических форм и композиционных ритмов, складывающихся в зримый облик, лицо стиля» [11, с. 57].

Кроме того, воздействие на развитие художественной культуры в целом оказывают всего два фактора. Один из них связан с внешними обстоятельствами, историческим контекстом, который определяет фокус видения, как мастера, так и зрителя/слушателя, а второй, – с логикой развития истории мирового искусства, которая диктует выбор технических средств и сюжетов, жанровые предпочтения. Соединение же двух этих факторов влияет на очерчивание спектра образных интерпретаций произведения, как современниками, так и потомками.

Конечно, возможны некоторые отклонения (в большей или меньшей степени) от общего направления. Иногда эти колебания становятся столь значительны, что возникает затруднение со стилиевой идентификацией произведения, но, помещая его в общий художественный поток эпохи, всегда можно обнаружить его родовую принадлежность. Оба фактора взаимосвязаны, но главное отличие второго от первого заключается в том, что иногда он может выступать до определенной меры автономно, независимо от внешних обстоятельств.

Таким образом, не только противоречивость социокультурного контекста Нового времени приводит к появлению в этот период нескольких художественных стилей, но и логика развития мирового искусства.

Средневековье, как правило, заканчивается Реформацией (или церковным расколом), что связано с крушением религиозного мировоззрения в ходе секуляризации мышления. В результате «все знание пере-

мещается в собственную душу, чтобы все, весь интеллектуальный мир знания созерцать, знать и чувствовать в собственном «Я», в собственном самосознании постигать то, что прежде считалось потусторонним» [13, с. 88.]. Благодаря этому, как отмечал Гегель, ценность в этот период приобретает лишь то, что прочувствовано, содержание лишается предметности, а «свободный дух, в качестве свободного, субъективного мышления, постепенно управомочивает себя мысленно постигать Бога» [13, там же]. Осознание того, что мыслить о Боге и трактовать Св. Писание теперь доступно каждому, приводит к отделению науки и философии от теологии.

Поскольку процесс размежевания происходил постепенно, менялось отношение и к знанию. Если в предшествующий период (и в Средневековье, и даже в Возрождении) знание рассматривалось как познание Бога (богопознание начинает трактоваться как деятельность и творческий акт¹), то в период научной революции закладывается современное значение: знание как приращение информации / данных о мире и человеке, проверенных опытным путем, расширение границ уже познанного, вера в возможность познать то, что пока относится к сфере непознанного. Однако наряду с этим продолжало существовать восходящее к традиции прошлых эпох представление о том, что есть вещи непознаваемые (об этом, в частности, много пишет Н. Кузанский, чьи сочинения демонстрируют переход от Ренессанса к Новому времени). Этот подход имеет непосредственное отношение к мироощущению барокко и его поэтике, поскольку подразумевает наличие в мире тайны, которая никогда не может быть раскрыта.

Два этих способа трактовки знания в пределах барокко тесно взаимосвязаны. Вернее, пока между ними нет четкой границы, что

¹ В «Опытах» Монтень, полемизируя с гуманистами Ренессанса, отмечает отсутствие у них метода познания, благодаря которому может быть раскрыта суть вещей. С его точки зрения, ренессансное «превосношение человека – следствие не знания, а невежества, игнорирования его подлинной природы» [3, с. 152].



хорошо видно на примере изданных в тот период энциклопедий (в частности, «Театра человеческой жизни» Т. Цвингера) и многочисленных литературных сочинений, тяготеющих к энциклопедичности (например, «Разговорные игры дам» Г. Ф. Харсдерффера, «Вертоград многоцветный» С. Полоцкого). Даже созданные в тот момент романы имеют комментарии и указатели, превосходящие и по размерам, и по смысловому объему собственно произведение. Фабула романов в то время пока малоинтересна и не занимательна, иногда может даже показаться, автор использует ее лишь для того, чтобы дать комментарии к тексту (например, в произведениях Филиппа фон Цезена, Даниэля Каспера фон Лознштейна и др.), благодаря чему книга превращается в свод. Свод, который содержит как конкретные знания о той или иной вещи, так и аккумулирует некую тайну, о существовании которой читатель может даже не подозревать. Используемые же автором символы, эмблемы, метафоры и аллегории выступают в данном случае наиболее адекватным инструментом фиксации подобного типа знания, существующего или балансирующего в этот период на границе традиционного знания и знания нововременного. Но возникает вопрос, а кому же адресована скрытая в барочном произведении тайна? Может сложиться впечатление, что автор, старается скрыть ее от читателя, поэтому и прибегает к ее вуалированию посредством символов. Однако «тайная поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения» [10]. Более того, язык науки и художественный язык в этот период не просто схожи, они фактически идентичны, а потому и взаимозаменяемы. Точнее, поскольку наука в этот период лишь пытается обрести автономность, отдаляясь постепенно от теологии, она вынуждена использовать в качестве языка тот, что ей доступен. Поэтому, с одной стороны, происходит легитимизация национальных языков в эпоху Ренессанса и перевод Библии на них в ходе Реформации, а с другой, – стремление вернуть миру целостность. И как следствие: использо-

вание единого языка, без разграничения его на поэтический и научный, приводит к тому, что именно национальные языки и становятся языками науки. Кроме того, гетерогенность общества и процесс формирования новой социальной иерархии приводит к включению в художественный язык (в меньшей степени в язык науки) лексики маргинальных групп. Таким образом, моментом возникновения одной из проблем современной науки, связанной с постоянным стремлением к адекватному терминологическому отражению результатов научных изысканий, к «чистоте» научного языка, можно считать XVII век.

В XVII веке идея бесконечности Вселенной, множественности миров и открытие новых земель меняют представление европейца о пространстве. В его сознании бескрайняя вертикальная протяженность (космос) накладывается на протяженность горизонтальную (земля), что одновременно вызывало чувство страха и восторга. Об этой бесконечности мира пишут как западные авторы того времени, так и отечественные. Например, Г. Галилей, создавший в 1610 г. телескоп, отмечает: «Я открыл мириады звезд, которых никогда раньше не видели. Я открыл истинную природу Млечного пути. Столетиями люди наблюдали его свечение, однако никто не понимал, чем оно вызвано» [1, с. 296–297]. Более ста лет спустя М. В. Ломоносов, чье раннее творчество однозначно можно отнести к барокко, в «Вечернем рассуждении о Божиим Величестве...» восклицает: «Открылась бездна звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна».

Страх появлялся из-за опасности потерять свое место, поскольку человек стал бесконечно мал по сравнению с макрокосмосом, Универсумом, размеры которого разрослись до бесконечности². В предшествующую эпоху картина мира базировалась на идее соразмерности мира человеку (и наоборот). Более того, ренессансный человек верил в возможность

² Однако нарушение масштабов могло происходить и в обратную сторону, благодаря появлению многочисленных микроскопов и телескопов, приближавших к человеку нечто удаленное.



преобразования мира по собственным, человеческим меркам. Главный же вопрос эпохи барокко звучит в монологе Гамлета «Быть или не быть?», а потом повторяется в качестве многочисленных реплик и в других сочинениях (в частности, в «Мыслях» Б. Паскаля), авторы которых пытаются определить значимость человека в мире, его сущность, отталкиваясь именно от пространственного сопоставления:

*Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!*

Ряд исследователей указывают, что личность эпохи барокко находится на границе двух бездн – бесконечности и небытия [9]. Некоторые ученые отмечают экзистенциальную расколотовость личности барокко, что нашло отражение якобы в многочисленных оппозициях, присущих данной эпохе (божественное – человеческое, человеческое – природное, земное – небесное, личное – социальное и пр.). Однако нужно помнить, что именно в этот период появляется представление о том, что человек никогда не является тождественным себе самому, поскольку он всегда меняется (в частности, эта идея выступает центральной в «Опытах» Монтеня). «Человек Ренессанса был носителем одной, определенной, раз и навсегда данной *virtù*. Он, так сказать, звучал одногласно», человек же рубежа XVI–XVII веков «является лоном, таящим в себе множество подчас самых противоречивых возможностей, которые при столкновении с жизнью подавляются либо раскрываются» [3, с. 156]. В связи с этим дихотомии, на которые указывает ряд авторов, фиксируют лишь крайние точки, переход от которых в ту или другую сторону происходит постепенно. Шекспир показывает превращение Гамлета в мыслителя, а Отелло – в ревнивца, Макбета – во властолюбца. Таким образом авторы барокко демонстрируют метаморфозы,

присущие не только человеческой личности, но и окружающей действительности.

В частности, для Я. Беме природа предстает не как результат божественного творения, а как бесконечность, отождествляемая с Богом. Человек же, будучи частью этого мира, выступает «каналом» (если воспользоваться терминологией У. Эко) для трансляции мысли мира. Эта идея прослеживается и в трактате Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля», где автор, опираясь на «Риторику» древнегреческого философа, излагает собственную систему, основой которой выступает идея об особых принципах и логике построения мира, действующего по принципам поэтического произведения. Тезауро восторгается изобретательностью и интеллектуальными способностями человека, благодаря которым он смог победить пространство, с помощью телескопа разгадать ряд загадок космоса. В ходе рассуждений он приходит к выводу, что гениальность присуща не только человеку, но и природе, которая демонстрирует выдумку в устройстве мира, поэтому для него человек, природа и Бог есть явления однопорядковые. Один из крупнейших английских авторов, врач Т. Браун, в трактате «Вероисповедание врачей» (1643 г.), где он описывает бесконечные метаморфозы, приключаящиеся со всем живым, начиная от шелковичного червя и заканчивая человеком, восклицает с удивлением, что природа и есть искусство Бога.

Умение удивляться выступает одним из основных элементов, лежащих в основе барочной картины мира. Именно с удивления Р. Декарт в трактате «Страсти души» начинает рассматривать чувства человека, указывая, что оно возникает в результате необычного видения даже обычных вещей. То есть значимы все вещи и предметы, все их многообразие, а удивление может вызвать их неожиданное соединение или применение.

Однако чтобы увидеть эту взаимосвязь необходимо остроумие, одно из центральных понятий эпохи барокко. Можно говорить о его генетическом родстве со взглядами Эразма Роттердамского (остроумие выступает анти-



подом Глупости) и ряда других представителей Северного Возрождения. Остроумие для барокко есть проявление способности соединять фактически несоединимое, мыслить аллегориями и метафорами, играть смыслами (пожалуй, один из самых ярких примеров в этом случае – творчество Арчимбольдо, предвосхитившего Р. Магритта, говорившего, что за всем видимым нам скрывается иное, которое мы хотим увидеть).

Одним из символов эпохи барокко, безусловно, выступает пьеса Кальдерона «Великий театр мира», где в аллегорической форме представлена идея о том, что жизнь человека есть не что иное, как игра. Следовательно, «каждый живущий разыгрывает свою роль перед Богом и его небесной свитой в пьесе, содержанием которой является его жизнь, а в качестве сценической площадки выступает весь мир» [2, с. 7]. Другими словами, человек барокко всегда играет некую роль, которая для него – всего лишь маска, которую он надевает, потому что ему пока неизвестна его самость.

Пьесы этого периода используют сюжеты, где показан переход персонажа из одной социальной группы в другую (например, из нищего в принца и обратно), что нередко происходило и в реальной жизни (в частности, приобретение богатства бедным или его потеря богатым), превращение его в животное и наоборот. Подобные метаморфозы можно объяснить не способностью перевоплощаться, а именно отсутствием границ, которые человеком того времени пока не воспринимались. Однако в ходе этого процесса переодевания масок человек сам как субъект отчужден. Ощущение отчуждения от себя самого и рождает потребность в идентификации, в поиске тождественности самому себе, в обретении собственных границ. Отнюдь неслучайно неотъемлемым атрибутом повседневной жизни в этот период становится зеркало, дающее возможность через отражение увидеть самое себя.

В этой ситуации кризиса и распада привычного уклада человек пытался укрыться за символом, который Кант называл медиа-

тором между рациональным и чувственным. Символ наделен интеграционной структурирующей способностью. Оказываясь в иной культурной среде, он встраивается в нее, трансформируя свое содержание. В отличие, например, от языка, который вынуждает потенциального носителя осваивать новую фонетику, грамматику и т. д., символ не требует от человека мгновенного переключения с одной системы на другую. Переход происходит естественно и органично (например, раннее христианство активно использовало символы и образы эпохи античности (лоза, рыба, крест, образ Исиды), наполняя их новым содержанием). Для произведения барокко как точки схода различных традиций (и по времени, и по стилю) подобная способность символа была принципиально важна.

Таким образом, сложность при анализе картины мира эпохи барокко, связана, с одной стороны, с переходностью этого периода и отсутствием любых типов границ (всех типов). Кроме того, до сих пор отсутствует единый методологический подход в определении сущности барокко. Культурологи и философы, искусствоведы и литераторы рассматривают лишь отдельные его аспекты, исходя из проблемного поля своей науки. Трудность связана еще и с тем, что барокко, в отличие от современной цивилизации, погруженной в контекст историзма, его не знало. Историзм формируется лишь при условии возникновения желания восстановить историческую преемственность, что продуцирует чаще всего тенденцию, направленную на актуализацию новизны. В барокко же, несмотря на его интерес и стремление к новизне, она не проблематизировалась, не переживалась в рамках историзма [5], что приводило к иным ее трактовкам и восприятию. Более того, именно в этот период появляется такая категория, как время – с присущими ему текучестью и необратимостью. Позицию Г. Вельфлина о том, что любая кризисная эпоха заканчивается барокко, можно считать дискуссионной, однако многое из того, что было присуще художественной культуре барокко



в XVII веке (театральность с элементами игры, символизм и аллегоризм с возможностью множественности интерпретаций, стремление к иллюзии и визуальности) выступает характеристиками современной культуры (как и стилевое разнообразие). Было бы ошибкой говорить, что произведение барокко требует особого осмысления, интерпретации и комментариев. Это неотъемлемая потребность любого произведения искусства. Однако, следуя за расположенными друг за другом частями барочного произведения, чье место четко определено, читатель/зритель начинает, переходя от одного элемента к другому, понимать, что в нем наличествует уводящая вверх «вертикаль смысла» [10]. То есть горизонтальному развертыванию произведения противоположены вертикали смысла, дробящие его (произведение) на отдельные составляющие, из которых оно впоследствии может вариативно собираться и потом снова разбираться. Кроме того, в барокко четко проявляется тен-

денция к смешению жанров, игра жанрами, интерес к фрагментарности и механистичности. Не есть ли это приемы и принципы, присущие искусству постмодерна? В связи с этим можно высказать предположение, что точкой отсчета современного искусства следует считать художественную культуру Нового времени³, изучение которой позволит лучше понимать процессы, происходящие сейчас в сфере искусства.

³ Х. Г. фон Гофмансвальдау в «Речи при погребении благородной матроны» пишет: «На шаре мы видим женщину, которая ногой своей касается шара и представляет собою вид шатающегося, готового вот-вот упасть человека, с надписью: Volitando pererro. Пока мы на этой земле, мы стоим на шаре изменчивости и ни на миг не можем быть уверены, что сможем остаться на том месте, на каком стоим» [10]. Когда далее появляется сравнение/сопоставление шара и куба, невольно возникает образ «Девочки на шаре» П. Пикассо.

Список литературы

1. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. Москва: Мысль, 1987. 348 с.
2. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. Кельн: Konemann, 2000. 487 с.
3. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / Сост., предисловие и комментарии Б. С. Кагановича. Санкт-Петербург: Мифрил, 1996. 256 с.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Основные понятия истории искусства. Москва: Азбука-классика, 2004. 288 с.
5. Дегтярев В. Барокко как связь и разрыв: Очерки визуальности. Москва: Новое литературное обозрение, 2021 [Электронный ресурс]. // URL: <https://flibusta.club/b/625575?ysclid=lfkqqrwb8p48399993>
6. Каган М. С. Проблема барокко в искусствознании и культурологии [Электронный ресурс]. // URL: <http://17v-evro-lit.niv.ru/17v-lit/articles/kagan-problema-barocco.htm>
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Ленинград: Наука, 1979. 206с.
8. Милюгина Е. Г. Метатекст барокко как лабиринт // Серия “Symposium”, Мировая культура XVII – XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Выпуск 26 / Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 29–32.
9. Милюгина Е. Г. От космизма барокко к романтическому космизму // Серия “Symposium”, XVII век в диалоге эпох и культур. Выпуск 8 / Материалы Международной научной конференции. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 14.
10. Михайлов А. Поэтика барокко [Электронный ресурс]. // URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko.htm>



11. *Ротенберг Е.И.* К вопросу об эволюционных закономерностях мирового художественного процесса // Культура, эпоха и стиль. Классическое искусство Запада: Сборник статей в честь 70-летия доктора искусствоведения, профессора М. И. Свидерской. Москва: Галарт, 2010. 431 с.
12. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Пер. с итал. Елены Костюкович. Санкт-Петербург: Алетейя, 2022. 384 с.
13. *Фокин И. Л.* «Вторая Реформация» Якоба Бёме (протестантское начало в философии Бёме) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии, 2011. Том 12. Выпуск 2. С. 88–95.

*

Поступила в редакцию 17.04.2023



МОЗАИЧНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ФОТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАК СОВОКУПНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СТРАТЕГИЙ И СУБКУЛЬТУР

УДК 77.04

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-51-58>

А. А. Гук

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация
e-mail: guk56mai@mail.ru

Аннотация: Цель настоящего исследования заключалась в том, чтобы выявить общую мозаичную картину функционирования современного фотоискусства как совокупности творческих стратегий и субкультур, основанных на преимущественном использовании определенной художественной методологии. Используя типологический подход, автор выделяет следующие основные творческие стратегии: «монтажную», «живописно-стилистическую», «постановочную», «репортажную», которые продолжают традиции изобразительного искусства в целом, в том числе его модернистскую парадигму. Им противостоит другая глобальная парадигма под названием «актуальное фотоискусство», которая отрицает основные принципы и ценностные установки традиционного фотоискусства. Каждый тип визуальности образует свою автономную структуру, состоящую из специфически ориентированных творческих субъектов, использующих особую технологическую систему и художественную методологию, а также свои способы коммуникации со зрительской аудиторией. Это своеобразный набор субкультур, имеющих собственный исторический генезис, но весьма слабые горизонтальные связи в плане социокультурного и эстетического функционирования. Данная конфигурация фотографических субкультур обозначается как мозаичная. Глубинная сущность сосуществования различных фотографических субкультур заключается в их общем противостоянии процессам массовизации общества и глобализации культуры. И это своеобразный «защитный механизм» культурного существования фотографии, которая актуализировала мозаику своих творческих стратегий в направлении искусства и художественности. Их многоликое функционирование отражает, с одной стороны, тенденцию на сохранение традиционных подходов и ценностей в фотоискусстве, а с другой стороны, реакцию на современные вызовы культуры, на стремление соответствовать новым веяниям и направлениям в искусстве.

Ключевые слова: фотографическое искусство, типология, художественные стратегии, субкультура, мозаичность.

Для цитирования: Гук А.А. Мозаичность современного фотографического искусства как совокупность художественных стратегий и субкультур // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 51-58. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-51-58>

ГУК АЛЕКСЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры фотовидеотворчества, Кемеровский государственный институт культуры

GUK ALEKSEY ALEKSANDROVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Photo and Video Creativity, Kemerovo State Institute of Culture

© Гук А.А., 2023



MOSAICISM OF MODERN PHOTOGRAPHIC ART AS A SET OF ARTISTIC AND CREATIVE STRATEGIES AND SUBCULTURES

Aleksey A. Guk

Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation
e-mail: guk56mai@mail.ru

Abstract: The purpose of this study was to reveal the general mosaic picture of the functioning of modern photography as a set of creative strategies and subcultures based on the predominant use of a certain artistic methodology. Using the typological approach, the author identifies the following main creative strategies: «montage», «pictorial and stylistic», «staging», «reportage» to continue the traditions of fine art in general, including its modernist paradigm. They are opposed by another global paradigm called «actual photography», which denies the basic principles and values of traditional photography. Each type of visuality forms its own autonomous structure, consisting of specifically oriented creative subjects using the special technological system and artistic methodology, as well as their own ways of communicating with the audience. It is a set of subcultures having their own historical genesis, but very weak horizontal ties in terms of socio-cultural and aesthetic functioning. This configuration of photographic subcultures is referred to as mosaic. The deep essence of the coexistence of various photographic subcultures lies in their common opposition to the processes of massization of society and the globalization of culture. In addition, this is a kind of «protective mechanism» of the cultural existence of photography, which actualized the mosaic of its creative strategies in the direction of art and artistry. Their diverse functioning reflects, on the one hand, the tendency to preserve traditional approaches and values in photography, and, on the other hand, a reaction to modern cultural challenges, the desire to comply with new trends and trends in art.

Keywords: photographic art, typology, artistic strategies, subculture, mosaicism.

For citation: Guk A.A. Mosaicism of modern photographic art as a set of artistic and creative strategies and subcultures. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 51-58. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-51-58>

Современное фотографическое искусство представляет собой довольно пеструю и разноликую картину. Оно включает в себя явления, существовавшие еще на заре становления фотографии, и явления, возникшие в самое последнее время. В нем уживаются феномены, использующие как традиционную аналоговую фотографию, так и цифровую; в его пространстве функционируют различные творческие стратегии и методологии, позиционирующие как традиционную эстетику, так и принципы современного актуального искусства.

Когда фотографическое искусство оказывается в центре исследовательского внимания, довольно часто его представляют как целостное, единое, монолитное образование. Данный подход просматривается, например, в тех ра-

ботах, где анализируются признаки и факторы художественности в фотографическом творчестве [1; 2; 16]. Аналогичная ситуация наблюдается и в статьях, посвященных фотоискусству как каналу в системе коммуникаций или фотоискусству как социальному проектированию [6; 14]. В других случаях фотографическое искусство, наоборот, представляют только в виде отдельно существующего направления или жанра. Это отчетливо видно в исследованиях, где речь идет о любительском фотоискусстве [11], о документально-репортажном фотоискусстве [4; 7; 15] и о жанровых формах фотоискусства [3; 5; 10].

Общая картина функционирования современного фотографического искусства до последнего времени находилась вне поля



зрения исследователей. То же самое можно сказать и о ее трактовке как мозаичной культуры. О мозаичности культуры вообще написано достаточно много трудов, но применительно к фотографическому искусству они отсутствуют. Исключение в этом плане составляют размышления Н. А. Хренова об экранной культуре, в которых он отмечает роль фотографии в формировании мозаичной картины мира [13]. Однако нас интересуют не её внешние функции на определенном этапе истории, а те действия, которые отдельные стратегии фотоискусства выполняют в рамках собственных субкультур. Таким образом, цель нашего исследования заключается в том, чтобы выявить общую мозаичную картину функционирования современного фотоискусства как совокупности творческих стратегий и субкультур, основанных на преимущественном использовании определенной художественной методологии. В этом процессе нами будут задействованы историко-генетический, структурно-функциональный и типологический методы исследования.

Описывая разнообразную картину современного фотоискусства, можно опираться на метод систематизации явлений, который предполагает их деление на виды по определенным критериям или признакам. Например, в современном фотоискусстве можно выделить по способам получения фотографического изображения такие его виды, как пинхол-фотография (без объектива); амбротипия, дагеротипия, платинотипия, гуммиарабик (ручные способы); фотограмма (без фотоаппарата) и т. д. Исходя из необычных условий съемки, можно выделить, к примеру, ночную, подводную, аэрофотографию и так далее. Если главным признаком классификации сделать видовую содержательность съемочного материала, то обозначатся такие традиционные жанры фотографии, как портрет (съемка человека), пейзаж (съемка природы), натюрморт (съемка вещного мира).

Однако нас интересует не разделенная по отдельным признакам множественность явлений фотографического искусства, а их

единство, базирующееся на общности использования творческого метода или стратегии, то есть не классификация, а их типология. Фотографическую практику, отраженную в определенной художественной методологии, отличает внутреннее родство, генетическая близость творческих устремлений и, соответственно, художественных произведений.

Типологический подход позволяет в разнообразной картине современного фотоискусства зафиксировать художественную стратегию, которую можно определить, как *монтажную*. Это направление фотографии ориентировано на «собрание» фотографического образа из фрагментов реальности, зафиксированных фотосъемкой отдельно и в разное время. Начало этому творческому методу было положено О. Г. Рейландером в его знаменитой фотоконпозиции «Два пути». Цель, которая стояла перед О. Г. Рейландером, заключалась в том, чтобы преодолеть протокольность, регистрирующую природу фотографического образа, продемонстрировав собирательный тип мышления, свойственный живописному художнику или графику. Монтажная фотография никогда не умирала и продолжала полноценно функционировать в рамках негативно-позитивного процесса. После появления цифровых технологий и современных фоторедакторов монтажная фотография получила мощный импульс для фантазии фотографов, претендующих на статус фотохудожников.

Другую художественную стратегию, существующую в современном фотоискусстве и также демонстрирующую тесную связь с традиционным изобразительным искусством, можно охарактеризовать как *визуально-стилистическую*. Её истоки лежат в таком известном направлении, как фотографический пикториализм. Его живописно-графическая стилистика формировалась на двух творческих этапах – съемочном и печатном. На первом из них решающую роль играл однолинзовый объектив – монокль, который давал нерезкое по краям изображение, создающее обобщенно-визуальный



образ реальности (как в импрессионизме). На печатном этапе данный визуальный облик создавался на фотографиях в результате ручных манипуляций с химическим процессом (технологии «бромойль», «платинотипия», «амбротипия» и т. д.).

Основная цель всех этих действий фотографов состояла в преодолении документальной природы фотоизображения, придания ему внешних признаков, которые сближают фотографию с традиционным изобразительным искусством и превращают ее в «подобие» живописных полотен. Современные последователи фотографического пикториализма, чаще всего, уповают на творческие возможности специальных объективов тилт-шифт, оптических насадок на объектив камеры, на эффекты, продуцируемые фотошопом и принтерной печатью на акварельной бумаге.

К данной художественной методологии можно причислить и получение фотографического изображения *без использования объектива*. Элементы этой архаичной технологии появились раньше изобретения фотографии, то есть с момента внедрения камеры-обскуры. Изобразительная стилистика такой фотографии достигалась благодаря несовершенству безобъективной технологии, которая приводила к нечеткому, малоконтрастному фотографическому изображению. В настоящее время, несмотря на тотальное распространение цифровой технологии, безобъективная фотография продолжает существовать и удовлетворять отдельные художественные интересы. Сегодня ее называют *пинхольной* или *стенон-фотографией*.

В современной парадигме не снижается значимость художественной методологии, которая имеет давние исторические корни и которая неразрывно связана с постановочным методом в фотографии («постановочная» в нашей типологии). Её творческий потенциал исходит из опыта, накопленного в традиционных жанрах фотографии – портрете, натюрморте, сюжетных сценках. Сегодня эти постановочные практики успешно реализуются при съемке знаменитых людей современ-

ности, в фотографиях моды (фэшн-фотография) и рекламной фотографии. Отдельные образцы фотографических произведений, относящихся к перечисленным выше жанрам, выходят за рамки утилитарности и образуют кластер искусств – художественных образцов постановочной фотографии, предназначенных, прежде всего, для эстетического созерцания и наслаждения. Постановочная художественно-творческая методология фотоискусства неразрывно связана с режиссурой, организацией элементов предкамерного пространства.

В прямом смысле антиподом постановочной фотографии выступает фотография *репортажная*. В основе этого типа фотоискусства лежит метод репортажного отображения многообразных жизненных реалий. Вмешательство фотографа в перипетии жизненного процесса в этом случае категорически противопоказано. Образный смысл произведений репортажного фотоискусства достигается в результате тесного взаимодействия фотографа с реальностью и его мгновенной реакции (фиксации) на уникальные проявления повседневной жизни, представленные в эстетически преобразованном виде. Это не обычный газетно-журнальный репортаж с места событий, где доминирует социальная информация, а визуальный образ мгновения, олицетворяющий собой лики «высокого» и «вечного».

Художественная методология, функционирующая на документализме и репортажности, на наш взгляд, представляет собой высшую форму или ядро традиционного искусства фотографии, потому что она в максимальной степени соответствует природным качествам фотографического способа репрезентации реальности. В репортажном искусстве фотографов с наибольшей полнотой воплотилась всё то, что концентрируется в понятии «фотографическое».

Итак, мы обозначили несколько основных типов художественно-творческих стратегий, присущих современному фотоискусству – *монтажную, живописно-стилистическую, по-*



становочную, репортажную. Конечно, они не исчерпывают всю полноту мозаики художественно-творческих устремлений фотографов настоящего времени. Тем не менее перечисленные выше стратегии составляют костяк современного фотографического искусства, которое продолжает традиции изобразительного искусства в целом, в том числе его модернистскую парадигму. Их существование обусловлено рядом потребностей социокультурного и эстетического характера, среди которых

- реабилитация ручного труда в случае использования архаичных фототехнологий;
- сохранение и поддержание «предметности» в фотоискусстве на фоне доминирования цифровой среды и ее культуры;
- утверждение фотографической репрезентации как совокупности культурных кодов;
- позиционирование фотографического ремесла как инструмента творческой деятельности;
- придание статусности фотохудожнику как сакральной личности и т. д.

Однако мозаичная картина современного фотоискусства не может быть полной без исследования такого архиважного направления в искусстве фотографии, как «актуальное фотоискусство». Актуальное фотоискусство находится в оппозиции к традиционному фотоискусству по всем основным принципам и ценностным установкам.

Суть первой оппозиции касается понятия автора и авторства. В актуальном фотоискусстве нет автора в традиционном понимании, то есть как личности, обладающей уникальным взглядом, виртуозно владеющей изобразительно-выразительными средствами фотографии, продуцирующей особо значимые произведения фотоискусства. Автора в актуальном фотоискусстве заменяет собой транслятор, куратор, интерпретатор определенных идей и концепций, чаще всего, банализированных, позаимствованных у представителей

классической и современной философии, культурологии, социологии и т. д. Роль художника, использующего фотографию, по мнению А. Руйе, состоит в том, чтобы создавать возможности для того, чтобы что-то произошло, то есть способствовать возникновению события, социального взаимодействия [9, с. 444].

Для второй оппозиции характерно особое отношение художника к процессу своего творчества. В традиционной парадигме – это интуитивный поиск, озарение, демонстрация мастерства, напряжение физических и духовных сил, сакральность устремлений и т. д. В актуальном фотоискусстве, напротив, процесс разработки фотографического проекта сопряжен с рационально-аналитической деятельностью, в которой определенная идейно-тематическая направленность обязательно погружается в социальный и культурный контекст. При этом непременно учитывается форма представления данного фотопроекта зрительской аудитории. В современном искусстве-фотографии происходит нивелирование фотографической репрезентации реальности и утверждение такой формы, как презентация, которая есть данность, отсылающая к самой себе. Презентация не является конечной целью производства фотоизображения, ее назначение – проблематизация реальности, то есть актуализация заложенных в ней идей [9, с. 432]. В искусстве-фотографии она используется для «схватывания сил», которые нельзя увидеть и показать, но которые можно помыслить [9, с. 469].

Третья оппозиция, устанавливающая водораздел между традиционным и актуальным фотоискусством, касается произведения как результата воплощения творческого процесса. Если в традиционной парадигме фотографическое произведение – это материально зафиксированный объект, в котором не предполагается в последующем каких-либо трансформаций, то в актуальном фотоискусстве фотографическое произведение как воплощенной материальной ценности не существует в принципе. Соответственно, зритель не переживает его на эмоциональном



уровне, не наслаждается его художественно-эстетическими качествами, а постигает смысловое значение проекта через процесс интеллектуальной игры, при помощи разгадывания его социокультурных кодов. Художник актуального фотоискусства позиционирует свои фотографии как «место, промежуток, переход, и никогда – как завершение, результат [9, с. 443]. В целом актуальное фотоискусство разрушает традиционную конструкцию фотографии, противопоставляя позицию апроприации – творчеству, репродукцию – оригиналу, плагиатора – творцу, механику – жесту и т. д. [9, с. 439].

И традиционная, и актуальная парадигмы современного фотоискусства не существуют в абсолютной изоляции друг от друга, между ними нет и не может быть непроходимых границ и преград. Все это способствует возникновению в реальной фотографической практике гибридных форм. Однако разрушение границ, свойственное современной социокультурной ситуации, имеет свой предел, который обеспечивает устойчивость и стабильность сформировавшимся стратегиям фотографического художественного творчества.

Вместе с тем современную модель фотографического искусства вполне можно интерпретировать как *мозаичную*. Понятие мозаичности, применительно к культуре, впервые было разработано А. Модем в его работе «Социодинамика культуры». Согласно его теории мозаичная культура, а, следовательно, и искусство, частью которой оно является, характеризуется особым «экраном знаний», специфическим процессом его формирования и восприятия действительности. По его словам, фактура «экрана знаний», начиная с индустриального общества, начинает напоминать войлок, в котором знания выступают как обрывки, фрагменты. Их связь между собой не генетическая, а формальная, чаще ассоциативная, основанная на временной или идейной близости. Вместе с тем эти связи бывают достаточно прочны, образуя не меньшую плотность, чем у традиционного «экрана знаний» доиндустриальной эпохи. [8, с. 20].

Огромную роль в процессе формирования мозаичной культуры сыграли средства массовой коммуникации и информации, активно использующие в том числе фотографию. Фотография сама по себе, по своей природе, является средством, фрагментирующим реальность на бесконечный поток изображений. На этот факт обращает внимание наиболее авторитетный исследователь фотографии С. Сонтаг, которая утверждает, что мир на фотографиях предстает перед нами «множеством несвязанных, самостоятельных частиц, а история прошлая и сегодняшняя – серией эпизодов...» (12, с. 37).

Однако процесс фрагментации реальности посредством фотографических изображений осуществляется не единообразно, а разнообразно. Здесь имеет место наличие определенных режимов визуальности, визуального видения, которое выражается в функционировании особых художественно-творческих стратегий. Каждый режим видения, каждый тип визуальности образует свою автономную структуру, состоящую из специфически ориентированных творческих субъектов, использующих особую технологическую систему и художественную методологию, а также – свои способы коммуникации со зрительской аудиторией. Это своеобразный набор субкультур, имеющих собственный исторический генезис, но весьма слабые горизонтальные связи в плане социокультурного и эстетического функционирования. Данную конфигурацию фотографических субкультур можно вполне обозначить как мозаичную.

Глубинная сущность сосуществования различных фотографических субкультур заключается в общем их противостоянии процессам массовизации общества и глобализации культуры. И это своеобразный «защитный механизм» культурного существования фотографии, которая актуализировала мозаику своих творческих стратегий в направлении искусства и художественности.

Мозаичность фотоискусства – это характеристика, подчеркивающая его разнообразие, полифункциональность, приверженность ар-



хаичным и в то же время новейшим технологическим достижениям, а также альтернативным творческим стратегиям. Все вместе они формируют пеструю и противоречивую картину современной фотографической культуры. Её функционирование отражает, с одной стороны, тенденцию на сохранение традиционных подходов и ценностей в фотоискусстве, а с другой стороны, реакцию на современные вызовы культуры, на стремление соответствовать новым веяниям и направлениям в искусстве.

Внутри этой мозаичности существует определенный баланс фотографических форм,

который поддерживается естественным образом. Он не может быть разрушен искусственно, потому что это приведет к гибели фотоискусства в целом. Можно сказать, что традиционные формы фотоискусства обеспечивают устойчивость, нормативность, нарративность его произведений, тогда как предназначение актуального фотоискусства – способствовать расширению его границ, формированию новых ценностных критериев, новых способов художественной коммуникации. Их отношения не являются антагонистическими, а скорее диалектическими, построенными на принципах взаимного обогащения.

Список литературы

1. *Абросимова Н. В.* Понятие фотографии и факторы создания художественного фотообраза // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2015. Т. 2. № 1. С. 215–224.
2. *Ададуров В. А.* Проблемы художественной формы в фотографическом искусстве на современном этапе // Орловский государственный институт культуры как фундаментальный центр сохранения и развития отечественной культуры. Материалы Международной научно-практической конференции. Орел: ОГИК, 2017. С. 211–215.
3. *Буланая Ю. В.* Искусство фото-портретного изображения: опыт социально-философского осмысления / Философия творчества: теоретико-методологические и практические аспекты. Москва: Архонт, 2021. С. 239–261.
4. *Еремеев Р. О.* Фотография: между документом и художественным творчеством // Философия времени: онтологические начала и ценностные дискурсы. Сборник материалов Всероссийской конференции. Саратов: КУБиК, 2017. С. 213–218.
5. *Ерохина В. Ю., Мутавчи Е. П.* Мобилография, как новый жанр фотоискусства // Туристско-рекреационный потенциал и особенности развития туризма и сервиса. Сборник материалов Международной научно-практической конференции. Калининград: БФУ, 2019. С. 258–262.
6. *Кортушева А. О.* Фотоискусство: канал в системе коммуникаций // Научные исследования молодых ученых. Сборник статей VIII Международной научно-практической конференции. В двух частях. Пенза: Наука и просвещение, 2020. С. 189–191.
7. *Малинина Н. Л.* Культурные смыслы бытия художественного образа в фотографии // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 1. С. 189–192.
8. *Моль А.* Социодинамика культуры. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
9. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. 712 с.
10. *Самофеева М. А.* Современная fashion-фотография: пересечение моды и искусства // Запад-Россия-Восток. 2017. № 11. С. 209–213.
11. *Серединская Л. А., Тузова А. А.* Фотография и ускользящее бытие: визуальный дискурс современных медиакоммуникаций // Философские дискрипты. 2019. № 20. С. 7.
12. *Сонтаг С.* О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.



13. *Хренов Н. А.* Экранная культура в контексте перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации // Наука телевидения. 2016. Том 12. № 1. С. 12–47.
14. *Шагин З. С. Платунова А. В.* Фотоискусство в системе журналистики как способ изменения границ социальной нормы // Общество. Наука. Инновации. Сборник статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции: в трех томах. Вятка: ВГУ, 2018. С. 1827–1834.
15. *Шимолин В. И.* Художественный аспект документальной фотографии // Наука, образование и культура. 2018. № 3 (27). С. 23–27.
16. *Шугайло И. В.* Специфика фотографического образа // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. 2010. № 2 (12). С. 122–126.

*

Поступила в редакцию 30.05.2023



ГОРОДСКИЕ ТЕКСТЫ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

УДК 911.375 : 72

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>

Л. М. Гаврилина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена анализу трансформации городских текстов в эпоху глобализации. С точки зрения семиотики город является очень богатым, предельно насыщенным объектом для исследования, его можно рассматривать как сложно устроенный текст, содержащий разнообразную многоуровневую информацию. В статье представлена типология городских текстов, в качестве предмета данного исследования избран «город как текст». Данный тип городского текста предполагает чувственно воспринимаемый, преимущественно визуальный способ его «прочтения». На основе анализа динамики архитектурного облика городов делается вывод о трансформации городских текстов от локально-специфических к универсально глобалистским тенденциям. Тексты города, все более ориентированные на коммерческий эффект в условиях господства консьюмеризма, предельно упрощаются, сводятся к одному или нескольким узнаваемым культовым объектам, превращающимся в логотип города; само наличие этих культовых объектов является сообщением об экономической, технологической состоятельности и успешности данного локуса. Полагаем, можно фиксировать явно наметившуюся тенденцию к обеднению содержания городских текстов в условиях современной культуры.

Ключевые слова: город, текст, городской текст, сверхтекст, интертекстуальность, глобализация, идентичность места, хронотоп, культовые сооружения, городские бренды.

Для цитирования: Гаврилина Л.М. Городские тексты в эпоху глобализации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 59-69. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>

URBAN TEXTS IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Larisa M. Gavrilina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the analysis of the transformation of urban texts in the era of globalization. From the point of view of semiotics, the city is a very rich, extremely rich object for research, it can be viewed as a complex text containing a variety of multilevel information. The article presents the typology

ГАВРИЛИНА ЛАРИСА МИХАЙЛОВНА – кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

GAVRILINA LARISA MIKHAILOVNA – CSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Гаврилина Л.М., 2023



of urban texts, the subject of this study is «the city as a text». This type of urban text presupposes a sensually perceived, mainly visual way of «reading» it. Based on the analysis of the dynamics of the architectural appearance of cities, the conclusion is made about the transformation of urban texts from locally specific to universal-globalist trends. The texts of the city, increasingly focused on the commercial effect under the domination of consumerism, are extremely simplified, reduced to one or more recognizable cult objects that turn into the logo of the city; the very presence of these cult objects is a message about the economic, technological viability and success of this locus. We believe that it is possible to fix the clearly emerging trend towards the impoverishment of the content of urban texts in the conditions of modern culture.

Keywords: city, text, urban text, supertext, intertextuality, globalization, place identity, chronotope, iconic buildings, urban brands.

For citation: Gavrilina L.M. Urban texts in the era of globalization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 59-69. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>

Город является своеобразным ядром цивилизации, само его появление рассматривается учеными как маркер (наряду с письменностью и монументальными архитектурными сооружениями) возникновения цивилизации как новой формы жизни человечества. Спустя тысячелетия роль городов еще более возросла. Нашу эпоху называют временем больших городов – мегаполисов, агломераций, которые являются важными факторами и локомотивами современного цивилизационного развития. Закономерно, что город, как сложная полифункциональная динамично развивающаяся система, стал важным предметом исследования в разных областях знания. Сложилась социология города, семиотика города, антропология города, философия города, активно развиваются исследования эстетики городского пространства и т. д. Сформировалась и специальная наука – урбанистика, которая синтезировала возможности гуманитарных, социальных и технических наук в исследовании и развитии города.

В сложно устроенном многофункциональном пространстве города воплощается своеобразная модель цивилизации, которая отражает ее политическое устройство, экономические, технологические, коммуникационные аспекты, историческую динамику; репрезентируется культурная картина мира того или иного народа с его ценностными

и смысловыми доминантами, своеобразным хронотопом. Город задумывался людьми как «микромодель «мандалного»¹, идеально упорядоченного, гармоничного мира. Город мечтался как «космос» – порядок, противопоставленный хаосу, недостатку цивилизованности по ту сторону городских стен [12], но реальность вносила свои коррективы, и идеальная модель космоса приобретала этнокультурную, национальную, региональную окраску и превращалась в культурно обусловленную картину мира. Город тесно связан с местом – ландшафтом, природно-климатическими условиями. Осваивая их, он утверждал идентичность места (place identity), превращая реальные объекты в знаки, запечатлевая в них присущую культуре картину мира.

С точки зрения семиотики город является очень богатым, предельно насыщенным объектом для исследования, его можно рассматривать как сложно устроенный текст, содержащий разнообразную многоуровневую информацию. Всплеск исследовательского интереса к городским (или локальным) текстам культуры, который мы наблюдаем в последние полвека, совпал по времени и смысловым интенциями с визуальным, пространственным

¹ От латинского mundus – «мир»; буквально: «чистый, красивый, нарядный»; связан с древнеиндийским mandala – «магический круг, шар», производным от той же основы.



и эстетическим поворотами в современной культуре и социально-гуманитарном знании. Это неслучайно, поскольку перечисленные выше «повороты» отражали возросшее внимание к многообразию внешних, чувственно воспринимаемых форм окружающего мира, которые несут значимое ценностно-смысловое содержание. В семиотике эти чувственно-воспринимаемые объекты, которые отсылают к другим объектам, свойствам, отношениям, называют знаками.

Типы текстов. Город как текст изучается сегодня в самых разных ракурсах – социологами, культурологами, философами, урбанистами. Нам уже приходилось писать о феномене городских текстов, в том числе, была предложена их типология. Мы предлагаем рассмотреть три типа городских текстов: 1) город как текст 2) локальный текст 3) городской или локальный свертхтекст [2].

1. Город как текст. Любое обитаемое пространство осваивается человеком и утилитарно, и символически. Преобразуя окружающий мир, человек семиотизирует и эстетизирует его. Влияние как природных, так и социокультурных факторов отражается в тексте города: особенности ландшафта и климата, планировка, организация пространства, облик построек, звуки, запахи, присущие данному месту и т. д. Шум прибоя в приморских городах, запах воды в венецианских каналах или ароматы арабского квартала в Лондоне, плоские крыши домов в южных среднеазиатских городах и высокие кровли на севере Европы, стихийная планировка или четкий геометризм, восходящий к римскому военному лагерю, – все это создает образ города и запечатлевается в городском тексте.
2. Локальный текст – системное образование, которое объединяет город как текст + город в тексте, то есть осмысление его своеобразия в дискурсе – художественном, политическом, историческом и т. д. Созданные художниками,

поэтами, писателями образы города отражают осмысление/чувствование города, позволяют по-новому увидеть городские реалии. Складывается своеобразный лингвистический, художественный ландшафт. Таковы тексты Пушкина, Гоголя, Достоевского о Петербурге и картины Бенуа, Лансере, Добужинского, стихи И. Бродского о Калининграде/Кенигсберге и картины местных калининградских художников О. Пьянова, В. Рябилина, Б. Булгакова и т. д. Яркие образы вызывают эмоциональный отклик, «оседают» в памяти, создавая семантически насыщенный локальный текст его лексику и символику.

3. Городской (локальный) свертхтекст является специфическим вариантом локального текста, выполняя функцию метатекста по отношению к первым двум типам; он является текстом более высокого уровня обобщения, это синтетическое образование, состоящее из возникших в социокультурном контексте и закрепившихся в дискурсе стереотипов и символов как семантических единиц и интерпретационного кода. В сложении свертхтекста важную роль играет рефлексия по поводу самого существования города, его исторической судьбы, возможно, некоей миссии. Понятие свертхтекста генетически связано с концептом Петербургского текста В. Н. Топорова [8] и сохраняет его базовые характеристики: сверхплотность, сверхсемиотичность, мифологичность. Круг свертхтекстов невелик, их рождение всегда носит эксклюзивный характер; можно говорить об объективных и субъективных, необходимых и достаточных факторах их формирования [2, С. 106].

В данном случае предметом нашего интереса является первый тип – город как текст (далее будем называть его городским текстом), который является базовым, он складывается



в любом обживаемом людьми локусе. Мы будем рассматривать чувственно воспринимаемый, преимущественно визуальный, аспект городских текстов, который запечатлевается в специфике природного и культурного ландшафта, в особенностях планировки, городской архитектуры, в системах освещения и озеленения и т. д. Дискурсивная составляющая, город в тексте – художественном, политическом, идеологическом, – в данном случае затрагиваться не будет. Сенсорная информация, безусловно, имеет ограничения, она не позволяет познакомиться с лингвистическим ландшафтом, вникнуть в городскую мифологию и т. д. Однако старая русская поговорка о том, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, подтверждает большую значимость визуальной информации.

Сенсорное восприятие города как текста происходит на основе образного мышления, которое активизируется в процессе взаимодействия человека с реальностью и соотношения себя с ней. Важно подчеркнуть, что «при формировании образа происходит соотношение внешне воспринимаемой картинке (облика города) с системой уже существующих в сознании человека культурно и социально обусловленных стереотипов восприятия и мышления. Образ является способом взаимодействия человека и мира, посредником между сознанием человека и внешней реальностью» [4, с. 15]. Результатом это взаимодействия является эмоционально окрашенная информация о мире.

Городской текст в знаковой форме (индексальной, иконической (образной) и символической) воплощает хронотоп культуры, репрезентируя ценностно-смысловые аспекты культурной картины мира, запечатлевая переживание, оценивание и освоение пространства жителями города, так же как ощущение и осознание времени, истории места.

Пространственной структуре города во все времена уделялось пристальное внимание: выбор места для будущего города, ландшафт, ориентация построек по сторонам света – все имело значение. Город всегда на-

брасывает некую ценностно-смысловую сетку на осваиваемое пространство, на природный ландшафт, иногда следуя ему, иногда, жестко подчиняя его собственной идее. Так рождается свободная планировка или регулярная, которую многие связывают с именем Гипподама, хотя, на самом деле, она достаточно широко известна в разных регионах мира и в самых разных конфигурациях.

Время. Городской текст – всегда своеобразный палимпсест, это напластование текстов разных исторических эпох. Есть города, где время как будто остановилось, сохранив облик города какого-то одного исторического среза. Таковы погибшие в одночасье Чатал-Ююк (мегаполис эпохи неолита, датируемый 7–6 тыс. до н. э., на территории Турции), Мохенджо-Даро (город цивилизации долины Инда, датируемый 3 тыс. до н. э., на территории Пакистана), знаменитые Помпеи и др. Есть города, где время останавливается намеренно людьми. Таков российский Суздаль, немецкий Любек, который характеризуется С. С. Ждановым как «ахроническая идиллия», как «хрономобиль», переносящий путешественника-наблюдателя в немецкое Средневековье с его готической застройкой. <...> Своей ахронностью Любек контрастирует с современностью, ... оставшейся за границами локуса [5, с. 11].

Есть и более сложные ситуации. Так, Берлин может показаться городом без истории, его архитектурный облик – преимущественно послевоенный, но именно это напоминает о его исторической судьбе. Отсутствие исторической застройки – своего рода нулевой знак, само отсутствие которого несет информацию. Примером города без истории может стать Дубай (основан в 1833 году, а реально начал превращаться в город только в XX веке). За исключением нескольких кварталов конца XIX века, весь город в его нынешнем виде – результат интенсивного развития в последние пять десятилетий. Городской текст Дубая при этом предельно насыщен и выразителен, это письмо, направленное в техногенное глобалистское будущее (или наоборот, из буду-



щего?). Однако чаще всего в исторических городах мы видим напластование временных срезов, своеобразный городской палимпсест, когда сквозь один текст читается другой, более ранний, расставляются новые акценты, подчеркиваются какие-то иные нюансы. Большинство крупных исторических городов – Париж, Барселона, Нью-Йорк, Чикаго – прошли через серьезные преобразования планировки, городской структуры в XIX веке, сохранив о них память.

Специфическое для каждого города отношение к пространству и времени – хронотоп, запечатленный в организации пространства, планировке улиц, площадей, в постройках, делает его узнаваемым, создает идентичность места. Принято думать, что Города, как и люди, обладают неповторимой индивидуальностью, более или менее ярко выраженной, которая фиксируется в городских текстах и маленьких провинциальных городов, и столичных мегаполисов. Однако достаточно часто мы имеем дело с подражанием, цитированием чужих текстов, с тем, что в семиотике принято называть интертекстуальностью. Но сам выбор образца для заимствования или подражания тоже представляет собой некоторое сообщение.

Так, в античную эпоху архитектурное искусство греков вдохновило на заимствование их идей и приемов римлянами, которые позже способствовали их распространению далеко за пределы Древней Греции. Акведуки и амфитеатры, построенные римлянами даже на севере Африки, также были своего рода цитатами из их собственного текста. Само наличие их на другом континенте – уже сообщение об исторических событиях давно минувших дней.

В средние века в Европе сходство городам придавали условия их возникновения, необходимость укрытия за стенами, в связи с чем возникает плотная застройка с узкими улицами и домами в несколько этажей. Несмотря на то, что коммуникация в Европе не была столь интенсивна как сегодня, все же художественные стили – романский, готический –

приобретали общеевропейский характер, хотя во всех странах они имели свои особенности (перпендикулярная английская готика, северо-немецкая кирпичная и т. д.). Увлечение палладианством привело к тому, что его архитектурные приемы, элементы и образцы стали воспроизводиться в разных городах и странах. Европейские архитектурные стили – барокко, классицизм – при наличии общих стилистических признаков – очень различны в разных европейских странах, регионально и национально окрашены.

Эффект интертекстуальности в городском пространстве ярко проявился в XIX веке – в эпоху больших экспериментов в области архитектуры. Время свободного выбора форм (другими словами, эклектика или историзм) дало возможность попробовать «на вкус» разные стили, приспособивая их под свое видение и потребности. Иногда это было прямое цитирование (ренессансное палаццо в Санкт-Петербурге – Владимирский дворец на Дворцовой набережной), иногда – фантастическая смесь разных стилей: индо-сарацинские Королевские павильоны в Брайтоне, Гранд-Опера в Париже в стиле боз-ар, представлявшего смесь ренессансных и барочных черт. Появились города, которые стали своего рода памятниками всей человеческой цивилизации как целому, их тексты фиксировали множество культурных заимствований, тем самым давая возможность «прочитать» информацию о непростых поворотах истории. Это очень хорошо прочувствовал живший в это время молодой Н. В. Гоголь, написавший в своем очерке: «Архитектура – тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни, и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе... Чем более в городе памятников разных родов зодчества, тем он интереснее...» [3].

В этом контексте цитирования или подражания большой интерес представляют ситуации, когда заимствуются не отдельные сооружения, а целые города. Таковы, по мне-



нию британского журналиста и исследователя Д. Брука, Петербург, Шанхай, Мумбай и Дубай – города, задумывавшиеся их основателями, правителями как отсылка к другим городам как неким идеальным и желанным образцам. В книге «История городов будущего» [1] Д. Брук рассматривает эти четыре города, находящиеся на разных континентах, основанные в разное время, но имевших, по его мнению, сходную миссию – создать «окно в Европу», то есть встроиться в западную цивилизацию. Проведя немало времени в каждом из них, он фиксирует неизбежно проявляющееся там ощущение дезориентированности, которое «возникает оттого, что, находясь на востоке, они намерено строились по западному образцу... Дело в том, что это города-идеи; это выраженные в камне и стали метафоры ясно сформулированной цели, имя которой – вестернизация» [1, с. 13]. Ощущение дезориентированности носит не случайный характер, это часть замысла, это именно послания, направленные и внутрь, и вовне, в мир. У этих городов разные образцы для подражания: у Санкт-Петербурга – это Амстердам, который произвел сильное впечатление на молодого Петра, у Мумбая – Лондон, а у Дубая – некий обобщенный образец идеального высокотехнологичного глобалистского города будущего². При всех заимствованиях тексты этих городов уникальны, поскольку в каждом случае они фиксировали свою историю, судьбу, идеалы и стремления. Этот прием интертекстуальности создавал новые акценты, показывал некие ориентиры, цели развития, сообщал о том, что казалось привлекательным и ценным для правителей и жителей города. Действительно создавался некий образ желаемого будущего.

Городские тексты претерпевают серьезные изменения в XX веке. До XX века при всей интертекстуальности тексты города сохраняли свое уникальное содержание, отражавшее своеобразие места и времени. XX век существенно «смазал» уникальность городов. На-

² Симптоматично, что именно в Дубае находится единственный в мире Музей будущего.

чавшаяся в конце XVIII века промышленная революция уже в XIX «запустила» процессы индустриализации и массовизации, неизбежным следствием которых стала урбанизация – быстрый рост городов, в которых проживало многочисленное население, нуждающееся в жилье. Серьезной перепланировке подверглись многие крупные города. Процессы индустриализации, массовизации, урбанизации вызвали тектонические сдвиги в обликах современных городов: новые строительные материалы, новые конструкции, технологии, проектировочные решения, транспортные развязки, типовая массовая застройка способствовали формированию образа универсального современного технополиса как отражения соответствующего этапа развития цивилизации.

XX век рождает новую, модернистскую – то есть современную – архитектуру. Функционализм или интернациональный стиль стал первым ее детищем. Возникший в Германии и Нидерландах, он получил всемирное распространение и ознаменовал радикальный поворот в развитии городов, ему был присущ революционный пафос и социальная ангажированность, он видел свою миссию в преобразовании мира, его материальной и социокультурной реальности. Девизом функционализма стала формула американского архитектора Луиса Салливана «форма определяется функцией». Большую популярность получила идея Ле Корбюзье о том, что «дом – это машина для жилья», при этом город превращался в «машину для жизни». Простота, утилитаризм, экономичность пришли в городскую среду на смену изыскам модерна, буйству эклектики и строгости неоклассики. Интернациональный стиль часто ассоциировался с политическими идеями социалистического толка. Ключевой для эпохи станет формула Миса ван дер Роэ, одного из основателей Баухауса, «Меньше значит больше» (*Less is more*), ставшая девизом приверженцев интернационального стиля, отстаивавших принципы функционализма. Города заполнились целыми кварталами типового жилья и строгими пря-



моугольными стеклянными башнями. Попыткой противостоять этому направлению стал стиль ар-деко, но он оказался недолговечным и, скорее, маргинальным, а не магистральным течением.

Интернациональный стиль, окончательно нивелировавший национальные особенности архитектуры, которые старался подчеркнуть модерн (ар-нуво) начала XX века, оставался господствующим полвека, с 20-х до 70-х годов XX века. За это время в большинстве крупных быстро развивающихся городах этот стиль радикально изменил их облик, сделав города похожими друг на друга³. К 60-м годам наступила усталость от холодного однообразия и унылой монотонности архитектуры модернизма.

В 1966 году архитектор Р. Вентури, которого считают отцом-основателем постмодернизма в архитектуре, в программной книге «Сложности и противоречия в архитектуре» [13] раскритиковал архитектуру функционализма и перефразировал формулу Миса ван дер Роэ «меньше – значит больше» в «меньше – значит скучно». Это стало девизом нарождавшегося тогда постмодернизма. Вентури считал, что архитектура должна быть «сложной и противоречивой», как сама жизнь.

Постмодернизм сделал все, чтобы город не выглядел скучно: неожиданные нагромождения разнородных элементов, цитат, отсылки к разным эпохам; все это через иронию, игру. Наступило время, когда «архитектура била рекорд за рекордом, соревнуясь, кто построит самое эффектное, броское, хлесткое, дерзкое здание. Архитектура перешла в разряд моды, а точнее – коммерческого развлекательного аттракциона. За ней нужно следить, ее новинки отсматривать, приобретать. Звезды были буквально нарасхват» [6, с. 9]. Постмодернистская революция в архитектуре откры-

ла дорогу другим новым течениям, на рубеже тысячелетий получили стремительное развитие деконструктивизм, био-тек и множество вариаций постмодернизма: «пост-постмодернизм», «неомодернизм», «жидкий модернизм», «цифромодернизм» и т. д.

В городах начинается настоящее соревнование за знаковые культовые архитектурные объекты, которые известный британский социолог, специализирующийся на проблемах глобализации и урбанистики, Л. Склер назвал иконами, то есть культовыми объектами, несущими определенные сообщения обществу. «Культовая архитектура всегда была мощным инструментом в борьбе за обретение смыслов и, соответственно, власти и денег» [7, с. 18]. Культовые объекты во все времена были тесно связаны с властью – религиозной, политической, военной, экономической. Когда-то главными культовыми объектами были дворцы правителей, замки, храмы, вокруг которых строился город, позже – ратуша, парламент; теперь – здания крупных трансконтинентальных корпораций. Культовые здания – здания-иконы – всегда имеют очень запоминающийся облик. У каждого крупного мегаполиса есть такого рода узнаваемые символы: Эйфелева башня, статуя свободы, Кремль и т. д., но если у крупных мировых городов, как правило, их несколько, то в современных городах часто один бренд – Опера в Сиднее, музей Гугенхайма в Бильбао и т. д.

Иногда эти здания-иконы вписаны в культурно-исторический контекст города как мемориальный комплекс Граунд-Зеро в Нью-Йорке (Ground Zero, Эпицентр). Но часто – это просто абсолютно новый, поражающий воображение и запоминающийся образ здания любого назначения – таковы многие сооружения Н. Фостера, Ф. Гери, З. Хадид, Д. Либескинда и других топовых (культовых, по Л. Склеру) архитекторов в разных городах мира. Так, 40-этажная Башня Мэри-Экс 30 в Лондоне (30 St Mary Axe) Н. Фостера – знаменитый лондонский «Огурец» – достаточно быстро превратилась в один из важнейших и узнаваемых символов города, наряду с Биг

³ К счастью, далеко не все проекты удалось воплотить в жизнь. В частности, не был воплощен разработанный Ле Корбюзье «План Вуазен», который предполагал снести значительную часть центра Парижа и построить его высотными жилыми домами («машинами для жилья»), окружив их парками.



Беном, мостом через Темзу, ведущему к Тауэру, и Колесом обозрения. Однако тогда как первые два выросли на лондонской почве, Колесо обозрения и «Огурец» могли быть построены в любом другом месте, технологически и финансово обеспеченном. Все они символически нагружены, несут определенный месседж, сообщение. Но в случае с башней Биг Бен, зданием Парламента, Тауэрским мостом у каждого свое сообщение, связанное с историей места, с точкой во времени. А «Огурец», музей в Бильбао, многочисленные супернебоскребы – при всей их художественной и эстетической ценности – пока несут одно общее послание: мы – эффектные, высокотехнологичные, суперсложные, супердорогие достижения человеческой цивилизации, вызывающие чувство гордости за ее успехи. Эти объекты привязаны к месту только его финансовой состоятельностью, в принципе они могут быть расположены где угодно. Так, вполне узнаваемые и чем-то похожие друг на друга сооружения Френка Гери построены в Бильбао, Лос-Анжелосе, и в Лас-Вегасе. Внешне они сродни аттракционам в парке развлечений. Т.е. город теряет свою индивидуальность, а в тексте города начинает превалировать сообщение об экономическом и финансовом благополучии данного локуса. Если есть историческая застройка, то она еще что-то добавляет, делает текст многослойным, если нет – текст упрощается до одного знака-индекса, функция которого – указать на объект, не пытаясь выразить какую-то его суть, особенность, историю.

Эта предельная узнаваемость и символичность позволяет рассматривать такого рода сооружения в рамках широко развернувшегося в последние десятилетия брендинга городов. «Глобализация усилила необходимость продажи отличий городов друг от друга», – пишет Е. Трубина, автор серьезного исследования по теории города [9, с. 308]. «Наделение продукта особой идентичностью, лежащее в основе брендинга, – деятельность, которой издавна отдавали дань городские власти. Город должен получить

уникальную идентичность, чтобы, во-первых, люди знали о его существовании...» [9, с. 310]. Мгновенная узнаваемость символических объектов-икон выполняет эту задачу, но упрощает и образ города, и его текст, делая их одномерными. Образ города без этого бренда уже кажется неполным, как Лувр без Джоконды⁴. В урбанистике эта ситуация получила название «эффекта Бильбао», когда мало кому известная столица басков вдруг прогремела на весь мир и стала узнаваемым местом, благодаря появившемуся там зданию музея Гугенхайма архитектора Френка Гери. Функциональность такой архитектуры в том, что она решает задачу привлечения туристов. И Джоконда, и музей в Бильбао превратились в своеобразный логотип места, легко узнаваемый и привлекающий внимание. Хотя нужно отметить, что в случае с Лувром и Лондоном это представляется несправедливым. В Лувре – огромное количество произведений искусства, которые заслуживают не меньшего внимания, чем Джоконда, как и визуальный образ Лондона, конечно, не сводится к зданию Н. Фостера.

Общая ситуация в городах рубежа XX-начала XXI века вроде бы располагала к утверждению разнообразия (нет одного доминирующего стиля), где у каждого города могло быть свое амплуа и свой неповторимый текст, собственно, это и есть цель брендинга. Однако новейшие культовые строения, созданные ведущими мировыми зодчими и архитектурными бюро, оторванные от почвы, места, истории, делают города похожими в их разнообразии, «похожими в их непохожести», а текст города теряет свое богатство и многомерность, иногда сводится к одному знаку, хорошо узнаваемому, ставшему главным брендом места. Архитектура в городском пространстве превратилась

⁴ Своеобразный «парадокс Джоконды», характерный для современной культуры, заключается в том, что, когда посетители музея добиваются до шедевра Леонардо, следуя указателям, то большинство из них на нее не смотрит, все заняты производством селфи на ее фоне.



в дорогой, но очень ценный с точки зрения влияния, трансляции значимой информации, товар. Кино, которое Ленин когда-то определил, как важнейшее из искусств, не перестало быть таковым, но архитектура на рубеже тысячелетий явно сравнялась с ним по возможностям влияния.

Здесь, наконец, пора обсудить вопрос о том, кто является автором городского текста. Специалисты в области урбанистики и сами архитекторы с некоторым сожалением вынуждены признавать, что «архитектурные тексты обязаны своим содержанием и смыслом вовсе не тому (или не только тому), что они результат художественного поиска, архитектурного творчества. <...> Способность господствовать в архитектурном пространстве всегда определяется величиной потенциала влияния. Потенциал власти, идеологии и капитала обеспечивает их неустранимое присутствие в пространстве социального бытия. Те, кто лишен этого потенциала, лишены и полноценной возможности формировать архитектурный текст. Борьба за пространство, за право писать архитектурные тексты может осуществляться и на индивидуальном, и на коллективном уровнях, поскольку является проекцией разнообразных интересов» [10].

Центры принятия решений – центры власти (политической, религиозной, финансовой и т. д.) – определяют перспективы развития города, его облик и ту информацию, которую должен нести его текст. Политическая и экономическая элиты являются основным, хотя, безусловно, не единственным автором этого текста. Неслучайно мы говорим о сталинской Москве, о Москве хрущевской, брежневской, лужковской. Каждая эпоха оставила о себе заметки в тексте города. В этом контексте обращает на себя внимание исследование профессора Вильнюсского университета Р. Чепайтене [11], в котором она предприняла анализ идеологических отпечатков национализма, тоталитаризма, авторитаризма и неоллиберализма в городских текстах Вильнюса, Минска, Ашхабада. Анализируя проявления идеологии неоллиберализма в современных городских

текстах, она отмечает, что «прежнее разнообразие городов нивелируется инвестициями международных коммерческих организаций, превращающих их в однородные и обезличенные». А «при всемирном внедрении модели так называемой «макдиснеизации» современные города становятся все больше похожими не только друг на друга, но и на тематические парки» [11, с. 67].

Переход к постмодернизму, по мнению некоторых исследователей, совпал с началом нового этапа глобализации – «капиталистической глобализации» (термин Л. Склера), связанного с электронной революцией, цифровизацией и развитием интернета. «В процессе капиталистической глобализации, начавшейся во второй половине XX века, образовалась комплексная система, в которой капиталистические корпорации все более контролируют урбанистическую среду и поддерживают тренд на глобализацию городов, являющихся оплотом консьюмеризма» [7, с. 18].

На первый взгляд, речь идет о двух противоположных тенденциях: с одной стороны, «эффект Бильбао» – единственный символ, бренд города, с другой – тематические парки, которые демонстрируют открытость миру, интерес к его разнообразию. Однако в основе и там, и тут лежит идеология консьюмеризма, цель которой – продать туристу, инвестору, возможно жителю, перспективные возможности города. На эту тему высказывался неоднократно Л. Склер, ссылаясь на разных авторов, в том числе, архитекторов. Так, по его мнению, небоскреб в развивающейся части мира – это своего рода шприц для инъекции капитала в экономику, а телевизионная башня в китайском Кантоне – способ транслировать в мир меседж об экономическом процветании страны [7, с. 61].

Многочисленные тематические парки, Диснейленды, иногда целые города, такие как Лас Вегас – с его «египетскими» пирамидами, сфинксами, венецианскими гондолами и т. д. – превратились в дорогостоящие приманки для туриста. Открытый в китайском Шэньчжэне в 1993 году тематический парк «Окно в мир»,



расположенный на территории в 48 гектаров, представляет около 130 уменьшенных копий чудес света, объектов культурного наследия из разных уголков мира, предлагая туристам возможность совершить кругосветное путешествие всего за один день. Такого рода городские тексты как бы говорят: «Не нужно никуда ехать за тридевять земель, у нас есть все и сразу, за один день – весь мир у ваших ног. Покупайте здесь!». Опять-таки при внешней открытости – акцент на самом себе: продать нужно именно СВОЙ бренд, свой город. Текст города нам сообщает: мы богатые, успешные, у нас строят самые знаменитые и дорогие архитектуры, приезжайте к нам, у нас есть все.

Национальная и интернациональная архитектура в начале XXI века была вытеснена транснациональной. Нельзя сказать, что эта архитектура не обладает художественными и эстетическими качествами, Л. Склер подчеркивает, что икона или культовый объект «создается и остается в этом статусе благодаря уникальному сочетанию известности и символично-эстетического значения» [7, с. 42]. Эта транснациональная архитектура часто делает отсылки к каким-то локусам, постройкам в других городах. Так, среди небоскребов Дубая можно увидеть и своеобразную отсылку к Биг-Бену (Al Yaqoub Tower), и целых две башни (Business Central Towers), напоми-

нающие Крайслер-билдинг в Нью-Йорке, и некоторые точно используемые элементы арабской архитектуры. Соединение их в одном городском тексте является яркой репрезентацией ситуации гибридизации и глокализации, характерных для современной культуры.

Крупные современные города превращаются в «глобальные города», в котором цивилизационное начало стало превалировать над собственно культурным, универсалистские тенденции – над локальными. Городские тексты в эпоху глобализации рискуют потерять свою уникальность и неповторимость. Малые города – за счет типовой массовой застройки; крупные, экономически успешные – приобретают здания-иконы, неповторимые и уникальные, но при этом текст города заменяется одним знаком, ставшим брендом города. Тексты города, ориентированные на коммерческий эффект в условиях господства консьюмеризма, предельно упрощаются, сводятся к нескольким узнаваемым культовым объектам, само наличие которых является свидетельством экономической состоятельности и успешности данного локуса. Полагаем, можно фиксировать явно наметившуюся тенденцию к обеднению содержания городских текстов в условиях глобализации. Утрата культурного разнообразия представляется негативной и даже опасной тенденцией современной культуры.

Список литературы

1. Брук Д. История городов будущего: монография. Москва: Strelka Press, 2014. 436 с.
2. Гаврилина Л. М. Архитектоника локального сверхтекста культуры // Вестник Тверского государственного университета, серия «Философия», 2016, № 3. С. 104–111.
3. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в 14 томах. Москва-Ленинград: Издательство АН СССР, 1937–1952. Т. 8. Статьи. URL: https://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1834_07_arabeski.shtml
4. Горелова Ю. Р., Межевикин, И. В. Образ крупного города в восприятии его жителей // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 4 (13). С. 15–18.
5. Жданов С. С. Идиллия, история, рациональность: образы городов в «Действительной поездке в Германию в 1835 году» Н. И. Греча // СЛОВО.РУ: БАЛТИЙСКИЙ АКЦЕНТ: Научный журнал. 2023, Том 14, № 1. Калининград: Издательство БФУ им. И. Канта, 2023, С. 8–29.
6. Лепорк А. Соблазненная архитектура: Рубеж тысячелетий – от утопии к WOW: монография. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2023. 400 с.



7. *Склер Л.* Проект «Икона». Архитектура, города и капиталистическая глобализация: монография. Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2022. 560 с.
8. *Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст русской литературы // *Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: Сборник статей. Выпуск 1.* Санкт-Петербург, 1993. С. 205–235.
9. *Трубина Е.* Город в теории: опыты осмысления пространства: монография. Москва: НЛЮ, 2013. 520 с.
10. *Фёдоров В. В.* Архитектурная среда как текст // *Альманах Пространство и Время. Том 10. Выпуск 1, 2015. Пространство и время текста.* [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitekturnaya-sreda-kak-tekst-1>
11. *Чепайтене Р.* Город как текст // *Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований*, 2017, № 2, С. 57–72 [Электронный ресурс] // URL: https://www.academia.edu/37371854/THE_CITY_AS_A_TEXT
12. *Щукин В. Г.* Поэтосфера города. Город как единое целое (фрагмент из книги) // *Новый филологический вестник*, 2014, № 1(28). С. 8–18. [Электронный ресурс] // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetosfera-goroda-gorod-kak-edinoe-tseloe-fragment-iz-knigi>
13. *Venturi R.* Complexity & Contradiction in Architecture. New-York: MoMa, 1979. 132 p.

*

Поступила в редакцию 16.05.2023



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ПУАНТИЛИЗМА И ЦИФРОВЫЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИИ

УДК 792.027

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-70-75>

А. В. Маслов

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: a.maslov67@mail.ru

Аннотация: В статье раскрыты основные художественные принципы Сёра и отношение к ним современников художника. Представлены современные технические и творческие решения в области медиатехнологий, которые частично или полностью аналогичны идеям Сёра в области передачи цвета, его хроматическому кругу. Описаны законы цвета, разработанные художником. Определена роль цветной точки и сочетаемость цветных точек для формирования восприятия цвета на картине. Осуществлен поиск областей соприкосновения художественных принципов пуантилизма и современных технологий в телевидении, интернете, полиграфии, кино, дизайне, игровой индустрии, пиксель-арте.

Ключевые слова: пуантилизм, цифровое изображение, DPI, RGB, пиксельное искусство, цветовая гамма, законы цвета, хроматический круг, СМΥК.

Для цитирования: Маслов А.В. Художественные принципы пуантилизма и цифровые медиатехнологии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 70-75. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-70-75>

ARTISTIC PRINCIPLES OF POINTILLISM IN MODERN DIGITAL MEDIA TECHNOLOGIES

Alexey V. Maslov

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: a.maslov67@mail.ru

Abstract: The study discusses Seurat's major artistic principles and examines how his contemporaries viewed these principles. First, modern technical and creative solutions in the field of media technology are presented, which are partially or completely similar to the ideas of Seurat in the field of color transmission and his color wheel. Then, the laws of color, which were developed by the artist, are described. Finally, the role of the col-

МАСЛОВ АЛЕКСЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ – член Союза журналистов России, доцент кафедры теле-, кино- и фотоискусств, директор учебного кинопавильона, Московский государственный институт культуры
MASLOV ALEXEY VLADIMIROVICH – member of the Russian Union of Journalists, Associate Professor at the Department of Television, Film and Photography, a Film Production Manager, Moscow State Institute of Culture

© Маслов А.В., 2023



or point and the combination of color points for the formation of perception in the transmission of color in a painting is defined. The study looked for connections between pointillism's artistic principles and contemporary media technologies found in gaming, television, the Internet, printing, cinema, design, and pixel art.

Keywords: pointillism, digital image, DPI, RGB, pixel art, color gamut, color laws, chromatic circle, CMYK.

For citation: Maslov A.V. Artistic principles of pointillism and modern digital media technologies. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 70-75. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-70-75>

Французский художник Жорж-Пьер Сёра своим творчеством предвосхитил появление технологии цифрового изображения, создав универсальную форму художественной выразительности в постимпрессионизме – пуантилизм (Pointilisme, от фр. point – точка), в переводе «точечность» или дивизионизм (от лат. Divisio – разделение, дробление), с его восприятием действительности в виде частиц, мельчайших точек.

Природа нового «изма» базируется на художественных принципах, которые выбрал его автор. Это чистые цвета, нанесение краски точками или прямоутольниками, не смешиваемость точек, ясность и простота изображения.

Источником вдохновения для рождения художественных принципов пуантилизма послужила работа Сёра на деревянных дощечках, где касание кисти не вызывало вибрации, как на холсте и мазок получался геометрически четче, короче или в виде точки. С тщательностью ученого, он приступил к эксперименту, стремясь к композиционному порядку и отточенности каждого штриха, выполняя этюды на дощечках размером 16 на 25 сантиметров, которые называл «крокетонами».

В своей работе он руководствовался трудом ученого Мишеля Эжена Шеврёля «О законе одновременного контраста цветов». Автор утверждал, что цвет как таковой воспринимать невозможно, и он производит впечатление только в соотношении с окружающими цветами, а чистые цвета могут менять свой оттенок в зависимости от их сочетания. Также Сёра внимательно изучал книги Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», «Научная теория цветов», «Эссе об абсолютных знаках в искусстве».

Сёра выделял в импрессионизме свободу в выборе цвета и смелость образов. При этом их главный принцип – непосредственность мимолетного впечатления он решительно отвергал, искренне полагая, что искусство и наука вовсе не противоречат друг другу, наоборот, идут рука об руку.

Если импрессионисты всегда предпочитали работать на пленэре, то для Сёра природа была только начальным импульсом к работе, эскизом к картине. Он доводил ее до совершенства в мастерской.

Он стал основоположником нового языка художественной выразительности, в основе которого лежала простая цветная точка. Его холсты, изображающие окружающий мир, природу и людей состоят из маленьких отделенных друг от друга мазков, в виде точек или маленьких квадратиков, при удалении от которых происходил эффект оптической смеси. Появляются новые цвета и оттенки, которые нельзя выделить с близкого расстояния. Тысячи крошечных точек сливаются в яркую, переливающуюся красками единую картину. Столь новаторский прием заставляет вспомнить о монументальных старинных фресках мастеров Раннего Возрождения и мозаичных орнаментах древнего Востока.

С особой тщательностью Жорж-Пьер Сёра проводил эксперименты с сочетаемостью различных цветов. «На его палитре расположились одиннадцать цветов: три основных (синий, красный и желтый), три дополнительных (зеленый, фиолетовый и оранжевый) и пять промежуточных (желто-зеленый, зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный и красно-оранжевый)» [7, с. 25].



Он использовал научные подходы Шверрёля – подходы «смешивания этих красок с белилами в разных пропорциях, что позволяло ему получать нужные оттенки каждой из них» [7, с. 25]. Это дало ему возможность сформировать свой хроматический круг оттенков ко всем цветам. Например, Сёра вместо фиолетовой точки ставил рядом красную и синюю, а благодаря эффекту оптического смешения, зрители издали не видели отдельные точки, но только чистый фиолетовый цвет.

Критик Феликс Фенеон проанализировал творчество Сёра и написал следующее умозаключение: «...Сёра первый дает нам полный и систематический образец этой новой техники. Его огромное полотно «Гран-Жатт», какую бы часть его вы ни исследовали, являет глазам однородный терпеливо вытканый ковер. Здесь, в самом деле, исключена случайность мазка, невозможен обман, здесь нет места показному блеску, – пусть немеет рука, но глаз всегда должен быть быстрым, острым и верным» [8, с. 2].

С развитием техники пуантилизма «Сёра изменил манеру исполнения: теперь точки стали мельче и поставлены были еще плотнее друг к другу» [5, с. 1]. Открыто представив эту технику в большом полотне «Натурщицы» 1888 года, Сёра сделал ее достоянием общечеловеческой культуры и творческой интеллигенции.

«Послушать исповедь Сёра перед его картиной, над которой он работал год, – писал бельгийский поэт Эмиль Верхарн, – значило понять, насколько он искренен, и быть захваченным его красноречием. Спокойно, с неторопливыми жестами, ни на минуту не сводя с вас глаз, медленно, невозмутимым голосом, отыскивая наиболее доходчивые формулировки, он объяснял вам достигнутые им результаты, в которых был уверен и которые, по его словам, являлись основополагающими. Затем он спрашивал ваше мнение, брал вас в свидетели и ожидал от вас слов, доказывающих, что вы все поняли. Он был очень скромный, даже застенчив, хотя вы все время чувствовали, что он несказанно горд самим собой» [1, с. 3].

Критик Теодор Визева сравнил значение его открытия для искусства с величайшими достижениями зодчих эпохи Возрождения. Сам Сёра писал: «Кто-то говорит, что видит поэзию в моих картинах. Я вижу только науку» [3, с. 1].

Художественный метод Сёра не был оценен современниками по достоинству. Критики и «собратья» по творческому цеху выражали ему свои замечания и недовольство методом. Дега называл Сёра «нотариусом», Эжен Манэ категорически отвергал его «дивизионизм». Газета «Сан» описала «Купание» так: «Чудовищная картина, порождение ума неповоротливого и заурядного, произведение человека, стремящегося выделиться с помощью легкого и примитивного средства – размеров полотна. Картина дурна со всех точек зрения, в том числе и с точки зрения живописи» [7, с. 56].

Жюри художественного салона на Елисейских полях в 1884 году и вовсе посчитало его работу «Купание» недостойной, чтобы висеть рядом с тысячами работ других авторов. Сёра переживал это оскорбление. Самолюбивый и ранимый, он не вступал в полемику с жюри художественного салона. Он был уверен в правоте «пуантилизма». В осознании своего превосходства он терпеливо, с чувством собственного достоинства, прошел сквозь возмущенную толпу к своему самому талантливому полотну «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт».

Фенеон не раз защищал Сёра от нападок со стороны критиков, которые считали, что дивизионисты искусство подчиняют науке: «Они пользуются данными науки только для того, чтобы направлять и совершенствовать свое восприятие, контролировать точность своего видения... Истина состоит в том, – добавляет Фенеон, – что метод неимпрессионизма требует необыкновенной изошренности взгляда: напуганные его беспощадной зоркостью, ловкачи, скрывающиеся за ухищрениями умелых рук беспомощность своего видения, будут избегать этого метода. Такая живопись под силу только настоящим ху-



дожникам, а жонглерам из мастерских лучше заняться карточными фокусами или игрой в бильбоке» [7, с. 69].

Сёра предвидел, что открытым им способом передачи цвета когда-нибудь воспользуются другие творческие люди, что и произошло сразу после вернисажа, где была представлена его картина «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт». «Мысли у всех были заняты только одним – маленькой точкой. Молодые художники задавались вопросом: не станет ли пуантилизм модным течением – бывали ведь и не такие повороты судьбы! – и нельзя ли, во всяком случае, извлечь из него что-то полезное для себя? Наводили справки о методе у Синьяка, иногда у Писсаро. Ему вовсе не хотелось, чтобы его метод получил распространение, однако это уже происходило помимо его воли. «Умнейшие головы» из мастерских – Кормон, Луи Анкетен, Эмиль Бернар – являлись на улицу Лаффит для изучения работ Сёра. Ван Гог, недавно приехавший в Париж, тоже посетил «Мезон доре». Вскоре все начнут рисовать в манере Сёра, подобно одному из участников выставки, другу Гогена – Шуффенекеру. Но Сёра нечего было беспокоиться! И те, и другие усвоят из его метода, прежде всего, чисто внешний прием – точку. Они будут в гораздо большей степени «пуантилировать», чем реально заниматься разделением цветов» [7, с. 64].

В XX веке его творчество послужило появлению цифровых медиатехнологий. Новаторская техника Сёра положила начало развитию нового современного решения цветного изображения, сначала в телевидении, а затем и в других цифровых средствах медиакommunikation.

Пока не обнаружены фактические данные о том, что идея точечного художественного изображения на полотне стала отправной точкой в создании изображения пиксельного. Пиксель (англ. Pixel, сокращение от pictures element) – это наименьшая часть цифрового плоского изображения или элемент матрицы для дисплеев, на которых мы видим изображение.

Первый художественный принцип пуантилизма гласил: цвета хроматического круга должны наноситься отдельными точками одного цвета, а на картину необходимо смотреть на таком удалении, чтобы эти точки слились в должные цвета. Сама техника нанесения точек Сёра напоминала работу современного цифрового принтера.

Если мы обратим внимание на экраны телевизоров, смартфонов, планшетов, информационных дисплеев, то обнаружим полное сходство художественного принципа пуантилистов с современными медиатехнологиями. Изображение на экране формируется из точек-пикселей, и чем больше их на единицу площади, тем оно детальнее. Изображение на экране телевизора или плазмы, как и картины неоимпрессионистов, воспринимается с некоторого расстояния.

Здесь стоит упомянуть о технической характеристике цифрового экрана. Это разрешение изображения DPI или Dots Per Inch, дословно точек (пикселей) на дюйм (2,541 см). Именно DPI определяет такую детализацию, которая формирует изображение настолько мелкими точками, чтобы глаз человека не различал отдельные точки на экране монитора или телевизора, но при этом сохранялось бы достаточно высокое качество изображения. Стандартным считается изображение с 72 dpi на экране монитора компьютера или рекламного щита. Со 150 dpi изображение становится настолько качественным, что человеческий глаз перестает различать отдельные точки, а изображение становится монолитным, цельным. Наиболее высокое, фотографическое изображение дает качество печати при 300 dpi.

При этом если мы зададимся целью определить количество мазков-точек на дюйм в картинах Сёра и других пуантилистов, то это, возможно, будет непросто, поскольку потребуются произвести научный расчет на снимках или оригиналах полотен. Вероятно, это тема для отдельного научного исследования. В любом случае стоит ориентироваться максимум до 72 dpi в современном исчислении или пуантов на дюйм, поскольку



они видны с небольшого расстояния и только при некотором удалении происходит эффект их слияния.

Существует современное пиксельное искусство – Pixel-art, где изображения редактируются пиксельными художниками, которые сознательно манипулируют пикселями, размещая каждый из них на экране, как когда-то художники неоиимпрессионисты наносили цветовые точки на полотно. Пиксельное искусство сейчас очень популярно в видеоиграх, пиксельной эксцентричной анимации, пиксельном видео, в пиксельной графике. Нарочитое, упрощенное разделение объекта или персонажа на квадратики пикселей (рисунки по клеточкам) заставляет активно работать воображение и дорисовывать свои детали, наделять героев своими эмоциями.

Ярко выраженная пикселизация в 80–90-х годах в компьютерных играх, обусловленная низким разрешением изображения, сменилась в сегодня любовью к «ретро» – пиксельному искусству, стилю в дизайне современных новостроек, где здания сложены словно из детских кубиков (жилой комплекс Habitat-67, Монреаль, ВТБ Арена, Москва) – кино («Старик Хоттабыч»), виртуальным мирам социальных сетей (Habbo) портативных устройств (Nintendo DS), в мобильных телефонах.

Далее мы переходим к важному художественному принципу пуантилизма: оптическая смесь. Это сочетаемость цветных точек, которая позволяет видеть их более яркими, сочными, впечатляющими, нежели воспринимать отдельные чистые цвета без соседства с усиливающими их другими цветами.

Выше упоминалось, что Сёра создал свою цветовую палитру из 11 цветов, где главными были три цвета: синий, красный и желтый. Это во многом напоминает сочетания цветов на телевидении, которое использует теоретическую основу трехкомпонентного зрения человека, «использующего» в своем видении окружающего мира сочетание трех спектральных цветов. Здесь нас ждет удивительное совпадение с палитрой Сёра: два из трех цветов, выбранные художником, совпали с выбором для цветного

телевидения! RGB – такая аббревиатура сегодня используется для обозначения передачи цвета на телевидении. Совпали R (red) – красный, B (blue) – голубой и только G (green) – зеленый, Сёра вывел в качестве дополнительного к основным цветам в своей палитре.

Сложно утверждать, но, по всей видимости, Жорж Сёра заменил зеленый цвет на желтый цвет в связи с общим стремлением художника к яркости и эффектности изображения. Здесь кроется ключевой фактор эмоционального притяжения зрителя к картинам Сёра.

Абсолютное совпадение по цветовой палитре Сёра произошло с «СМΥК (Cyan, Magenta, Yellow, Key или Black), четырехцветной автотипии формирования цвета, используемой, прежде всего в полиграфии для стандартной триадной печати» [10, с. 1]. Общеизвестная, стандартизированная по всему миру цветовая модель СМΥК для офсетной печати использует голубой, пурпурный, желтый и черный цвета. Кроме того, в полиграфии также используется принцип оптической смеси и именно точечное (пуантовое) нанесение краски. Точки, расположенные близко друг к другу, на расстоянии сливаются, восприятие глаза смешивает их и возникает необходимый цвет или оттенок. Точки могут иметь разный размер, форму, угол наклона.

Все эти «совпадения» еще раз подтверждают, что в природе художественного вымысла и природе людей нет ничего случайного и все закономерно развивается от меньшего к большему и наоборот. Маленькая точка Сёра стала источником творческого вдохновения и развития целого направления в искусстве, науке, медиатехнологиях.

«Если я сумел научным путем вывести в живописи закон цвета, то не смогу ли я разработать в ней, – спрашивал себя Сёра, – другую систему, столь же логичную и научную, которая позволила бы мне привести к гармоничному единству линии картины, подобно тому, как мне удалось согласовать на ней оттенки цвета?» [7, с. 81]. В последующие годы художник дополнил науку о цвете наукой о линии.



Невозможно вырвать открытие Сёра из контекста жизни и рассматривать его как отдельный вид искусства. Только целостное, объемное восприятие его творчества и стрем-

ление к научному объяснению визуального восприятия красоты окружающего мира дает нам право самим проводить исследование влияния Сёра на нашу современную жизнь.

Список литературы

1. Дюхтинг Х. Жорж Сёра, 1859–1891: пуантилизм / пер. с нем. Е. В. Ефремовой. Москва: АРТ-РОДНИК, 2005. 96 с.
2. Жорж Сёра, Поль Синьяк. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников / перевод. Г. С. Верейский, Е. Р. Классон. Москва: Искусство, 1976. 334 с.
3. Костеневич А. От Моне до Пикассо: Французская живопись второй половины XIX – начала XX вв. в Эрмитаже: [альбом-каталог]. Ленинград: Аврора, 1989. 523 с.
4. Мягкова М. Пиксельная архитектура: 6 впечатляющих мировых проектов. 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://realty.rbc.ru/news/5c3f375b9a79478122a01e92>
5. Мисосунова У. Жорж-Пьер Сёра [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2012/01/16/1268>
6. Павликова А. Пикселизация архитектуры. 2014. [Электронный ресурс]. URL: <https://archi.ru/tech/56661/pikselizaciya-arkhitektury>
7. Перрюшо А. Жизнь Сёра / пер. с франц.; Послесловие К. Богемской. Москва: Радуга, 1992. 192 с.
8. Сёра Жорж Пьер (1859–1891) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.impressionism.ru/seurat.html>
9. Синьяк П. От Делакруа к неоимпрессионизму/Пер. с франц. И.О.Дудин. Москва: Юрайт, 2022. 96 с.
10. СМЫК URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/СМЫК>

*

Поступила в редакцию 18.05.2023



СЕМИОТИКА МАСКИ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 791.6; 792.8

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

А. В. Трунцева

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московский регион, Российская Федерация
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается маска как самостоятельный знак в русской семиотической системе. Исследуются источники формирования принципа масочности в русском балетном искусстве. Разбирается смысловое содержание русской маски, оказавшей влияние на мировое искусство. История маски восходит к ряженым – участникам народных праздников. В придворном и крепостном балете XVIII века маски доминировали над актёрской выразительностью открытого лица танцовщика, что было связано с античными традициями и традициями итальянских карнавалов, а также – популярной комедией дель арте. В балете XX века возможности масок возросли. Появились психологические, политические маски. В балете сформулированы основные требования к маске, включающие выразительность, фактурность и лёгкость. Существующее разнообразие масок в жизни и балете ситуативно и сюжетно ограничено. Многие известные танцовщики выступали в масочных спектаклях. Периодическое возвращение кода масок происходит в период социальных потрясений, а затем отображается в балетных текстах.

Ключевые слова: балет, искусство, культура, код, маска, человек, лицо, смысл.

Для цитирования: Трунцева А.В. Семиотика маски в балетном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 76-83. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

SEMIOTICS OF THE MASK IN THE BALLET ART

Anastasia V. Truntsova

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: truntsova_a@mail.ru

Abstract: The article considers the mask as an independent sign in the Russian semiotic system. The sources of the formation of the principle of masquerade in Russian ballet art are investigated. The semantic content of the Russian mask, which influenced world art, is analyzed. The history of the mask goes back to the mummers – participants in folk holidays. In the court and fortress ballet of the 18th century, masks domi-

ТРУНЦОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА – магистр 1 курса кафедры культурологии, факультет государственной культурной политики, Московский государственный институт культуры

TRUNTSOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA – undergraduate student, Department of Cultural Studies, Faculty of State Cultural Policy, Moscow State Institute of Culture

© Трунцева А.В., 2023



nated the actor's expressiveness of the dancer's open face, which was associated with ancient traditions and the traditions of Italian carnivals, and the popular commedia dell' arte. In the ballet of the 20th century, the possibilities of masks increased. Psychological, political masks appeared. The ballet formulates the basic requirements for a mask, including expressiveness, texture and lightness. The existing variety of masks in life and ballet is situationally and subjectively limited. Many famous dancers performed in masked performances. The periodic return of the code of masks occurs during a period of social upheaval, and then is displayed in ballet texts.

Keywords: ballet, art, culture, code, mask, person, face, meaning.

For citation: Truntsova A.V. Semiotics of masks in ballet art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 76-83. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-76-83>

Маска – это предмет или накладка на лицо. В код отечественной культуры она вошла в XIII веке. Лат. *Masca* – «призрак». Для большинства культур это феномен, имеющий ритуальный характер. Маску надевают, чтобы изменить свою сущность. Двойственный характер маски заключается в следующем: она воплощает божественное или демоническое начало. Следует различать маски в прямом смысле и маски в кавычках, то есть в переносном смысле. Последние относятся к вторичному коду. Дискурс «надеваемой маски» особым образом соизмеряет человека с миром. Поэтому «сокрытие» индивида как его «растворение» в мире – это первоначальный смысл существования без лица. Количество масок по переживаниям в каждом событии всегда больше, чем нужно. Из набора масок складывается доступное для дискурса власти «лицо» человека. Субъект не получает полной защиты в маске, остаётся «зазор» между ней и лицом. Тем самым определяется смысл некоторой изначальной игры-неправды, заложенной в человеческом существовании. «Неподвижность» маски символизирует потребность человека овладеть событием, ускользающим от сознания. Смерть не просто уравнивает маску с лицом, а превращается в её подобие.

Маски античной культуры можно символически представить следующим образом. У Гераклита – «плачущая маска». Он оплакивает мир, который знает. Маска Демокрита есть смех. Ещё одна из масок – это «ироническая

улыбка» Сократа; в ней смешиваются смех и слёзы. Античная маска существует как бы сама по себе; она, тем не менее, пытается «захватить» объект, не будучи связана с ним логически. Феномен не может пребывать в маске целиком. «Надевание» маски есть отказ от собственной индивидуальности, но она (маска) одновременно возносит её. Это происходит благодаря свойству маски «скрывать-показывать». В связи с маской возникает мотив тайны. Платон прибегает к использованию имён-масок. Он «присутствует» в диалогах под маской своих персонажей. К. Блазис справедливо считает, что традиция масок возникла в античности. Он называет основные античные маски [3, с. 126]. В греческом театре в масках играли люди и незаметно – Боги. Человек, надевший маску, по традиции считался наделённым божественным даром. Греческое слово, обозначающее театр, имело смысл места, где среди зрителей присутствовали Боги [16, с. 190]. Одним из источников зарождения балета является греческий театр. Именно там, внутри драмы, исполнялись первые хореографические миниатюры, а затем – и развёрнутые танцевальные куски. Исполнители наделялись масками, которые влияли на постановку хореографического текста. Уже в это время – во многом благодаря маскам – танцевальные движения стали наделяться неким смыслом и отдельные из них переходили в разряд символов. Так, величественно вздымаемые, округлые руки



в статуарной позе символизируют достоинство и недостижимость Богов. А ритмические па де буре в круговом построении стали символом Диониса. Именно в его культе исполнялись общественные танцы, напоминающие русские хороводы, в них участвовали все свободные, люди полиса. Нередко они танцевали в масках, что позволяло им чувствовать себя более раскованно в дионисийских мистериях. И в наше время подобные движения подсознательно раскодируются как символ хмельного веселья. В. М. Межуев подчёркивает роль дионисийской пляски в мироощущении античного человека [12, с. 200]. В балете «Спартак» Ю. Н. Григоровича (на античную тему) маска сатира переосмыслена, она надлена новой знаковой формой. Участники праздника Красса надевают маски, благодаря чему чувствуют себя безнаказанно и разнузданно. Их движения становятся животноподобными. Они мучают и истязают Фригию.

Каждой маске присущ соответствующий ритм, танец, музыка. Костюмы, аксессуары призваны сохранять следы маски. Однако, по мнению Е. Я. Шейниной, маски в античной (а затем в европейской) культуре целостного образа не создают. У маски может быть надстройка в виде перьев, бисера, материи. Она возвышается над маской и частично «поглощает» её [18, с. 501–502]. А. А. Пелипенко полагает, что в логоцентричной цивилизации глубинное содержание замаскировано. Он употребляет понятие «маска культуры» [13, с. 556].

В языческой Руси маски надевали жрецы в ритуальных целях. Позднее маски начали использовать для празднования Коляды и Масленицы. По улицам ходили ряженые в медведя, быка, козу, гуся и других. Личины-маски делали из бересты. Ряженые собирали дары и благословляли хозяев. Сами маски называли «хари» или «лярвы». Они символизировали языческого Велеса. Не ранее XII–XIII веков появились маски «кузнеца», «коновала», «гончара». В ходе игры нужно было угадать ряженого. Если его узнавали, то ряженный снимал маску. Непрочих ряженных возглавлял парень в маске из глины, который нёс символического

«коня». Позднее маски носили скоморохи. Интересно, что фольклорный цикл «Скоморохи» поставил И. А. Моисеев в 1980 г [15, с. 609]. Г. Д. Алексидзе поставил в Камерном театре хореографическую миниатюру «Скоморохи» [1, с. 161]. В балете Ю. Н. Григоровича «Иван Грозный» используются скоморошьи маски. Царь появляется в маске, что наводит ужас на бояр. Языческий символ, используемый православным царём, свидетельствует о его жестокости и отступничестве.

В европейской культуре маски были неотъемлемым символом народных карнавалов, которые были запрещены церковной властью как богохульные. Маски с этого времени становятся табуированным знаком. В России подобным преследованиям подвергались скоморохи, носившие маски. Но в эпоху Ренессанса маски вновь входят в официальную культуру. В Венеции они стали сначала символом маскарада, а затем на их основе сформировалась комедия дель арте. Существует дифференциация венецианских, а позднее и неаполитанских масок, участвующих в комедии дель арте; на их основе создано множество произведений искусства.

В России интерес к Ренессансу возникает у символистов. В 1906 году В. Э. Мейерхольд поставил драму А. А. Блока «Балаганчик». Спектакли с использованием ролей-масок ставили А. Я. Таиров – «Покрывало Пьеретты» (1916), Е. Б. Вахтангов – «Принцесса Турандот» (1922).

Ещё одним источником возникновения балета являются маскарады, а затем и балеты-маскарады, получившие распространение в Европе XVI века. В них участвовали придворные в индивидуально неповторимых масках, которые исполняли сольные вариации, стремясь в танце наибольшим образом раскрыть смысл своей маски. Поэтому маски стимулировали развитие хореографии в креативном индивидуальном и даже импровизационном направлении. Маски стали частью балетного действия. Считалось, что лицо танцовщика искажено физическими усилиями, и он не способен передать худо-



жественный образ. Активно применял маски в своей работе П. Бошан. В балете-комедии «Мещанин во дворянстве» (1670) не только использовались маски как атрибут костюма, но принцип масочности был положен в основу сценического действия. Мещанин надевает маску дворянина, учителя надевают маски любви. А причудливость и декоративность масок обусловили рисунок танца.

В XVIII веке в европейском балете стали отказываться от масок в пользу живой актёрской выразительности. М. М. Габович утверждает, что французский балетмейстер П. Гардель впервые вышел на сцену без маски, по его примеру маски не стали надевать и другие артисты. Габович категоричен в суждении, что с этого момента зрители увидели живое лицо исполнителя [5, с. 35]. В действительности маски впервые отменил М. Гардель (1741–1787) в партии Аполлона в опере Ж. Рамо «Кастор и Поллукс» (1772 г.). Его брат П. Гардель (1758–1840) в это время был ещё учеником, начинающим танцовщиком, выходящим в операх [2, с. 139].

В Россию балет пришёл в XVIII веке, поэтому маски в нём уже не использовались. Исключение составляли балеты на тему маскарадов. Например, балет «Маскарад в Краковском редуте», поставленный И. К. Лобановым в 1822 году. Тема сохранила свою актуальность и через 100 лет. «Маски города» поставила В. Майя в своей студии [15, с. 591]. В XVIII веке при дворе появились венецианские маски. При правлении Павла I карнавалы с масками прекратились. Интерес к театральным маскам снова возник в начале XX века.

В русском маскараде прослеживается тема самозванства. Барышни выдавали себя за крестьянок, а аристократы прикидывались пастухами. Маски ряженых пародировали власть. Переряживание относится к антиповедению. Существует легенда, что скоморошья маска висела у Лжедмитрия вместо иконы [17, с. 166, 170].

Сам Пётр I оказался ряженым во время Великого посольства. В своём окружении он определял ряженых, которых выдавал

за себя. В коде русской культуры существует два противоположных Петра I. К. Растрелли в 1719 году снял с Петра I гипсовую маску для конной статуи императора. Скульптор хотел добиться портретного сходства. Гипсовая голова Петра I находится в Эрмитаже. Для создания образа Растрелли придал лицу величие, сделал глаза огромными, а лоб высоким. Вскоре после смерти Петра I Растрелли создаёт восковую персону, используя эту же маску. В 1991 году М. Шемякин отлил в Нью-Йорке другого Петра I в своеобразную маску. Император изображён без парика с маленькой лысой головой и выражением брезгливости в глазах. В молодости Шемякин работал такелажником в Эрмитаже и ухитрился снять копию с растреллиевской маски [4, с. 310–311, 314]. Таким образом появились маски императора № 1 и № 2. В балете «Медный всадник» произошло перекодирование скульптурного, поэтического текста в хореографический. Р. В. Захаровым выбор был сделан в пользу маски № 1.

Во время крестьянской войны переодевание в рядах войск Разина, а затем Пугачёва, – обычное явление. Лица многих участников представляли собой стигматизированные знаки. Скрывать приходилось клеймо на лбу, щеке, вырванные ноздри. Их антиповедение – это ордена на крестьянских кафтанах и знаки духовного отличия. В балетных спектаклях эти детали – как трудновоспроизводимые – опускались. Например, спектакль «Пугачёв» на музыку Г. Ф. Генделя и А. Г. Шнитке в постановке «Независимой труппы» А. М. Сигаловой 1992 года; хореографическая миниатюра «Казнь Степана Разина» на музыку Д. Д. Шостаковича, поставленная К. А. Рассадным в 1977 году для труппы «Хореографические миниатюры» [15, с. 582, 602].

В России XVIII–XIX веков маски надевали члены тайных организаций. В закрытых лечебницах они были на лицах больных проказой или венерическими заболеваниями. После крестьянских войн сформировался образ разбойника в маске. К началу XIX века маски окончательно утратили сакральный



смысл, но приобрели эстетический. М. Петипа не один раз обращался к маскам. Например, балет «Арлекинад» 1900 года [15, с. 563]. В балете «Сатанилла или любовь и ад», поставленном Ж. А. и М. И. Петипа по Ж. Мазелье, чёрт прикидывается прекрасной девушкой в маске. Маска наделяет чёрта притягательностью, кошачьей грацией. Фрагмент из этого балета восстановил Е. С. Качаров в 1978 году в Московском классическом балете [15, с. 706].

Важный источник развития принципа масочности на русской балетной сцене – это спектакли на восточную, чаще китайскую, тему: «Китайская императорская свадьба», «Китайская сирота», «Китайцы», «Балет, представляющий китайское торжество». В них происходило осмысление азиатской маски с её специфической символикой. Сложные ассоциации с традиционной японской маской вызывают персонажи в балете «Дочь Микадо», который поставлен в 1897 году Л. И. Ивановым в Мариинском театре. Женские партии исполняли М. Ф. Кшесинская, П. И. Преображенская, К. М. Куличевская [2, с. 192]. Нередко в России ставили балеты на африканскую тему, такие как «Бал африканцев», «Негритянский концерт». Однако африканские ритуальные маски в них не использовались.

Одним из источников принципа масочности в балете являются маски в литературных текстах. Например, маска падшего ангела у М. Ю. Лермонтова («Демон»). Человеческие лики просвечивают через хари-рожи-морды персонажей Н. В. Гоголя («Вий», «Ночь перед Рождеством», «Ночь на лысой горе»). Маску человека без кожи Ф. М. Достоевского пытался передать Б. Я. Эйфман в балете «Идиот».

Самая известная национальная маска в балете, по мнению М. Гваттерини, это Петрушка [6, с. 131]. Сценическая жизнь этой маски началась в 1911 году благодаря М. М. Фокину. Сценарий написали И. Ф. Стравинский и А. Н. Бенуа. По ходу действия кукольный персонаж оживает, и маска становится его лицом. Событие происходит на масленичных гуляниях в Петербурге в 30-е годы XIX века. Безликая толпа равнодушна к страданиям Пе-

трушки. Он погибает, но тут обнаруживается двойственная природа маски: тень Петрушки грозит фокуснику [2, с. 401]. Графичность и комизм маски задали хореографический рисунок, графику движений, их кукольность. На основе образной характеристики масок была разработана система лейтмотивов в балете. Каждый лейтмотив закреплён за своим персонажем как маска, что придаёт некую статику образов второстепенным героям, чему противостоит динамизм влюблённого Петрушки. К середине XX века русская маска стала символом мирового балетного искусства. В аргентинском балете постановка Петрушки состоялась в 1931 году. Её осуществил сам М. М. Фокин. На Кубе Петрушка был поставлен в 1948 году по инициативе А. Алонсо [2, с. 29, 279].

Хореографом, создавшим балет масок в России XX века, по праву считается К. Я. Голейзовский. В 1919 году он поставил балет «Маска». Главные персонажи Неизвестный и Неизвестная. Главная мысль балета – беспомощность и недостижимая красота в безобразном мире. Возникает ассоциация с А. А. Блоком, с его циклом «Снежная маска». В 20-е годы Голейзовского заинтересовала традиция дель арте [15 с. 134–136]. Постановка балета Голейзовского «Маска Красной смерти» была намечена в Большом театре в сезон 1918–19 года. Голейзовского поддерживали А. А. Горский и В. И. Немирович-Данченко. Против балета выступала часть труппы Большого театра во главе с В. Д. Тихомировым. Премьера так и не состоялась. Среди работ Голейзовского на тему масок выделяются «Маски» – сюита концертных номеров 1918 года, «Арлекинад» 1919 года, «Пьеро и Коломбина» 2020 года, «Трагедия масок» 1922 года [15, с. 563, 602].

В культуре XX века появились профессиональные маски. Они предназначались для маляров, сварщиков, пчеловодов. Распространение получили спортивные маски у фехтовальщиков, боксеров, регбистов. В некоторых балетах и хореографических миниатюрах на производственную тему, где были



представлены социально ориентированные персонажи, действовал принцип масочности: «Ангара», «Геологи», «Завод», «Будущие лётчики», «Колхозная улица», «Советская деревня», «Наша деревня» [15, с. 567]. Однако прямой взаимосвязи между распространением масок в обществе и в балетном искусстве не существует. Она многократно опосредована. Несвобода может усиливать маскообразность лица. «Немота» лица в чаадаевском смысле – это признак такой маскообразности. В. В. Высоцкий писал по этому поводу:

*«За масками гоняюсь по пятам,
Но ни одну не попрошу открыться:
Что, если маски сброшены, а там
– Все те же полумаски-полулица»*
[11, с. 2].

В 1980 году маску с Высоцкого снимал скульптор Ю. Васильев. Экземпляр для вдовы был отлит из бронзы и серебра. Другую маску получил сын Никита. Перевод маски барда и актёра в пластический образ дан в спектакле «Песни Высоцкого». Этот спектакль поставлен в 1987 году Н. А. Волковой в «Хореографических миниатюрах» в Ленинграде [15, с. 598].

Исторически сложившийся социокод «ношения маски» был рассчитан на то, что смыслы присущи сообщению (тексту), и их надо только декодировать. В современной культуре смыслы маски возникают на уровне социального взаимодействия. Включение в разные коды позволяет интерпретировать маску как знак. В этом качестве маска универсальна, однако, текст привязан к определённой ситуации, подлежащей кодированию. Бесконечность смыслов маски реализуется через повторение сообщений (текстов).

Масочность, как один из принципов, на которых базируется актёрская и пластическая выразительность артиста балета, невероятно важна. М. М. Плисецкой часто приходилось сталкиваться с масками в жизни и в балете. Она отмечает «маску равнодушия», которая временами появлялась у Л. М. Якобсона. Плисецкая танцевала балет «Петушиные

бои» (современная версия Электры) в Аргентине. В балете появляются 14 условных персонажей в масках с огромными лицами [14, с. 392, 460]. В балете «Чайка» балерину поднимают в замкнутом чёрном кубе четыре кавалера в масках [14, с. 400].

Современный балетмейстер Г. Д. Алексидзе уже на 1 курсе приобщал студентов к культуре маски. Он полагал, что маска даёт свободу, снимает наружное сомнение, чувство неловкости, придаёт силу исполнителю. Алексидзе пишет: «Маска – это магия. Она действительно обладает мистической силой, даёт силу обобщения, целостности» [1, с. 92].

На принцип масочности в конце XX века, особенно в экспериментальном балете, оказали влияние воззрения постмодернистов по поводу исчезновения лица у современного человека и появления новой функции маски. В мифологии важно не целое тело, а его частичность. Эта частичность органов закреплена за социумом. Ж. Делёз утверждает: «Маска является подобной институцией органов». Делёз использует понятие «тело-графия», чтобы подчеркнуть его знаковый характер. Графия танцует и оживляет тело. [7, с. 224, 324]. В современной культуре, как считает Делёз, маска находит новую функцию, противоположную её прежней функции. Маска ничего не скрывает, не прячет, не показывает и не обнаруживает. В примитивных семиотиках маска обеспечивает принадлежность головы телу. Теперь маска надстраивается над лицом, а само лицо становится бесчеловечным. [8, с. 299–300]. Лик Христа уже не проявляется в лице человека. Надстроенная маска рассчитана на двух-однозначные семантические отношения. [8, с. 297]. В постмодернизме события есть маскировка повторения. Его можно представить в качестве сингулярной маски. Интенсивность мысли, её разброс – это невиданная ранее маска. Однако она ведёт к возвращению «маски масок». Например, маски Спинозы, Лейбница, Канта. [8, с. 450, 470]. Сходную позицию занимает О. А. Штайн, считая, что человечество жи-



вёт в мире множественности масок, утрачивая способность человека различать маску и лицо [19, с. 146]. И. В. Кузин утверждает, что смерть знака жизненной правды превращает лицо в маску [10, с. 153].

Переход маски из знака в символ трансформирует сам процесс коммуникации. Кодированию подлежат не столько смыслы, сколько их иерархия. Количество знаков, производных от феномена маски, имеет тенденцию к увеличению. Символ маски таким свойством не обладает. В критические периоды российской истории (войны, революции, эпидемии) происходит уничтожение кодов. Возникает ситуация наличия маски – её отсутствия. Поэтому для коммуникации необходима двоичная система знаков, что облегчает перекодировку смыслов маски.

Маски в русском и западноевропейском балете вовлечены в своеобразный диалог. В масках из французских и итальянских балетных спектаклей русское сознание ищет ответы на вопросы, которые общество до сих пор не ставит. Человека в маске на балетной сцене можно рассматривать как знак бытия внутренней природы, но и в этом случае необходимо культурно-антропологическое начало, формируемое в пространстве культуры.

Каждая из масок – художественное открытие исполнителя, в которой он предстаёт с эстетической позиции. В семиотике маски можно выделить внешнюю и внутренние стороны. Изменение в смысловом содержании маски носит всеобщий характер, а способ осмысления маски всегда имеет национальную окраску. Маска в русском национальном балете восходит к оппозиции божественного и человеческого, сакрального и профанного. Маска утверждает себя в границах, определяемых лицом. Точно подобранная маска в балете семиотически дублирует лицо. В отличие от лица маска не исчезает в конечной совокупности опыта жизни. В этом отношении маска есть бесконечный объект означивания. Именно маска выражает то, что ускользает в лице от непосредственного восприятия. Со временем, по мере возобновления классического балетного репертуара, маски могут утрачивать свою эстетическую ценность, а вместе с ней – и неожиданность. Взамен возникают маски новых персонажей и современные хореографические тексты, причём этот процесс бесконечен. Таким образом, семиозис маски в балете представляет собой более сложное и противоречивое явление, нежели было принято ранее считать.

Список литературы

1. *Алексидзе Г. Д.* Школа балетмейстера. Москва: РУТИ-ГИТИС, 2013. 176 с.
2. Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва: Советская Энциклопедия, 1981. 623 с.
3. *Блазис К.* Кодекс Терпсихоры. / пер. с англ. Е. А. Туминой. Москва: РИТИ-ГИТИС, 2017. 34 с.
4. *Бобышев Д.* Медный сидень // Метафизика Петербурга. Выпуск 1. Отв. ред. Л. Морева. Санкт-Петербург: Эйдос. 1993. С. 309–315.
5. *Габович М. М.* Душой исполненный полёт. Москва: Молодая гвардия, 1966. 176 с.
6. *Гваттерини М.* Азбука балета / пер. с итал. Москва: А.О. БММ, 2001. 240 с.
7. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / пер. с франц. Д. Краличкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 642 с.
8. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато. Капитализм и шизофрения / пер. с франц. Я. И. Свирского. Екатеринбург: У-Фактория; Москва: Астрель, 2010. 895 с.
9. *Делёз Ж.* Логика смысла / пер. с франц. Я. И. Свирского. Москва : Академический Проект, 2011. 472 с.
10. *Кузин И. В.* Маска субъекта. Стратегия социальной идентификации. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 312 с.



11. *Максаков К.* История маски. От египетского фараона до венецианского карнавала / Сост. К. Максакова. Москва: Центрполиграф, 2021. 240 с.
12. *Межуев В. М.* Идея культуры. Очерки по философии культуры. Москва: Университетская книга, 2012, 406 с.
13. *Пелипенко А. А.* Постигение культуры: в 2 частях. Ч.1. Культура и смысл. Москва: РОССПЭН; Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2012, 607 с.
14. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая. Москва: Новости, 1994, 496 с.
15. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Д. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва: Большая Российская энциклопедия; с согласия, 1997. 632 с.
16. *Уокер Б.* Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. Москва: Астрель, Аст, Транзит книга, 2005. 638 с.
17. *Успенский Б. А.* Этюды о русской истории. Санкт-Петербург: Азбука, 2002. 48 с.
18. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. Москва: Аст, Харьков: Торгсин. 2002. 591 с.
19. *Штайн О. А.* Маска: Стратегия идентификации. Санкт-Петербург: Алитейя, 2022. 160 с.

*

Поступила в редакцию 12.05.2023



МУЗЫКА «ТРЕТЬЕГО ТЕЧЕНИЯ» КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 78.03

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-84-89>

Л. И. Водяницкая

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: vodyanitskaya20@bk.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается влияние музыки «третьего течения» на современную музыкальную культуру. В статье анализируется деятельность представителей самых различных направлений музыки, которые в итоге стали первыми в создании такого явления, как музыка «третьего течения». Собраны подтверждения того, что при объединении в небольшие музыкальные группы и сообщества, внутри которых происходит обмен и взаимное обогащение интересов, рождается новый культурный феномен. В результате работы над статьей было определено, что музыка «третьего течения», возникшая в XX веке, оказала большое влияние на современную музыку и искусство в целом.

Ключевые слова: джаз, классическая музыка, современная музыка, музыка эпохи барокко, музыкальная культура, музыка «третьего течения».

Для цитирования: Водяницкая Л.И. Музыка «третьего течения» как феномен современной музыкальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 84-89. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-84-89>

«THIRD STREAM» MUSIC AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY MUSIC CULTURE

Laura I. Vodyanitskaya

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: vodyanitskaya20@bk.ru

Abstract: The article examines the influence of «third stream» music and on contemporary music culture. The article analyses the work of the representatives of very different music genres who developed «third stream» music. The article confirms that forming small groups and communities, where cultural exchange and mutual enrichment occur, leads to the emergence of a new cultural phenomenon. As the result of the

ВОДЯНИЦКАЯ ЛАУРА ИГОРЕВНА – доцент кафедры эстрадно- джазового искусства, аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

VODYANITSKAYA LAURA IGOREVNA – Associate Professor at the Department of Jazz and Popular Music, Postgraduate student at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Водяницкая Л.И., 2023



research, it was found that «Third stream» music, which originated in the 20th century, had a great influence on contemporary music and art in general.

Keywords: jazz music, classical music, contemporary music, baroque music, «third stream» music, music culture.

For citation: Vodyanitskaya L.I. «Third Stream» music as a phenomenon of contemporary music culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 84-89. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-84-89>

В музыкальном культурном фонде существуют два столпа – джаз и классика. Еще в эпоху барокко вокальная музыка начала вытесняться инструментальной, и это явление привело к возникновению первых оркестров. Музыканты начали экспериментировать с составом инструментов в оркестре и тем самым создали поле для появления джаза, а после музыки «третьего течения» эпоха барокко считается временем открытий, усложнением музыкальных стандартов. Между тем в это же время проявляется все более заметное разграничение музыкальных произведений на выдающиеся и посредственные. Народно-музыкальная культура обособляется на фоне этих изменений от классики.

В период барокко возник бум невиданных ранее направлений и технологий в музыке [10, с. 48–55]. Последующее снижение надзора со стороны европейской католической церкви, взявшее начало во времена Возрождения, предоставило возможность преуспевать в нерелигиозной музыке. Вокал, преобладающий в период Ренессанса, со временем уступил место инструментализму. Осознание того, что музыкальные инструменты необходимо соединить каким-то соответствующим стандартам манером, повлекло за собой появление первых оркестров.

В XX столетии барочная модель исполнения была востребована, к примеру, Арнольдом Шёнбергом и Максом Регером, Игорем Стравинским и Белой Бартоком. Тогда же большой ряд композиций был написан в стиле «необарокко» с использованием полифонии. Подобные работы принадлежат известным авторам – Джачинто Шельси, Паулю Хиндемиту, Полу Крестону и Богуславу Мартину.

Сегодня музыковеды стремятся доработать не доведённые до конца композиции авторов периода барокко (самой популярной композицией по праву считается «Искусство фуги» И. С. Баха).

Понятие «third stream» – «третье течение» – возникло ближе к концу 50-х годов как нечто новое в музыке джаза. «Первым» течением именуют классику, или правильной – академическую музыку, «вторым» – джазовую, а синтез перечисленных жанров получил название «третьего течения» [5]. После окончания Второй мировой войны на просторы джаза пожаловало множество музыкантов с обновленным образом мышления, с гораздо более высоким показателем эрудиции и просвещения, обогащенным кругозором [1, с. 23]. В США появилось множество профессионалов с консерваторским образованием, ориентирующихся в мировой классической музыке в целом, а также – в авангардизме. Эти люди были лицами уже не одной лишь европеоидной, но и негроидной расы. В те же года возникло и ещё одно направление – «прогрессивный джаз», где преобладал уже немного другой смысл, не характерный прежде для джаза, хотя музыка эта оставалась частью того же жанра.

«Третье течение» – это термин, авторство которого принадлежит известному музыковеду и композитору Гюнтеру Шуллеру, озвучившему впервые это словосочетание на лекции в Брандейском университете в 1957 году. Музыка «третьего течения» исходит из классической и джазовой музыки, поэтому желательно, чтобы авторы и исполнители знали оба жанра одинаково хорошо [2, с. 389]. Импровизации здесь уделяется большое внимание,



что означает, что исполнители должны быть настоящими музыкантами, знающими музыку от классики до джаза. Гюнтер Шуллер допустил, что такой синтез классики и джаза уже был сделан венгерским композитором Белой Бартоком, завоевавшим огромное уважение и славу после того, как он добавил в собственную музыку элементы венгерской народной музыки, находившуюся раньше под влиянием Клода Дебюсси и Рихарда Штрауса. Все это произошло уже в начале XX века, но при в современной истории музыка «третьего течения» существует в роли уже самостоятельного стиля, вполне сложившегося и приобретающего постепенное признание.

Музыка «третьего течения» – тяжелая и немассовая, зачастую непростая для понимания и уяснения, несмотря на то, что в ней попадаются на редкость красивые и интересные произведения с целыми альбомами, такие как известный на весь мир «Фокус» Стэна Гетца, записанный с яркими и бойкими струнными. (Ввиду трудности обозначения музыки «третьего течения» ее обычно классифицируют при помощи неодобренных тезисов, наиболее известный из которых «Это не джаз со струнными»). Так или иначе, струнные в музыке «третьего течения» можно встретить во многих случаях. Яркими представителями инструментального вокала стали Татьяна Парра и Вероника Сталдер, автор-сочинитель Вардан Овсепян и многие другие. Кроме того, музыка «третьего течения» стала исходной точкой еще одного слияния джазовой и академической музыки – джазовых интерпретаций классики. В этом направлении более остальных выделился Жак Лусье, известный интерпретатор Баха, без сомнений удивительный французский пианист, чутко ощущающий оригинал и способный подать его в лучших традициях джаза.

В музыке «третьего течения» музыканты исполняют классические произведения в собственных самобытных вариантах. К примеру, звукозапись биг-бендом Стэна Кентона произведений Рихарда Вагнера в джазовых аранжировках. В этот перечень также входит пред-

ставление сказочной сюиты «Петя и волк» Сергея Прокофьева, написанное Оливером Нельсоном – нестандартной фигурой джазового мира того времени. Понимание музыки «третьего течения» наиболее объективно, при ознакомлении индивида с ритм-секциями и сольными импровизациями в звукозаписях по типу «Созвучия» симфо-джазового коллектива «Оркестр США», на произведения Гюнтера Шуллера, Фридриха Гульды или Джона Льюиса. В этих записях звучит игра молодых композиторов, оставляющих за собой «классический» способ обращения при игре самих произведений и их аранжировок. Здесь сохраняются принципы классического исполнения в целом, образуя тем самым внешний вид жанра. Одновременно с этим композиции соответствуют всем законам полифонии, используется много разных подходов, выработанных на протяжении долгих лет в музыкальной культуре.

Ранние наивные стремления преобразовать академизм в камерной и симфонической музыке возникли еще в начале XX века, в период, когда джазовая музыка находилась ещё на стадии возникновения [8, с. 164]. Дальновидные сочинители ещё в те года рассмотрели в этом свежем, лишь появившемся направлении благоприятную картину будущего жанра. Кто-то из музыковедов относит к этим музыкальным экспериментам сочинения Чарльза Айвза. Не подлежит сомнению, что на актуальной волне жанра оказались «Кукольный кэк-уок» Клода Дебюсси (1908), его «История солдата» и «Рэгтайм для одиннадцати инструментов» (1918), «Сотворение мира» (1923) Дариуса Мийо, «Рапсодия в стиле блюз» (1923) Джорджа Гершвина и большое количество принадлежащих ему других симфонических сочинений. Сюда же следует отнести выборочные композиции Мориса Равеля, первые произведения Дмитрия Шостаковича, Аарона Копленда и Курта Вайля. На закате 30-х годов прошлого века немногочисленные джаз-ансамбли стремились играть облегченным свинговым образом знаменитые на всю планету мотивы из классических композиций.



На то время очень известна была «Песня индийского гостя» из оперы Римского-Корсакова «Садко» в аранжировке Томми Дорси и отдельные выдержки из Второго фортепьянного концерта и оркестра Сергея Рахманинова, из квартетов А. Бородина и П. Чайковского. Перечисленные обработки не причисляются к волне музыки «третьего течения». Они больше способствовали продвижению классики в массы.

В зарождении музыки «третьего течения» участвовали те люди, которые стремились придать джазу более высокое положение в мире. Мнение о джазе у обывателя ещё в 50-е годы оставалось поверхностным. Джазовая музыка казалась приемлемой на увеселительных мероприятиях и служила неким развлечением для публики, а также воспринималась как второсортный жанр даже среди танцевальных направлений. Пассивность биг-бэндов и времён свинга сохранялась и была довольно велика. Бибоп, в будущем занявший своё место в джазовом мире, на то время пока не был таким значительным, а местами проведения выступлений продолжали оставаться, по большей части, небольшие заведения с немногочисленным кругом любителей данного направления. Пробные работы, где основы джаза смешивались с составными частями исполнения симфонического или камерного оркестра, прокладывали пути к исполнению джаза в больших концертных залах и были предназначены для европейской аудитории. Джазовая музыка, исполняемая старинным манером, завоевала популярность как в Америке, так и в других странах. В понимании людей джаз уже не казался диковинным и чужеземным творчеством от лица афроамериканцев. Притом ряд музыкантов данного направления, такие как Джон Льюис или Джей Джей Джонсон скоро, начали восприниматься как интернациональные легенды жанра. Такое признание стало, по сути дела, мировым явлением в те годы [5, с. 159–165].

В числе ранних исполнителей, начавших отходить от стандартов танцевальных ансамблей в оркестровках, стал Стэн Кентон.

В 40-х годах его композиции стали звучать своеобразно. Музыкальная пластинка «Город из стекла» мигом вычеркнула самого Стэна из доминирующего направления – «мэйнстрима». Ради успеха собственных задумок Стэн Кентон сотрудничал в оркестре с самобытными и нестандартными представителями джаза и смелыми аранжировщиками, проводящими со звуком самые различные опыты. Таким аранжировщиком являлся Пит Руголо. Запись альбома «Город из стекла», содержит пьесы, сыгранные оркестром Пита Руголо. В таких обработках повседневных известных композиций, как «Лаура», прослеживается индивидуальность мысли композитора. Первыми, привнёшими в свежее направление определенную структуру и само наименование музыки «третьего течения», стали такие джазовые исполнители – автор-валторнист из академической музыкальной среды Гюнтер Шуллер и джазовый музыкант Джон Льюис, который являлся новатором кул-джаза и бопа и основателем знаменитого «Модерн джаз квартета». Их коллектив в 1955 году получил название «Общество джазовой и классической музыки». Итогом работы этой музыкальной группы стала пластинка «Концерт современного джаза», вышедшая в 1956–1957 годах. Пластинка содержит оркестровые произведения Джона Льюиса, Джей Джей Джонсона, Чарльза Мингуса, Джимми Джуффри, Джорджа Расселла, Гюнтера Шуллера. Один из солистов – Майлз Дэвис.

Разделение джаза на музыку «третьего течения», «интеллектуальный джаз» и «авангард» в отдельных случаях весьма относительно, если даже не тщетно, так как зачастую все эти стили переплетены между собой. Например, отдельные композиции Майлза Дэвиса и Гила Эванса имеют прямую связь с «прогрессив-джазом», как и совершенно авангардистские записи малых составов Эндрю Хилла или Джорджа Рассела. Трудно отнести к конкретному стилю и альбом «Настоящие похороны Тонг» авангардистской композиторши Карлы Блей, созданный в 1967 году квартетом вибрафониста Гэри Бёртона.



На закате XX столетия возникло эпохально верное исполнение («аутентичное исполнение», «аутентизм»). Аутентичная игра предполагала применение инструментов со струнами, изготовленными из жил. Сюда же входило усовершенствование клавесинов, прибежание к методам звукоизвлечения по прежним стандартам и забытым способам исполнения. Отдельные знаменитые биг-бенды применяли такие новшества в своем исполнении на выступлениях. Видными экспериментаторами такого рода стали «Анонимус 4», ансамбль Уильяма Кристи «Цветущие искусства», «Ле Поэма Гармоник», «Академия старинной музыки», «Бостонское Общество Генделя и Гайдна», «Академия Святого Мартина в полях», «Солисты Екатерины Великой» и огромное число других коллективов.

На стыке XX и XXI столетий повысилось внимание к опере эпохи барокко. Популярные на весь мир певцы из среды оперы, как Чечилия Бартоли, дополнили собственный репертуар композициями музыки эпохи барокко. Первенцами в России, со всей серьезностью погружившимися в аутентизм при игре и приступившими к освоению барочной музыки, являлись Иван Розанов, Алексей Любимов, Марк Вайнрот, Феликс Равдоникас, Алексей Панов, Анатолий Милка, ансамбль «Музыкальный сад», ансамбль «Мадригал» и ряд прочих команд. Но самым первым ансамблем, ставшим знаменитым в других странах, был «Музыка Петрополитана». С течением времени образовался ансамбль «Оркестр Екатерины Великой», а вслед за ним – «Солисты Екатерины Великой» Андрея Решетина, оркестр «Некошенный луг», «Новая Голландия» (ансамбль), ансамбль старинной музыки Владимира Шуляковского и Григория Варшавского, ансамбль «Карманная симфония» Назара Кожухаря.

Общие пересечения постоянно встречаются у барочной и джазовой музыки. Отдельные инструментальные композиции барочной музыки были сочинены для ансамблей малой численности, схожих с квартетами принятыми в джазе (тогда не всякий раз и не у всех были перспективы основать оркестр из объедине-

ния большого количества музыкантов). Более того, композиции барочной музыки сохраняют в себе огромную область в плане исполнительского воображения и импровизационной фантазии. К примеру, множество инструментальных или вокальных произведений барочной музыки складываются из двух приёмов: первая мелодия поётся/проигрывается в соответствии с установкой автора, потом начинается вновь, но тут исполнитель, фантазируя, представляет в привлекательном виде ведущую партию при помощи трелей и фиоритур. Расхождение с джазовой музыкой состоит в отсутствии больших перемен в ведущей партии.

В рамках стиля современного джаза, именного кул- джазом, в 1950-е годы возникла тенденция проведения параллелей в произведениях джаза и барочной музыки. Определив точки пересечения в гармонических и мелодических положениях в абсолютно не близких музыкально и эстетически эпохах, музыканты обратили внимание на инструментальные произведения И. С. Баха и увлеклись ими [8, с. 151–169]. Масса исполнителей и биг- бендов приступили к освоению открывшихся возможностей. Среди них такие музыканты, как Дэйв Брубек, Билл Эванс, Джерри Маллиган, Жак Лусье. Прежде всего, это касается «Модерн Джаз Квартет» под управлением джазмена Джона Льюиса [3, с. 10].

В общем, к настоящему моменту музыкальное искусство подверглось существенным изменениям в культуре. Уникальные и необычные звуки, оригинальный слог, плохо понимаемый смысл – все эти новоявленные отличительные черты современной музыки изменяют расположение к ней как к звуковому источнику, транслируемому от автора к зрителям, пробуждающему эстетическую обратную связь. Сегодня музыка – более сложный феномен, требующий других коммуникативных взаимоотношений между участниками музыкального события и изменения самих участников музыкальной коммуникации.

Несмотря на обилие стилей, в основном синкретичных, в современной музыкальной культуре появилась музыка «третьего тече-



ния», которая сейчас развивается и дополняется авторскими произведениями, написанными профессионалами, знающими музыку [7, с. 1]. Исполнителям данного жанра, помимо музыкальных навыков, необходимо и духовно-интеллектуальное развитие, которое поможет понять не только музыкальную

структуру, но и принесет духовное обогащение и развитие музыкального интеллекта.

Музыка XX столетия – это непрекращающийся диалог разных культур, осуществляющийся в пространстве и времени, который оказал огромное влияние на современную музыку и искусство в целом.

Список литературы

1. *Бакиш Л. С.* Природа звукозрительных образов. Музыка и театр в XXI веке // Музыкальная академия. 2011. 108 с.
2. *Бакиш Л. С.* Театр звука // Антология музыкального театра московских композиторов (2-я половина XX века). Выпуск 2. Москва: Композитор, 2006. 288 с.
3. Влияние эпохи барокко на последующие этапы развития музыкального искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://helpiks.org/4-100434.html>
4. *Козлов А.* Рок глазами джазмена. Москва: Городец, 2008. 264 с.
5. *Коллиер Дж. Дюк Эллингтон* / Пер. с англ. МРудковской и А. Доброславского. Москва: Радуга. 1991. 351 с.
6. *Коллиер Дж.* Становление джаза. Популярный исторический очерк. Москва: Радуга, 1984. 389 с.
7. Музыка третьего течения в творчестве современных сибирских композиторов [Электронный ресурс]. URL: http://sibmus.info/texts/ponomar/musyka_3go_techeniya.htm
8. *Сыров В. Н.* Джаз и европейская традиция // Проблемы музыкальной науки: российский научный специализированный журнал / гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. 2007. 166 с.
9. Третье течение (прогрессив-джаз) [Электронный ресурс]. URL: <http://Infopedia-su.turbopages.org/infopedia.su/s/2x567f.html>
10. *Фейертаг В. Б.* Джаз. XX век: энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 564 с.

*

Поступила в редакцию 21.05.2023



ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-90-96>

М. О. Баронова

Московский государственный институт культуры,
Москва, Российская Федерация
e-mail: maritaf1@mail.ru

Аннотация: В статье предлагается анализ категории героического в посвященных Великой Отечественной войне произведениях отечественных писателей. Рассматриваются произведения писателей-эмигрантов «второй волны» (В. Юрасова, Л. Ржевского, М. Корякова, Б. Ширяева, С. Максимова, В. Самарина) и советской военной прозы (А. Твардовского, К. Воробьева, В. Быкова, Ю. Бондарева), сопоставление которых позволяет выявить как общий идейно-ценностный сегмент, так и специфику эмигрантской литературы. Отмечена особая роль антропологического аспекта героического в литературе представленного периода (с акцентуацией философского осмысления общечеловеческих ценностей в «лейтенантской прозе») и культуры эмпатии в прозе эмигрантов. Представлены особенности передачи военного дискурса посредством решения проблемы нравственного выбора человека и бинарных оппозиций «жизнь – смерть», «жестокость – милосердие». Сделаны выводы о единстве духовно-нравственных проблем, волновавших российских писателей в середине XX века.

Ключевые слова: категория героического, духовно-нравственный выбор, культура эмпатии, «вторая волна» эмиграции, «лейтенантская проза», антропологический аспект героического, советская военная проза, культурное наследие России.

Для цитирования: Баронова М.О. Особенности репрезентации героического в литературе о Великой Отечественной войне // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 90-96. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-90-96>

FEATURES OF THE REPRESENTATION OF THE HEROIC IN LITERATURE ABOUT THE SECOND WORLD WAR

Margarita O. Baronova

Moscow State Institute of Culture,
Moscow, Russian Federation
e-mail: maritaf1@mail.ru

БАРОНОВА МАРГАРИТА ОЛЕГОВНА – аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

BARONOVA MARGARITA OLEGOVNA – Postgraduate student of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Баронова М.О., 2023



Abstract: The article examines aspects of understanding the category of the heroic in the works of Russian writers dedicated to the Great Patriotic War. A comparative analysis of the ideas and values of the works of emigrant writers of the «second wave» (V. Yurasov, L. Rzhevsky, M. Koryakov, B. Shiryaev, S. Maksimov, V. Samarin) and Soviet military prose (A. Tvardovsky, K. Vorobyov, V. Bykov, Yu. Bondarev), which allows us to identify both the general ideological and value segment and the specifics of emigrant literature. The special role of the anthropological aspect of the heroic in the literature of the presented period is noted with an accentuation of the philosophical understanding of universal values in the «lieutenant's prose» and the culture of empathy in the prose of emigrants. The features of the transfer of military discourse by solving the problem of a person's moral choice and binary oppositions «life-death», «cruelty-mercy» are presented. Conclusions are drawn about the unity of spiritual and moral themes that worried Russian writers in the middle of the XX century.

Keywords: category of the heroic, spiritual and moral choice, culture of empathy, «second wave» of emigration, «lieutenant's prose», anthropological aspect of the heroic, Soviet military prose, cultural heritage of Russia.

For citation: Baronova M.O. Features of the representation of the heroic in the literature about the Great Patriotic War. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 90-96. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-90-96>

В отечественной культуре середины XX века, неразрывно связанной с исторически значимыми событиями Великой Отечественной войны, особую роль играет категория *героического*. Рассматривая воплощение данного феномена в литературе, следует отметить три его функции: защитную, продуцирующую, духовно-просветительскую. Осмысливая сущность *героического*, можно выделить способность к подвигу, то есть готовность мужественно действовать в интересах других людей. Исходя из этого, *героическое* определяется как «крайняя степень бескорыстной храбрости, противостоящей любому реальному или возможному злу. Такая храбрость способна противостоять не только страху, но и страданию, усталости, унынию, отвращению, соблазну. Это исключительная добродетель исключительных людей» [5]. То есть в основе *героического* прежде всего диалектически сложный путь к самому себе, духовная эволюция. Также *героическое* выступает духовно-нравственной культурной ценностью, которая кладется народом в основу своего отношения к драматическим событиям в своей истории: «Понимание истории как развернутого во времени достижения народом своих идеалов и формирования на их основе ценностей, как обусловленных идеалами отношений к природе, другим людям и самому

себе, не содержит в себе ничего противоречивого, если история строится на духовно-нравственных основаниях» [4, с. 44].

Следует отметить, что события Великой Отечественной войны нашли свое глубокое отражение как в «официальной» советской литературе, так и в литературе «второй волны» российской эмиграции. В условиях возрождения интереса к историческому прошлому нашей страны представляется актуальным и своевременным сравнительно-сопоставительный анализ основных идей и нравственных ценностей произведений эмигрантов «второй волны» и советской военной прозы, который позволяет выявить как общий идейно-ценностный сегмент в проблематике произведений, так и специфику эмигрантской литературы.

Особый интерес для исследования представляет диалектика жизненных обстоятельств и нравственных ценностей в литературе данного периода, поскольку для художественно-творческой деятельности важнейшим фактором выступает не только эстетическая сторона, но и нравственные вопросы. В сложный исторический период каждому человеку предстояло совершить нравственный выбор: сохранить целостную систему духовных ценностей и принципов вопреки обстоятельствам или приспособиться к ним. В этой связи выделяется антро-



пологический аспект *героического* – отражение внутреннего мира человека, в том числе через взаимоотношения героя с Родиной. Большое влияние на развитие данного аспекта в литературе эмигрантов «второй волны» оказал роман Владимира Набокова «Подвиг». Для Мартына, героя романа, возвращение на Родину – это не служение ей, а увлекательное путешествие в Россию (Зоорландию) и обратно, чтобы доказать самому себе и любимой им Соне, что он способен на поступок: «Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса, где... пахнет гарью и тленом... ему мерещилось... что он уже побывал в той одинокой, отважной экспедиции и вот – будет рассказывать, рассказывать» [11, с. 418]. В антропологическом аспекте изображения *героического* традиции В. Набокова находят свое отражение в произведениях эмигрантов, посвященных Великой Отечественной войне (например, в прозе В. Юрасова) и позволяют вывести из забвения важные культурно-исторические страницы жизни нашей страны, связанные с драматическими судьбами наших соотечественников. Сравнительный метод способствует выявлению определенных закономерностей в изображении явлений и событий представителями советской и эмигрантской литературы. Аксиологический метод способствует раскрытию связи нравственных ценностей с культурными, социальными аспектами жизни и личностью.

Анализируя особенности изображения категории *героического* в произведениях представителей литературы «второй волны» эмиграции (Леонида Ржевского, Михаила Корякова, Владимира Юрасова, Бориса Ширяева, Геннадия Андреева, Владимира Самарина), необходимо отметить, что прослеживается четкая связь с «лейтенантской прозой», то есть с произведениями советских писателей, принявших непосредственное участие в Великой Отечественной войне (Виктора Некрасова, Константина Воробьева, Юрия Бондарева, Василя Быкова, Александра Твардовского). Всех авторов отличает способность показать «окопную правду» без прикрас, проанализи-

ровав как мотивы поведения истинных героев, так и истоки предательства. Описание военных действий при этом служит фоном для раскрытия внутреннего мира героев и мотивации их поступков, определяющихся прежде всего общечеловеческими ценностями. В данном контексте представляется уместным выявить определенные аналогии между произведениями советских писателей и писателей-эмигрантов «второй волны».

Так, проблемам преодоления страха и взросления героев посвящена повесть советского писателя-фронтовика К. Воробьева «Убиты под Москвой», в которой описана гибель роты кремлевских курсантов в первые военные месяцы. В начале книги юные солдаты направляются на фронт, который рисуется им «зрительным и величественным сооружением из бетона, огня и человеческой плоти» [3]. Они с мальчишеским азартом готовятся к первому бою и с восхищением смотрят на своего командира, не падающего при появлении «юнкеров». Радостное и возбужденное состояние курсантов помогает передать пейзаж: выпавший снег символизирует юношескую чистоту солдат, их нравственный максимализм. Но очень часто герои Воробьева сталкиваются с грязью и жестокостью. Правдивое описание реалий военной жизни было причиной того, что повесть долгое время не печатали в СССР. Уже в первые дни кремлевские курсанты отчетливо понимают, что кроме патронов и кухни, им не на что рассчитывать. Они вынуждены самозарядными винтовками отстреливаться от немецких танков и самолетов; им даже нечем рыть окопы, потому что не хватает лопат, нет кирки. В итоге рота кремлевских курсантов, не успев толком повоевать, разгромлена. Рассказывая о смерти, Воробьев не прибегает к витиеватым фразам, эпитетам, он буднично и просто, как человек, не раз смотревший смерти в глаза, констатирует факты. С повестью К. Воробьева «Убиты под Москвой» перекликается автобиографическая повесть писателя-эмигранта Михаила Корякова «Освобождение души», представляющая читателю ту же неприглядную окопную правду и детальные описания: «...Валю Лукьянову –



помнишь... ее там убило... Крови от нее и под меня натекло...» [6, с. 22].

Рассказывая о неравной схватке своего героя Ястребова и его товарищей с врагами, К. Воробьев не употребляет слова «героизм», «мужество». Война – работа, курсанты – обыкновенные люди, испытывающие страх перед смертью, брезгливость по отношению к убитым. Их судьбы трагичны, к концу повести из всей роты в живых остается только лейтенант Ястребов. Этот же лейтмотив встречается в «Освобождении души» М. Корякова: «Положат под Москвой народишку. До последнего будут биться. – Кого уж и класть-то осталось?» [6, с. 35]. И Воробьев, и Коряков в своих произведениях обращаются к традиционно замалчиваемой в советской литературе теме дезертирства: «Командиры срывали с себя знаки отличия, уничтожали командирские удостоверения и, беспаспортные, сливались с потоком отступавших, обродяжившихся и никем не управляемых бойцов», – рассказывает очевидец тех событий Коряков [6, с. 63]. Конкретизируя эту тему, Воробьев рассказывает о генерал-майоре Переверзеве, переодетшимся красноармейцем, и майоре НКВД, гонящем в бой кремлевских курсантов.

Трагическое ощущение безысходности, испытываемое героями во время войны, характерно как для произведений эмигрантов, так и для «лейтенантской прозы». В этом отношении повесть «Убиты под Москвой», имеющая кольцевую композицию, переключается с повестью Леонида Ржевского «Между двух звезд» («Дневник Володи Заботина»). Произведения Л. Ржевского и К. Воробьева объединяет и открытый финал. В конце повести «Убиты под Москвой» единственный оставшийся в живых Алексей Ястребов пытается прорваться из окружения, он «шел и то и дело всхлипывающе шептал... Так было легче идти» [3]. А Л. Ржевский заканчивает свою повесть словами: «Топот под окнами... По коридору... В дверь стучат прикладами... Это...» [12, с. 122]. Мы не знаем, как сложится судьба Алексея: удастся ли ему прорваться к своим, или он обречен на смерть или фашистский плен, как это произошло с Константином Дмитриевичем Во-

робьевым. А герой Ржевского Володя Заботин так и остается наивным романтиком, который не в силах противостоять насильственной депортации, и его судьбу читатель также может лишь домысливать. Сравнивая произведения К. Воробьева, Л. Ржевского, М. Корякова, отмечает сходство жизненных обстоятельств писателей (плен, концлагерь у Воробьева и Ржевского) и проблематику произведений (нравственный выбор, становление и взросление героев). Однако прослеживается и отличие: герои Воробьева, несмотря ни на что, борются за победу своей Родины, которая для них едина и неделима, в то время как герои Ржевского и Корякова скорее допускают коллаборационизм, нежели принятие советского режима, который ассоциируется у них с категорией зла.

Несомненные параллели можно провести между произведениями А. Твардовского и В. Юрасова, главным героем которых является былинный богатырь Василий Теркин. В советской литературе, посвященной Великой Отечественной войне, весельчак и балагур, мастер на все руки и мужественный воин, который способен обхитрить даже смерть, стал героем «Книги про бойца» Александра Твардовского. Владимир Юрасов, бывший подполковник советской армии, обращается к образу, созданному Твардовским, в книге «Василий Теркин после войны», состоящей из двух частей: «Теркин дома», «Теркин – оккупант». «Написанное собственно мною по замыслу своему продолжает мотивы и настроения рассказов и песен «Теркиных», которых я встречал» [16, с. 16]. Юрасов планировал написать и продолжение истории Теркина, его приключения в советском лагере, о Теркине-перебежчике. Однако необходимо отметить разницу ценностных ориентиров двух героев: Теркин Юрасова, вернувшись с войны, видит, что жизнь «в краю родном хуже редьки, хуже горькой». Именно поэтому он «за Родину в обиде»: «сторона ему родная показалась сиротой». В отличие от Твардовского, Юрасов отмечает, что «позабыла власть наш правый смертный бой не ради славы, ради жизни на земле» [16, с. 46]. Примером тому служит деревенская простая труже-



ница-мать, которую на родине в лагерях пять лет держали. Герой Юрасова приходит к выводу о том, что, защищая Отчизну, мечтал о другом, в том числе об уничтожении тоталитаризма «железного занавеса» – «отодвинуть эту дамбу с нашей родины родной» [16, с. 169]. Заканчивая «Василия Теркина после войны», Юрасов отмечает, что образ его героя собирательный: «Позабудут – перетрет, перетерпит – вновь откроют, потому что он – Народ» [16, с. 185]. При этом для Теркина Твардовского самым важным является защита Родины в смертельной схватке с внешним врагом, фашистами, тогда как для Теркина Юрасова важнее всего сказать правду о враге внутреннем: «Как обманут властью был, как теперь живет...» [16, с. 169].

В творчестве писателей «второй волны» эмиграции, как и в военной прозе советских писателей, одной из главных является проблема вечных, непреходящих ценностей. Они размышляют о том, совместима ли жестокая реальность войны с милосердием и человечностью. Этим вопросом задается Сергей Максимов в одном из трагических рассказов «Темный лес». Название рассказа символично, ассоциируется с отчаянием и психологически тяжелым оцепенением, «черной пустотой» главного героя – Ирикова, который, сбегав из плена и попав в партизанский отряд, узнает, что его невесту убили фашисты. После этого «не жалость и Бога нес с собой Ириков, а – смерть» [7, с. 5], поэтому и на задание он выбирает себе в спутники вора и налетчика Ваську-Туза «за звериную жестокость, за презрение ко всему Божескому и человеческому» [7, с. 5]. Однако Максимов показывает состояние внутренней дисгармонии героя, когда в их власти оказывается раненая немецкая девушка-санитарка, пытающаяся объяснить Ирикову, что она никому не сделала ничего плохого и скоро должна отправиться в отпуск к своим родителям. Не имея права отпустить пленную, Ириков отдает страшный приказ Тузу: «Поведи будто назад – в лагерь... Пройди шагов двести... И – бей в затылок!» [7]. Однако узнав, что тот перед казнью совершил насилие над девушкой, не задумываясь, убивает и его.

Насилие становится для Ирикова замкнутым кругом, который ему не удастся разорвать: он «шел, не видя ничего, поворачивая то вправо, то влево, быть может, кружась по одному и тому же месту и не замечая того» [7, с. 12].

Через аксиологическую парадигму, основанную на ценностных ориентирах, можно рассматривать рассказ «Топор в руке» Владимира Самарина, повествующий о том, как волостной старшина Андрей Галкин лишил жизни парашютиста, убившего его семью. Автор подчеркивает, что возмездие не принесло облегчения герою: «И не мог больше жить он: то дети звали по ночам, то кричал парашютист перед страшной своей смертью» [13], потому и пошел через поле во весь рост, пока партизаны не расстреляли его. В отличие от С. Максимова и В. Самарина, Ю. Бондарев в основе романа «Берег» устанавливает такие нравственные ориентиры, как гуманизм и милосердие. Так, в годы войны молодой лейтенант Вадим Никитин вступает в открытый конфликт с сержантом Межениным, спасая от изнасилования немецкую девушку Эмму. А лейтенант Княжко спасает ее брата Курта, которого был готов пытать командир батареи Гранатуров, который потерял во время войны всех своих близких и руководствующийся поэтому чувством ненависти и мести. В романе Бондарева, так же, как и в остальных произведениях советской литературы, относящихся к «лейтенантской прозе», повзрослевшие мальчики сохранили наивность и верность вечным духовным ценностям. Лейтенант Княжко, не задумываясь, спасает немецких подростков-партизан: «Слушай... Это же наверняка мальчишки... Похоже, мы в упор расстреливаем их!.. Сомневаются, пощадим ли мы их. Боятся в плен... Стой, не стреляй!» [1].

В «лейтенантской прозе» преобладает философское осмысление проблемы духовно-нравственного выбора, тогда как произведения писателей «второй волны» эмиграции в большинстве своем направлены на реализацию культуры эмпатии по отношению к поведенческим проявлениям своих героев. В данной связи характерно сопоставление повести «Кудряев дуб» Б. Ширяева и повести «Сотников»



В. Быкова. В произведении Б. Ширяева главный герой Всеволод Брянцев, бывший корнет царской армии, преподаватель пединститута в советское время, не задумываясь, принимает позицию немцев, полагая, что с ними связано освобождение России. Вместе с ними он уезжает на Запад. Брянцев аргументирует это тем, что «преодоление зла злом» помогает духовному возрождению Родины. Обращаясь к военному дискурсу, Ширяев создает образы, лишённые психологической убедительности, а поступки героев преимущественно объясняются неприятием советского режима. В произведении преобладает «антигитлеровский пафос с его откровенной публицистической декларативностью» [9], доминируя над правдой искусства. Между тем данная особенность в целом характерна для произведений писателей-эмигрантов «второй волны» и обусловлена драматическими судьбами авторов – субъектов русской культуры, оказавшихся вдали от Родины в силу целого комплекса социально-исторических причин и личных обстоятельств. Учитывая данную особенность, творчество эмигрантов можно рассматривать как способ раскрытия и детерминации диалектики жизненных обстоятельств и нравственных ценностей авторов произведений, при этом неправомерно оценивать героя только как гносеологического субъекта.

В отличие от «Кудеярова дуба», повесть Василия Былова «Сотников», также посвящённая проблеме нравственного выбора, художественно достоверно раскрывает поставленную проблему. Автор прослеживает жизненный путь Рыбака и Сотникова, образы которых построены по принципу антитезы. В начале повести авторские симпатии на стороне Рыбака. Этот физически сильный человек сам вызывается добыть продовольствие для партизан, оказавшихся в трудном положении, находит выход в любой ситуации и не бросает раненого товарища. Рыбак сохраняет силу духа, даже узнав, что фашисты подожгли деревню, в которой жила его любимая. Подчеркивая физическую силу Рыбака, В. Быков противопоставляет ему Сотникова – человека со слабым здоровьем, постоянно кашляющего, который является обузой

своему товарищу. Однако, попав в плен, герои словно меняются местами, и каждый из них совершает свой духовно-нравственный выбор. Физически слабый Сотников достойно ведёт себя: не сгибается под пытками и даже перед лицом смерти думает не о себе, а о мирных жителях, приговорённых к казни. В то время как Рыбак стремится любой ценой сохранить себе жизнь. Вспоминая о своём бывшем однополчанине, который поступил так же, как Рыбак, писатель-фронтовик Быков писал, что вина Рыбака в том, что он хотел выжить тогда, когда это было невозможно. Выбирая между долгом и жизнью, Рыбак выбирает жизнь, однако, участвуя в казни своего товарища, он переступает нравственную грань и обрекает себя на вечные муки совести. Не случайно, даже ремень, на котором он пытался повеситься после содеянного, не выдерживает и рвется. Эта значимая деталь подчеркивает, что наказание за предательство – это прежде всего суд совести. Повесть В. Быкова относится к военному дискурсу, однако она затрагивает библейские мотивы, напоминая о Христе и Иуде, и проблема, поднятая в ней, является общефилософской.

Таким образом, эвристичность подхода к осмыслению категории *героического* сближает произведения представителей «второй волны» эмиграции с произведениями советских писателей, оставшихся на Родине. Всех авторов отличает стремление развивать культуру эмпатии у своих читателей, способность показать «окопную правду», способствующую раскрытию внутреннего мира героев. Однако философское осмысление антропологического аспекта героического в «лейтенантской прозе» представляется более жизнеутверждающе глубоким, чем в произведениях писателей «второй волны», поскольку последние сводятся к объяснению поступков своих героев, прототипами которых служат сами авторы. Герои советской военной прозы совершают сложный духовно-нравственный выбор, военный дискурс при этом раскрывается при помощи бинарных оппозиций «жизнь – смерть», «жестокость – милосердие». Литература «второй волны» эмиграции более субъективна, сосре-



доточена на внутреннем мире человека, оказавшегося в военное время в точке кризиса, а также на противопоставлении человека жестокости окружающего мира, воплощенной не только в милитаристском контексте, но и в тоталитаризме власти.

Идейно-тематическая близость произведений «официальной» советской литературы о войне («лейтенантской прозы») и произведений писателей-эмигрантов «второй волны», приведенные в данной статье параллели между произведениями В. Юрасова и А. Твардовского, Л. Ржевского, М. Корякова и К. Воробьева,

Б. Ширяева и В. Быкова, С. Максимова, В. Самарина и Ю. Бондарева позволяют нам сделать выводы о единстве духовно-нравственных проблем, волновавших российских писателей в середине XX века, независимо от места их проживания, что в свою очередь указывает на неотъемлемую принадлежность творчества писателей-эмигрантов культурному наследию России и необходимости исследования их литературных работ как установление социокультурных и нравственных связей с Родиной, которую по основанию драматичных коллизий им пришлось покинуть.

Список литературы

1. *Бондарев Ю.* Берег. Москва: Советская Россия, 1986. 397 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://militera.lib.ru/prose/russian/bondarev3/11.html>.
2. *Быков В.* Сотников; Обелиск: повести / Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2005. 285 с.
3. *Воробьев К.* Убиты под Москвой. Это мы, господи! Москва: Художественная литература, 1987. [Электронный ресурс]. URL: https://imwerden.de/pdf/vorobjev_ubity_pod_moskvoj_eto_my_gospodi_1987_ocr.pdf.
4. *Китов Ю., Гертнер С.* Изменения к основам культурной политики как предмет культурфилософского анализа // Вестник культуры и искусств. 2023. № 1 (73). С. 43–53.
5. *Конт-Спонвиль А.* Философский словарь = Dictionnaire philosophique / Москва: Этерна: Палимсест, 2012. 750 с.
6. *Коряков М.* Освобождение души. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1952. 364 с.
7. *Максимов С.* Голубое молчание. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953. 232 с.
8. *Максимов С.* Денис Бушуев. Москва : РИМИС, 2016. 337 с.
9. *Матвеева Ю.* Вторая мировая война в восприятии трех волн эмиграции. Екатеринбург, 2016. [Электронный ресурс]. URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/41232/1/qr_2_2016_08.pdf.
10. *Медведева Т., Бушуева С.* Российское зарубежье XX века: особенности формирования, адаптации и сохранения национальной идентичности Российской эмиграции // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 2. С. 32–41.
11. *Набоков В.* Облако, озеро, башня: Романы и рассказы. Москва: Московский рабочий, 1989. 701 с.
12. *Ржевский Л.* Между двух звезд. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1953. 408 с.
13. *Самарин В.* Тени на стене: Рассказы. Нью-Йорк : Русская книга, 1967. 74 с.
14. *Твардовский А.* Василий Теркин: книга про бойца. Москва: Детская литература, 1980. 207 с.
15. *Ширяев Б.* Ди-Пи в Италии. Записки продавца кукол. Буэнос-Айрес: Наша страна, 1952. 269 с.
16. *Юрасов С.* Василий Теркин после войны: (по А. Твардовскому). Нью-Йорк : Издательство им. Чехова, 1953. 189 с.

*

Поступила в редакцию 25.05.2023



Визуальный поворот и новые культурные практики

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-97-103>

Л. Н. Воеводина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается специфика визуального поворота в исследованиях XX века в сопоставлении с лингвистическим поворотом. На фоне преобладания образов в современной культуре на смену лингвистическому повороту в философии приходит визуальный поворот. Философы и искусствоведы начинают говорить о необходимости освобождения образа от власти дискурса, о возвращении доверия к чувственному опыту и восприятию реальности. Предпринимаются попытки выявления роли образа в искусстве, а также и за его пределами, в других формах художественной практики. Но в первую очередь визуальный поворот начинается с постановки вопроса о роли образа и визуальности в европейском искусстве на фоне распространения новых информационных технологий, которые коренным образом изменили пространство культуры и подтолкнули исследования визуального образа. Таким образом, визуальный поворот рассматривается как многоаспектный культурный феномен, который выделяет значимость визуальной образности и чувственного опыта в различных культурных практиках, это поиски нового прочтения не только искусства, но и поиск нового видения современного техногенного мира и попытка его проблематизации.

Ключевые слова: визуальный поворот, лингвистический поворот, У. Дж. Т. Митчелл, визуальные исследования, образ, визуальный образ, визуальная культура, культурные практики.

Для цитирования: Воеводина Л.Н. Визуальный поворот и новые культурные практики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 97-103. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-97-103>

VISUAL TURNAROUND AND NEW CULTURAL PRACTICES

Larisa N. Voevodina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Abstract: The article examines the specifics of the visual turn in twentieth-century studies in comparison with the linguistic turn. Against the background of the predominance of images in modern culture, the lin-

ВОЕВОДИНА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

VOEVODINA LARISA NIKOLAEVNA – DSc in Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Воеводина Л.Н., 2023



guistic turn in philosophy is replaced by a visual turn. Philosophers and art historians are beginning to talk about the need to liberate the image from the power of discourse, about the return of trust in sensory experience and perception of reality. Attempts are being made to identify the role of the image in art, as well as beyond it, in other forms of artistic practice. But first of all, the visual turn begins with raising the question of the role of image and visibility in European art against the background of the spread of new information technologies that have radically changed the cultural space and pushed the study of the visual image. Thus, the visual turn is considered as a multidimensional cultural phenomenon that highlights the importance of visual imagery and sensory experience in various cultural practices, it is the search for a new reading not only of art, but also the search for a new vision of the modern man-made world and an attempt to problematize it.

Keywords: visual turn, linguistic turn, W. J. T. Mitchell, visual studies, image, visual image, visual culture, cultural practices.

For citation: Voevodina L.N. Visual turnaround and new cultural practices. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 97-103. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-97-103>

Философские, культурологические и искусствоведческие поиски XX века связаны с пристальным вниманием к изучению вербального аспекта культуры, языка, а, с другой стороны, визуального, изобразительного, что выразилось в лингвистическом и визуальном поворотах в гуманитарных и общественных науках.

Лингвистический поворот начинается в философии с признания языка ключом к пониманию мира. Считается, что концепт «лингвистический поворот» был предложен в 1967 году представителем аналитического направления в американской философии Ричардом Рорти, однако внимание к языку со стороны философов наблюдается уже с начала XX века. Приписывание авторства этого понятия Рорти было связано с тем, что именно он выпустил антологию с одноименным названием «Лингвистический поворот» («Linguistic Turn»), в которой и провозгласил поворот к лингвистической философии [20]. В 1979 году выходит его во многом революционная книга «Философия и зеркало природы», в которой он рассматривает современную философию с антирационалистической, антикартезианской позиции, что сближает его с такими философами, как У.В.О.Куайн, Л. Витгенштейн, У. Селларс и др. [11].

Р. Рорти трактует философию как анализ языка, утверждая, что в современной

философии произошел «лингвистический поворот», который «...начался как попытка дать непсихологический эмпиризм путем перефразирования философских вопросов в качестве вопросов «логики». Эмпиристские и феноменологические доктрины могли бы, как полагали, рассматриваться скорее как результат «логического анализа языка», нежели эмпирических психологических обобщений [11, С. 190]».

Исследуя западноевропейскую философию, Рорти приходит к выводу, что ее развитие шло путем революционных разрывов: от изучения вещей, далее – к изучению идей, концептов и, наконец, к изучению собственно языка как такового. Рорти понимал, что необходимо менять стиль и методологию современной философии, он полагал, что «Интересные философские изменения (можно было бы сказать «философский прогресс», но этот термин представляется спорным) получаются не тогда, когда находят новые способы обращения со старыми проблемами, но когда возникает новое множество проблем, а старые просто исчезают» [11, С. 195].

Он провозглашает конец традиционной философии и надеется, что в будущем изменится ее проблематика, поскольку перед человечеством возникнут совершенно другие вопросы: «Что бы ни случилось, однако, нет никакой опасности в том, что философии



«пришел конец»... Единственно, на чем я хотел бы настаивать, так это на том, что моральная озабоченность философов будет связана с продолжением разговора Запада, и никак не на том, что традиционные проблемы современной философии займут свое место в рамках этих разговоров» [11, С. 191, 192].

С «лингвистическим поворотом» связывалось, прежде всего, понимание приоритетной роли языка в решении метафизических и гносеологических проблем. Именно в языковых формах происходит описание мира, который интерпретируется как языковая реальность, что находит свое выражение в неопозитивизме, аналитической философии. Сам Рорти, однако, ссылался на работы Густава Бергмана как на исследователя, который ввел впервые понятие «лингвистического поворота» в науку [19].

Предтечей «лингвистического поворота» можно считать и других интеллектуалов, в частности, уже в 1884 году вышла работа немецкого логика, математика и философа Готтлоба Фреге «Основы арифметики», в которой он вводит понятие «контекстуального принципа» [17]. Занимаясь проблемами математики, он выходит на логические и философские аспекты исследования. Фреге связывает значение слов с контекстом, в котором оно употребляется. В дальнейшем принцип контекста будет востребован философами-аналитиками Б. Расселом и др. В качестве одного из основоположников лингвистического поворота в философии следует назвать также Людвиг Витгенштейна («Логико-философский трактат») [5]. Таким образом, философы предлагали лингвистическое решение онтологических и эпистемологических задач, стоящих перед современной философией.

На фоне преобладания образов в современной культуре на смену лингвистическому повороту в философии приходит визуальный поворот. Философы и искусствоведы начинают говорить о необходимости освобождения образа из тюрьмы языка, от власти дискурса, о возвращении доверия к чувственному опыту и восприятию реальности. Искусствоведы

начинают делать попытки выявления роли образа в искусстве, а также и за его пределами в других формах художественной практики.

Но в первую очередь визуальный поворот начинается с постановки вопроса о роли образа и визуальности в европейском искусстве на фоне распространения новых информационных технологий, которые коренным образом изменили пространство культуры и подтолкнули исследования визуального образа философами, эстетиками, искусствоведами.

Аристотелевское понимание художественного образа как мимезиса, отражения действительности, на чем было основано реалистическое искусство и классическая эстетика, шли вразрез с художественной практикой XX века. Новая визуальная культура была связана с авангардом и модернизмом, в рамках которых проходило переосмысление роли визуальности на фоне экспериментальных поисков К. Малевича, В. Кандинского, М. Дюшана и многих других. Новый взгляд на искусство приводит к тому, что «...возникают различные «анти-образные» концепции искусства, подвергающие сомнению или отвергающие вообще категорию художественного образа как якобы апологию «копиистского» отношения к действительности, носителя «фиктивной» правды и голой «рассудочности (символизм, имажинизм, футуризм)» [13, с. 129]. Тем не менее, поиски модернистами новой образности, их смелые эксперименты привели к усложнению и трансформации образности в искусстве, что, в свою очередь, подтолкнуло исследователей к поиску новых методологий в рамках неклассической эстетики [6]. Отметим также, что прочтение образа в современной гуманитарной мысли отличается сложностью и неоднозначностью. Во-первых, образ понимается как представление, репрезентация. Во-вторых, образ есть некая копия, отражение, его специфическая черта – это вторичность. В-третьих, образ в культуре интерпретируется как обманчивая видимость, наполненная идеологическим содержанием, образ без подлинности.



Обращение к изучению визуального образа, визуальный поворот выражается в форме «иконического поворота» немецкого философа и эстетика Гернота Беме и пикториального поворота популярного американского философа, теоретика искусства, литературы и медиа Уильяма Джона Томаса Митчелла.

Разработка понятия «пикториальный поворот» впервые встречается в статье У. Дж. Т. Митчелла 1992 года для журнала «Art-Forum» [18]. В дальнейшем он продолжает работать над проблемой образности, в частности, в известной книге «Иконология. Образ. Текст. Идеология» исследует риторическую систему образности, сопоставляя лингвистический и визуальный поворот в культуре. Анализируя сложившуюся ситуацию в культуре, он отмечает, что образность важнее текстuality: «...образ...стал в наше время особо насущной темой, не только в политике и массовой культуре...но и в большинстве рассуждений о человеческой психике, социальном поведении, а также в структуре самого знания... теория образности и визуальной культуры в последнее десятилетия взялась за намного более обширный круг проблем, перейдя от частных задач к «расширенной области», продвигаясь в направлении того, что можно описать лишь как новую «метафизику образа». Это развитие ... порождает совершенно новое прочтение самой философии» [7, С. 9–10].

Таким образом, Митчелл ведет борьбу с широко распространенным «лингвистическим империализмом», упрощенным прочтением образа, с попытками теоретиков редуцировать образы до языковых структур. Хотя он не обесценивает и значение лингвистического поворота в целом, но выступает за освобождение образа из плена дискурса, что и приводит к аутентичному пониманию образа.

Пикториальный (визуальный) поворот был связан со стремлением философов осмыслить современные визуальные искусства и художественные практики, появившиеся в XX веке, поскольку лингвистические подходы здесь были недостаточны. Визуальная

революция – это и означает иконический поворот, который проявился в расцвете фотографии и кинематографа и т. п. Он приводит к переосмыслению места образа в культуре, причем ценность видения выходит на первый план. Зрительная информация дает максимальное представление о мире. В то же самое время ставится вопрос о том, что представляет собой визуальный образ, вплоть до недоверия к визуальному.

Визуальный поворот обусловлен множеством факторов, но прежде всего доминированием визуальной образности в культуре XX века, насыщением культурного пространства повседневности различными образами, которые производились и транслировались в немислимых прежде масштабах. Новая визуальность отразилась на производстве и тиражировании массовой культуры и нашла свое выражение в фотографии и кинематографе, моде, рекламе и многом другом. Впрочем, стоит отметить, что революционные изменения в изображении начались еще в XIX столетии, вместе с передовыми открытиями в науке, которые и сделали возможным создание и продуцирование новых визуальных образов с помощью современных технических средств.

Новая культурная практика привлекала пристальное внимание европейских исследователей. В частности, Вальтер Беньямин в известной работе «Произведение искусства в его технической воспроизводимости» (1936 г.) ставит актуальные проблемы, связанные с новой ситуацией в культуре, обусловленной развитием техники и массовым тиражированием изображений [2]. Он считает, что при этом утрачивается уникальность произведения искусства, теряется его «аура», которая была присуща объектам традиционной культуры и изначально была связана с их культовым характером. Торжеством новой визуальной культуры и революции в визуальной культуре было появление фотографии, которое открывало новые горизонты в развитии визуального. Фотография позволяет остановить мгновение и запечатлеть время.



Анализируя ситуацию, которая возникла с появлением фотографии, Беньямин отмечает, что европейские интеллектуалы потратили немало сил для того, чтобы решить вопрос, считать ли фотографию искусством, хотя стоило бы спросить себя: не изменился ли с изобретением фотографии и сам характер искусства [2]. Действительно, следствием появления новых технических средств и их применение для создания нового искусства стали дискуссии среди теоретиков и практиков искусства по поводу того, что является произведением искусства, поскольку новые художественные практики уже не соответствовали прежним критериям искусства. Следовательно, было необходимо пересмотреть границы искусства и роль визуальных образов, продуцирование которых носило в XX веке лавинообразный характер.

Возможность массового тиражирования произведения искусства плохо совместимо с такой характеристикой произведения искусства, как уникальность. В частности, Беньямин отмечал: «Репродукционная техника ... выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет уникальное появлением массового. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение самой традиции, представляющую обратную сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления [3, С. 196].

Становление массового общества приводит к значительным трансформациям сферы культуры, деструкции самой основы европейской культуры. Яркое выражение кризисных процессов в культуре Беньямин усматривает в кинематографе, который занимается производством иллюзорных объектов и изменяет характер восприятия современным человеком мира, дает ему принципиально новое видение реальности.

Развитие технологий и средств массовых коммуникаций дали импульс и средства для обновления эстетических параметров по-

вседневной культуры, в которой находится современный человек, коренным образом повлияли на сознание и рецепцию образности современным человеком.

Ставится вопрос, о том, насколько наш предшествующий опыт встречи с визуальными образами отражается на восприятии нового визуального материала, той же фотографии. Является ли она прорывом к реальности, или ее видение настолько определяется другими изображениями, что отдаляет фотографа от реальности, возможно даже в большей степени, чем художника. Размышляя о специфике фотографии, Андре Руйе полагал: «Вопреки устоявшемуся мнению, фотография-документ не обеспечивает ни прямого, ни даже короткого или прозрачного доступа к вещам. Она не ставит реальность и изображение лицом к лицу, соединяя их бинарными отношениями. Между реальностью и изображением всегда стоит бесконечная серия других изображений, невидимых, но действующих, которые несут в себе определенный порядок визуальности, иконические предписания и эстетические схемы. Фотограф контактирует с вещами, однако он при этом не ближе к реальности, чем художник, который работает с холстом» [12, с. 12].

Развитие технических средств приводит к появлению кинохроники, документальных и игровых фильмов. Если фотография фиксировала статику, то теперь появилась возможность показать динамику, движение образов, темпоральный и пространственный аспект существования человека. Кино работает с движением и его выразительностью, оно фиксирует темпоральность на экране, дает возможность запечатлеть время в динамичных визуальных образах, воспроизводить события, которые ушли в прошлое, показывать наслаивание различных временных пластов на экране.

В кинематографе мы видим наглядный пример перехода от повествования к передаче сюжета путем применения широкого спектра изобразительных средств, создание с помощью монтажа и комбинации образов экранного пространства и времени. Но самое главное, кинематограф меняет рецепцию



зрителя, демонстрируя, что визуальный образ в нем не может быть сведен к повествованию.

У истоков визуальных исследований, интенсивное развитие которых началось в 60–70 годы XX века, стояли американский историк и теоретик искусства русского происхождения Светлана Альперс и английский историк искусств, специалист по искусству Возрождения Майкл Баксандалл [1], которые и вводят понятие «визуальной культуры» в научный дискурс искусствоведческих исследований.

Присутствие визуальных образов и их видение становится центром притяжения исследователей визуальной культуры, в частности, таких, как Ж. Деди-Юберман, Х.-У. Гумбрехт, Ж.-Л. Марьон, У. Дж. Т. Митчелл, Х. Белтинг и др. В начале 80-х годов визуальная культура исследовалась с применением структуралистской методологии, с помощью которой пытались определить анонимные смыслопорождающие структуры. Именно на фоне визуальной революции и расцвета визуальной культуры, герменевтики и феноменологии, «постмодернистской чувствительности» и поиска новых путей развития искусства происходит «пикториальный», «иконический поворот».

В поле зрения исследователей попадают такие концепты, как присутствие, опыт, видение, телесность, фантазмы. В европейских исследованиях большую роль играют работы Г. Дебора, М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Лакана, Ж. Деррида, П. де Мана, Ж.-Ф. Лиотара. Постструктуралистов интересует то, что скрывается за структурами и не поддается семиотической интерпретации. Некоторые из них считали, что семиотика является совершенно бесполезной, т. к. реальность дается

непосредственно, вне языка. Постструктуралисты выступают с критикой «империализма рассудка», за раскрепощение фантазии и сферы бессознательного, за игровое отношение к реальности и тексту, отвержение структуры и за отказ от логоцентризма в культуре.

Современное человечество окружено визуальной культурой, которую продуцируют новые вербальные и визуальные медиа, Интернет, селфи, видеоигры, YouTube, стрит-арт и современная организация городской среды.

Доступность и массовое распространение компьютеров и мобильных телефонов привели к тому, что облегчили доступ к визуальной информации, а также дали возможность каждому пользователю создавать и транслировать визуальную продукцию, используя мобильные устройства, в которые встроены самые разные технологии видео и фотокамеры, различные программы для изменения изображений и т. п. Интерес исследователей визуального давно не ограничивается сферой классического искусства, а сосредоточен на разнообразных культурных практиках: телевидении, рекламе, дизайне, моде, цифровых технологиях и т. п.

Таким образом, визуальный поворот проявляет себя как многоаспектный культурный феномен, который выделяет значимость визуальной образности и чувственного опыта в различных сферах жизнедеятельности человека, это поиски нового прочтения не только искусства, но и поиск нового видения современного техногенного мира и попытка его проблематизации.

Список литературы

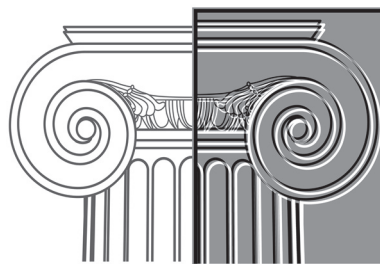
1. Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля / перевод с английского Н. Мазур, А. Форсилова. Москва: V-A-C PRESS, 2018. 262 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва: Медиум. Культурный центр имени Гете, 1996. 240 с.
3. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Москва: Издательский центр РГГУ, 2012. 260 с.
4. Варбург А. Великое переселение образов. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. 382 с.



5. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / Пер. с нем. И. Добронравова и Д. Лахути.; Общ. ред. и предисл. Асмуса В. Ф. Москва: Наука, 1958 (2009). 133 с.
6. *Воеводина Л. Н.* Динамика визуальных исследований и новый дискурс художественной образности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 54–62.
7. *Митчелл У. Дж. Т.* Иконология. Образ. Текст. Идеология. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 240 с.
8. *Пановски Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 1999. 455 с.
9. *Пановски Э.* Этюды по иконологии. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009; 2013. 480 с.
10. *Познин В. Ф.* Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 93–107.
11. *Рорти Р.* Философия и зеркало природы / науч. ред. В. В. Целищев. Новосибирск: Издательство Новосибирского университета. 320 с.
12. *Руйе А.* Фотография. Между документом и современным искусством / пер. с фр. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. 712 с.
13. *Толстых В. И.* Образ художественный // Новая философская энциклопедия. В 4 томах / Институт философии РАН. Москва: Мысль, 2001. Том 3. С. 129.
14. *Тарковский А. А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Москва: Искусство. 1967. Выпуск 10. С. 79–100.
15. *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983. P. 78.
16. *Boehm G., Mitchell W. J. T.* Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters // Culture, Theory and Critique. 2009. Vol. 50 (2–3). Pp. 103–121.
17. *Frege G.* Die Grundlagen der Arithmetik: eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl, Breslau, 1884.
18. *Mitchell W. J. T.* The Pictorial Turn // ArtForum. 1992. March. Pp. 89–94.
19. *Rorty R.* The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 407 p.
20. The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method (Ed. and with an introd. by R. Rorty). Chicago – London, 1967.

*

Поступила в редакцию 10.04.2023



СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ



К

УЛЬТУРНОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ КАК СОВРЕМЕННЫЙ ПОДХОД К РАЗВИТИЮ ТЕРРИТОРИЙ

УДК 316.7

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-105-113>

В. С. Слепокуров

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: slepokurov.v@yandex.ru

Л. В. Устюжанина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: lvs_05@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена описанию современного подхода к планированию развития территории – культурного планирования, опирающегося на использование культурных и творческих ресурсов конкретной местности как необходимого условия обеспечения ее экономического роста, стимулирования социально-культурной активности населения. Дано представление об основных теоретических положениях данного подхода и существующих зарубежных практиках культурного планирования. Проанализирован инструментарий культурного планирования, в частности, структура и содержание культурного плана, показатели оценки его эффективности. Данный подход основывается на широком антропологическом понимании культуры «как образа жизни», как сферы культурной активности граждан. Культурное планирование не подразумевает каких-либо попыток планирования развития сферы культуры, но предполагает намерение сформировать такую культурную среду, которая позволит искусству активно и плодотворно развиваться. Культурное планирование опирается на все виды искусства, которые могут дать как экономический эффект, так и удовольствие и вдохновение.

Ключевые слова: культурное планирование, культурные ресурсы, культурное картирование, культурный план.

Для цитирования: Слепокуров В.С., Устюжанина Л.В. Культурное планирование как современный подход к развитию территории // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 105-113. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-105-113>

СЛЕПОКУРОВ ВИТАЛИЙ СЕРГЕЕВИЧ – доктор философских наук, профессор, первый проректор, проректор по учебно-методической деятельности, Московский государственный институт культуры

УСТЮЖАНИНА ЛЮДМИЛА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат социологических наук, доцент, доцент кафедры управления и экономики культуры, Московский государственный институт культуры

SLEPOKUROV VITALY SERGEEVICH – DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector, Vice-Rector for Educational and Methodological Activities, Moscow State Institute of Culture

USTYUZHANINA LYUDMILA VLADIMIROVNA – CSc in Sociology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Management and Economics of Culture, Moscow State Institute of Culture

© Слепокуров В.С., Устюжанина Л.В., 2023



CULTURAL PLANNING AS A MODERN APPROACH TO TERRITORIAL DEVELOPMENT

Vitaly S. Slepokurov

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation
e-mail: slepokurov.v@yandex.ru

Lyudmila V. Ustyuzhanina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation
e-mail: lvs_05@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the description of the modern approach to planning the development of the territory – cultural planning, based on the use of cultural and creative resources of a particular area, as a necessary condition for ensuring its economic growth, stimulating the socio-cultural activity of the population. An idea is given about the main theoretical provisions of this approach and the existing foreign practices of cultural planning. The tools of cultural planning are analyzed, in particular the structure and content of the cultural plan, indicators for evaluating its effectiveness. This approach is based on a broad anthropological understanding of culture «as a way of life», as a sphere of cultural activity of citizens. Cultural planning does not imply any attempts to plan the development of the cultural sphere, it is the intention to create such a cultural environment that will allow art to actively and fruitfully develop. Cultural planning draws on all forms of art that can provide both economic benefit and pleasure and inspiration.

Keywords: cultural planning, cultural resources, cultural mapping, cultural plan.

For citation: Slepokurov V.S., Ustyuzhanina L.V. Cultural planning as a modern approach to territorial development. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 105-113. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-105-113>

Идеи *cultural planning* (дословный перевод с английского – *культурное планирование*) давно уже получили широкое распространение в практике зарубежных стран. В отечественной литературе его аналогом является понятие «культурное программирование территории». Грег Беккер, основоположник канадской школы культурного планирования, определяет культурное планирование как «процесс выявления и привлечения культурных ресурсов общины, укрепления, управления этими ресурсами, и интеграции культурных ресурсов во все аспекты местного планирования и принятия решений» [4].

За последние тридцать лет интерес к культурному планированию возрос во всем мире. Огромное количество руководств и пособий, посвященных культурному планированию,

публикуется в США, Канаде, Великобритании и Австралии (Baeker G., Borrup T., Dreeszen C., Mercer C., Russo A., Butler D.). Несмотря на многообразие методик культурного планирования, цели культурного планирования, связанные с широким привлечением общественности к разработке культурной стратегии, развитием культурных ресурсов и городской среды, логика процесса культурного планирования остаются неизменными. В разных странах культурное планирование принимает различные национальные формы. Одни авторы описывают культурное планирование как процесс планирования в сфере культуры (Adams D., Goldbard A., Rosenstein C. и др.), в то время как другие исследователи (Ghilardi L., Bianchini F.) подчеркивают, что культурное планирование не ограничива-



ется планированием культуры и опирается на культурно-ориентированный подход к городскому планированию и политике. Наряду с ними Stevenson D. отмечает, что культурное планирование (в отличие от планирования культуры) направлено на достижение нескольких целей: содействие развитию общин, содействие развитию партнерства между частным и государственным секторами и позиционирование искусства как индустрии. Наконец, Borgur T., Dreeszen C. определяют культурное планирование как процесс, необходимый для оценки социальных потребностей сообщества и разработки плана действий по использованию искусства и культуры для удовлетворения этих потребностей. Уникальность термина «культурное планирование» заключается в том, что он может принимать несколько значений и может быть использован в разных контекстах. Согласно традиционному подходу (Бианчини Ф., Лэндри Ч., Мерсер К.) культурное планирование гораздо шире, чем культурная политика, потому что оно имеет отношение к широкому спектру социальных и экономических потребностей [5; 9].

Технологии культурного планирования получили распространение и в российской практике управления развитием территории. За последние десять лет на основе использования культурных ресурсов были реализованы такие крупномасштабные проекты реновации городов, как «Творческий юг» (г. Ставрополь), «Культурная столица Поволжья» (г. Нижний Новгород), «Ульяновск – культурная столица Содружества», «Пермский край – территория культуры», фестиваль современной культуры «Арт-овраг» (г. Выкса), фестиваль «Архстояние (Калужская область) и др. В 2003 году начало этому движению положил проект, осуществленный Санкт-Петербургским Центром развития творческих индустрий и Московским Институтом культурной политики (в рамках соглашения с Министерством культуры Российской Федерации и Советом Европы) и направленный на внедрение технологий креативных индустрий в регионах России (Архангельск, Петрозаводск, Тольятти,

Сургут и др.). Проблемы культурного планирования и культурного картирования стали предметом обсуждения в научной литературе, на многочисленных семинарах, круглых столах, конференциях и форумах культуры.

Роль культурного планирования в развитии территории

Смысл культурного планирования в процессе культурного, социального и экономического развития территории заключается

- **в поддержке экономического развития территории и индустрии туризма:** культурное планирование служит «банком идей» для создания привлекательного имиджа территории, способствует продвижению продукции местной промышленности на внутреннем и внешнем рынке, обеспечивает маркетинг культурных объектов и развитие культурного туризма;
- **в обеспечении планирования развития творческих индустрий:** культурное планирование позволяет выявлять и отображать на карте пространственную концентрацию культурных кластеров, анализировать и прогнозировать тренды развития занятости в творческом секторе и разрабатывать стратегии его развития;
- **в идентификации и удовлетворении информационных запросов в сфере культуры,** так как технологии культурного планирования позволяют создавать динамические веб-порталы, отражающие тематическое многообразие культурной жизни территории и дающие возможность проводить поиск в базах данных, отвечая на запросы предприятий индустрии культуры, общественных организаций и населения;
- **в обеспечении планирования социального развития территории,** так как культурное планирование позволяет анализировать распределение культурных ресурсов между различными социальными группами населения



(по возрасту, образованию, доходу и т. д.) и оценивать их доступность социально незащищенным категориям граждан;

- **в повышении эффективности принятия управленческих решений в сфере культуры**, то есть культурное планирование обеспечивает информационную основу для принятия обоснованных управленческих решений в области управления культурными ресурсами территории – для анализа данных и представления результатов анализа в наглядном и удобном для восприятия виде.
- **в улучшении интеграции культурных ресурсов внутри территории**, что является одним из основных преимуществ культурного планирования, которое заключается в новых возможностях улучшения управления материальными, трудовыми и финансовыми ресурсами организаций культуры на основе создания общей базы данных, обеспечивающей возможности их совместного использования и согласованной модификации.

Основные положения культурного планирования

Согласно методикам канадской школы, разработанным ее лидером Г. Беккером, культурное планирование как новый подход к планированию развития территории строится на следующих основных положениях.

1. Культурные ресурсы. Базовым для культурного планирования является понятие культурных ресурсов. Культурное планирование опирается на широкое понимание культурных ресурсов как совокупности экономических активов, культурного капитала региона (города), способного вносить прямой и косвенный вклад в региональную (городскую) экономику. «Культурные ресурсы включают как «классические» культурные объекты (наследие, произведения искусства, библиотечные собрания и т. д.), так и раз-

нообразную деятельность, осуществляемую в таких областях, как творческие индустрии, средства массовой информации, образование и спорт» [2; 3].

В состав материальных культурных ресурсов входят объекты историко-культурного и природного наследия, творческие и культурные индустрии, культурная инфраструктура и публичные пространства, места религиозного паломничества и др.

К нематериальным ресурсам относятся жизненный уклад и соседство, сложившиеся в том или ином историческом месте, мифы, легенды, уникальные истории, традиции, фестивали, значимые события, публичные искусства и др.

Творческие индустрии основываются на прямом использовании ресурсов культуры.

Описывая потенциальные возможности использования культурных ресурсов для творческого преобразования городов, британский ученый, известный специалист по городскому планированию Ч. Лэндри пишет: «Со временем нам также стало понятно, что культурные ресурсы воплощаются в умениях и талантах людей. Они не сводятся лишь к осязаемым предметам, таким как здания, но проявляются и в символах, в деятельности, в ассортименте местной ремесленной и промышленной продукции, в сфере услуг. Культурные ресурсы города могут быть обнаружены в его историческом, индустриальном или художественном наследии, в таких активах как архитектура и городской ландшафт, местные традиции общественной жизни, фестивали, ритуалы, истории, распространенные хобби и увлечения» [3, с. 421; 5]. Такая широкая трактовка понятия культурных ресурсов делает культуру практически неисчерпаемым источником социального и экономического прогресса.

2. Культурное картирование. Культурное планирование начинается с культурного картирования – «системного подхода к идентификации, регистрации и классификации материальных и нематериальных культурных ресурсов общины (часто с помощью ГИС)» [4; 7]. Культурная карта – это «картина» культурного



сектора, которая раскрывает его «широту» и «глубину», его потребности и возможности, является базой для формирования культурной политики, а также создает предпосылки для интеллектуального вмешательства с целью стимулирования роста и развития сектора.

3. Культурный подход к планированию.

Культурный подход к планированию означает осуществление городского планирования и принятия решений с точки зрения учета влияния культуры на все аспекты развития территории (землепользование, транспорт, экономическое и социальное развитие) [4; 7]. Раскрывая сущность культурного подхода к планированию, Ч. Лэндри пишет «Культура создает платформу для креативной деятельности, открывает для города возможность устойчивого развития, обеспечивающего непрерывность и связь поколений, в частности, благодаря тому, что подход с позиций культуры становится неотъемлемым элементом всех проектов городского развития. Культурный подход к городским стратегиям развития предполагает рассмотрение каждой функциональной области городской жизни с точки зрения культуры. К примеру, в области здравоохранения можно задать такой вопрос: существуют ли традиционные местные медицинские практики, поддержав которые мы сможем улучшить медицинское обслуживание? В социальной сфере аналогичный вопрос может звучать так: есть ли традиции взаимопомощи, на базе которых можно создать систему работы с наркоманами или с одинокими пожилыми людьми? Или, можно ли использовать эти традиции для развития популярных ныне местных схем торгового обмена, благодаря которым люди могли бы совершать прямой обмен умениями или услугами?» [3, с. 421; 5].

4. Межотраслевые стратегии. Культурное планирование опирается на принципы межотраслевого взаимодействия, направлено на развитие сотрудничества между муниципальными органами власти, бизнесом и общественными организациями, реализует механизмы совместного управления и ис-

пользования культурно-творческих ресурсов территории.

Ключевым фактором успеха культурных программ развития территории является развитие отношений с региональными и федеральными органами власти, международными организациями, использование ресурсов межведомственного и межсекторального сотрудничества и др. Благодаря объединению усилий, с одной стороны, обеспечивается доступ к дополнительным ресурсам, с другой стороны, осуществляется интерпретация местного культурного процесса в различных контекстах.

5. Социальные сети и вовлечение местных жителей в процесс развития городской среды. Важным элементом культурного планирования является разработка комплексных стратегий активного вовлечения всех заинтересованных сторон в процесс культурного планирования. Коммуникации при этом осуществляются в различных социальных сетях и ассоциациях, где происходит обмен опытом, возникают разнообразные партнерские проекты и приводятся аргументы, которые обосновывают роль культуры в развитии городской среды. Нередко такие аргументы открывают городу возможность участия в государственных и международных программах. Роль катализатора в данном случае играют органы местного самоуправления, которые «должны способствовать укреплению гражданского общества, установлению социального согласия и принятию членами местного сообщества взаимной социальной ответственности» [1; 2].

Подготовка проекта культурного плана

Национальные методики культурного планирования (британские, канадские, австралийские и др.) постоянно развиваются, и на сегодняшний день нет единой модели культурного плана. Вместе с тем существуют важные структурные компоненты, которые обязательно должны быть в нем отражены. Схема культурного плана выглядит следующим образом.

А. Резюме.**В. Основные понятия культурного планирования:**

- культура,
- устойчивое развитие,
- культурное планирование,
- культурные ресурсы,
- культурное картирование и др.

С. Краткое изложение результатов проведенных исследований и совещаний:

- краткие выводы исследований по картированию культурно-творческих ресурсов;
- выводы по результатам внутренних и внешних согласований и обсуждений;
- контекст планирования: включает в себя статистический портрет региона (города) и/или краткое изложение ключевых муниципальных планов и стратегий, в которых заложен потенциал экономически выгодного использования культурно-творческих ресурсов.

Д. Культурный план:**1) Видение и принципы.**

- Концепция, выражающая видение культуры и ее значение для развития конкретной территории (города).
- Базовые ценности и принципы, регулирующие коллективные действия.

2) Роли и партнерство.

- Описание полномочий и ответственности муниципальных органов власти по осуществлению культурного планирования и развития;
- расширение полномочий и ответственности действующего комитета по культуре с учетом новых задач культурного планирования (при необходимости – создание нового объединенного комитета по культуре или подразделения, консолидирующего усилия по культурному планированию и развитию);
- создание консультативного комитета по культуре и/или расширение полномочий действующего комитета

по культуре в соответствии с повышением роли государства в культурном планировании;

- создание механизма внешнего партнерства (например, создание постоянно действующего круглого стола по проблемам культурного планирования);
- создание межведомственной группы по контролю выполнения культурного плана и процесса непрерывного культурного планирования.

3) Стратегии и действия.

- Набор общих стратегий (или стратегических направлений), каждая из которых содержит ряд конкретных кратко-, средне- и долгосрочных мер по реализации концепции культурного плана, повышению эффективности управления культурными ресурсами и обеспечению интеграции культуры во все аспекты территориального планирования.
- За выполнение каждого конкретного мероприятия отвечает соответствующий отдел, агентство и потенциальные партнеры.
- Некоторые планы могут содержать оценку ожидаемых финансовых результатов культурного планирования, однако это требование не является обязательным, более важным для развития города (территории) является реализация общего культурного плана в целом.
- Мероприятия, включаемые в культурный план, отбираются с точки зрения оценки их эффективности и влияния на динамику прогрессивных изменений в регионе (городе).

4) Мониторинг и оценка.

Подготовка регулярных отчетов о прогрессивных изменениях, достигнутых в результате реализации культурного плана. В идеале – отчетность о мерах, принятых для повышения результативности реализации плана.



Мониторинг – это сбор, систематизация, анализ и обобщение отчетов и другой информации о ходе реализации муниципального культурного плана. Культурный план содержит набор показателей (индикаторов), используемых для оценки достижения заявленных в культурном плане целей и задач, а также – полученных результатов.

В целом можно выделить два вида показателей – *цели процесса* и *конечные цели*.

1. *Цели процесса* – это те результаты, которых намереваются достигнуть, выполняя процесс. Они отражают эффективность отдельных мероприятий и этапов процесса. В культурном планировании это цели, связанные с конкретными действиями или задачами, определенными в плане. Например, создание общественного культурного портала, проведение круглого стола по вопросам культуры, реализация мероприятий по сохранению объектов культурного и природного наследия, создание сети креативных площадок, платформ, инкубаторов, кластеров, новых пространств для жизни и творчества, реализация мер поддержки культурных и творческих индустрий.

2. *Конечные цели* – это более сложные показатели, которые позволяют оценить эффективность процесса в целом. Конечными целями культурного плана являются социальные, экономические, экологические, культурные и иные результаты как возможные последствия реализации культурного плана для развития сообщества. Например, увеличение рабочих мест в творческом секторе – сокращение преступности / насилия среди молодежи.

Ниже приведены два примера набора оценочных показателей, использованных в культурных планах развития канадских городов Торонто и Миссиссога.

Город Торонто

В культурном плане создания творческого города, принятом Советом города Торонто, содержались следующие показатели оценки эффективности его реализации:

- инвестиции на душу населения в области культуры сравнительно с другими городами;
- объем инвестиций и грантов, привлекаемых в сферу искусства;
- количество рабочих мест в культурном секторе г. Торонто;
- влияние культурного сектора на ВВП г. Торонто;
- рейтинг г. Торонто по индексу творчества, разработанному Ричардом Флоридой, в сравнении с другими крупными канадскими городами;
- количество и посещаемость городских культурных мероприятий;
- количество и посещаемость городских культурных мероприятий и программ для молодежи;
- количество новых, финансируемых городом муниципальных учреждений культуры и искусства;
- количество учтенных и заново внесенных в государственный реестр объектов культурного наследия;
- количество разрешений на ведение кино-теле съемок в общественных местах
- количество туристов в г. Торонто.

Город Миссиссога

Выполнение культурного плана г. Миссиссога, принятого в 2009, ежегодно оценивается Муниципальным советом по следующим показателям:

- количество и распределение по городу культурных объектов и пространств, находящихся в собственности города, некоммерческих и частных организаций;
- количество работников в культурном секторе (в творческих индустриях, в индустрии культуры);
- занятость в культурном секторе в процентном отношении к общей занятости в Миссиссоте;
- количество предприятий, которые находятся в культурном секторе в процентном отношении к общему числу предприятий в Миссиссоте;



- количество предприятий в индустрии культуры и творческих индустриях;
- доход от творческих индустрий, индустрии культуры в процентном отношении к городскому ВВП;
- выручка от увеличения финансирования организаций культуры и искусства и мероприятий;
- количество культурных ресурсов в каждом планируемом округе / административном районе;
- количество часов использования культурных пространств и арт-площадок от общего времени, когда они доступны;
- количество посетителей финансируемых городских культурных мероприятий;
- количество новых мероприятий (в том числе фестивалей и праздников), финансируемых за счет города;
- инвестиции в культуру на душу населения в Миссиссоте по сравнению с другими выбранными городами.

Главный вопрос, на который должно ответить культурное планирование как современный подход к планированию развития территории это: каким образом культура может стать частью повседневной жизни сообщества?

Культурный подход к планированию означает рассмотрение любого планового ре-

шения с точки зрения того, как управление культурными ресурсами будет обеспечивать экономическое процветание, социальную справедливость, экологическую ответственность и культурную активность общества.

Принятие данного подхода предполагает нахождение ответов на следующие три вопроса:

1. Каким образом культурные ресурсы могут быть использованы для решения приоритетных задач сообщества (например, таких, как диверсификация экономики, привлечение новых инвестиций, привлечение молодежи и развитие туризма)?
2. Как планируемые решения могут повлиять на культурные ресурсы сообщества (например, воздействие планируемых культурных мероприятий на сохранность объектов культурного и природного наследия)?
3. Каким образом культурные ресурсы могут повысить качество городской среды? (например, реализация в практике градостроительства эстетических принципов городского дизайна, создание комиссий по архитектурно-художественному оформлению новых зданий, проведение мероприятий по эстетизации внешнего облика общественных сооружений и т. д.)

Список литературы

1. Галкин Д. В. Стратегии культурного развития городов: современные подходы // Журнал социологии и социальной антропологии. 2005. Том VIII. № 4. С. 41–57.
2. Зеленцова Е. Креативные индустрии. Зарубежный опыт прикладных исследований [Электронный ресурс]. URL: http://isiksp.ru/actions/actions_our_konf_zelencova.html
3. Как использовать на местном уровне принципы Повестки дня XXI века для культуры. Рекомендации. Документ принят на первой встрече Комитета по культуре союза городов и муниципальных образований, состоявшейся 24 октября 2006 года в Барселоне [Электронный ресурс]. URL: <http://www.agenda21culture.net/>
4. Кордеро Х. С. Искусство, культура и всемирное достояние. Размышления мексиканца: массовое издание. Москва: Юстиция, 2017. 225 с.
5. Лэндри Ч. Креативный город / пер. с англ. Москва: Классика XXI, 2005. 421 с.
6. Устюжанина Л. В. Культурное картирование: шаг за шагом // Вестник МГУКИ. 2011. № 4 (42). С 31–40.
7. Baeker G. (2011) Municipal Cultural Planning A Toolkit for Ontario Municipalities. URL: https://www.academia.edu/3151940/Municipal_Cultural_Planning_A_Toolkit_for_Ontario_Municipalities



8. *Borrup T.* The power of culture in city planning. London: *Routledge*, 2020. 532 p.
9. *Redaelli E.* (2013) Assessing a place in cultural planning: A framework for American local governments, *Cultural Trends*, 22:1, 30–44. URL: <https://uwsulturalplanning.files.wordpress.com/2013/10/assessing-a-place-for-cultural-planning.pdf>
10. *Stewart S.* Cultural Mapping Toolkit / S. Stewart. – Ontario: Creative City Network of Canada & 2010 Legacies Now. URL: https://www.saskculture.ca/content/grant_application_files/cultural_mapping_toolkit.pdf

*

Поступила в редакцию 04.05.2023



ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МЕНЕДЖМЕНТЕ КАЧЕСТВА СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ ПОДХОД

УДК 374.71:316.772

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-114-120>

Н. В. Шарковская

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: 7948493@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается влияние цифровых технологий на менеджмент качества социально-культурной деятельности, разработку стратегий ее дальнейшего развития. Утверждается, что обращенность к анализу сущностных основ категориальных детерминант цифровизации сфер социально-культурной деятельности позволяет оценить готовность учреждений культуры к цифровизации – регулятору перехода к новому технологическому укладу на основе организационного подхода. Показана значимость структуризации процесса продвижения цифровых технологий в управление качеством организации социально-культурной деятельности. Делается вывод о результативности консолидации управления качеством социально-культурной деятельности и цифровых технологий на основе сравнительного анализа технологий виртуальной и дополненной реальности; соотношения процессов формирования цифровой культуры менеджеров, цифровой грамотности посетителей со спецификой менеджмента качества социально-культурной деятельности.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, цифровые технологии, менеджмент качества, цифровые информационные ресурсы, электронные услуги учреждений культуры.

Для цитирования: Шарковская Н.В. Цифровые технологии в менеджменте качества социально-культурной деятельности: организационный подход // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 114-120. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-114-120>

DIGITAL TECHNOLOGIES IN QUALITY MANAGEMENT SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES: ORGANIZATIONAL APPROACH

Natalia V. Sharkovskaya

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: 7948493@mail.ru

ШАРКОВСКАЯ НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор педагогических наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры

SHARKOVSKAYA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Pedagogy, Professor at the Department of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture

© Шарковская Н.В., 2023



Abstract: The article examines the impact of digital technologies on the quality management of socio-cultural activities, the development of strategies for its further development. It is argued that the appeal to the analysis of the essential foundations of the categorical determinants of digitalization in the sphere of socio-cultural activity makes it possible to assess the readiness of cultural institutions for digitalization – the regulator of the transition to a new technological order based on an organizational approach. The importance of structuring the process of promoting digital technologies in the quality management of the organization of socio-cultural activities is shown. The conclusion is made about the effectiveness of consolidation of quality management of the organization of socio-cultural activities and digital technologies based on a comparative analysis of virtual and augmented reality technologies; correlation of the processes of formation of digital culture of managers, digital literacy of visitors with the specifics of quality management of socio-cultural activities.

Keywords: socio-cultural activities, digital technologies, quality management, digital information resources, electronic services of cultural institutions.

For citation: Sharkovskaya N.V. Digital technologies in quality management socio-cultural activities: organizational approach. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 114-120. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-114-120>

Цифровизация – как доминирующий тренд функционирования учреждений культуры – нацелена на совершенствование менеджмента качества социально-культурной деятельности. Прежде всего, это касается мониторинга и контроля результативности культурно-досуговых программ и проектов, подтверждение их соответствия требованиям нормативных документов в сфере культуры, разработки эффективных организационных приемов взаимоотношений с посетителями, а в целом направлено на активизацию профессионального потенциала специалистов, его реализацию в цифровой среде.

Расширяя спектр перспектив использования современных цифровых технологий, формирования цифровых компетенций, призванных стать источниками инноваций, цифровизация видоизменяет сущностные основы социально-культурной деятельности, приводя ее к более эффективному уровню совершенствования. Значимость социотехнических детерминант цифровизации, создающей как дополнительные сферы реализации данной деятельности (е-волонтерство, геймификация культурного досуга, цифровая реконструкция историко-культурного наследия, киберспорт и др.), так и совершенно новые вызовы для улучшения качества ее организации, состоит в следующем:

- цифровые технологии способны быть продуктивными не только в социально-педагогических практиках отдельных учреждений культуры, но также в консолидации профессиональных сообществ менеджеров, технологов и т. д.;
- электронные культурные услуги призваны стимулировать эффективность пространственной инфраструктуры государственных и негосударственных учреждений культуры;
- цифровые новшества коррелируют с процессами выявления и разработки: а) методов усовершенствования форм онлайн-досуга, основанных на информационных технологиях; б) способов программно-информационного обеспечения направлений реализации социально-культурной деятельности и пр.

Указанные факторы гарантируют доминирующее использование информационно-телекоммуникационной сети «Интернет» для установления новых и поддержания существующих видов взаимодействия в учреждениях культуры. Они включают интенсивность уровней сетевых коммуникаций, цифровой формат взаимодействия специалистов с посетителями и партнерами, профессиональное сотрудничество

ство и обмен опытом в цифровой среде, а также – анализ передачи и обработки достоверной информации в онлайн-режиме [3].

Осмысление влияния цифровых технологий на менеджмент качества социально-культурной деятельности с позиций организационного подхода, на разработку стратегий ее дальнейшего развития представляет собой перспективную область научных исследований, которая включает:

- изучение научно-педагогического потенциала технологических инноваций, позволяющих повысить уровень потребления культурных благ, усовершенствовать приемы предоставления электронных услуг и товаров, их востребованности среди посетителей;
- выявление когнитивных рисков цифровизации, в том числе дезинформации, кибербуллинга, доступа к хранению и распространению в цифровом формате информации, не соответствующей возрастным особенностям посетителей;
- определение социокультурных условий поддержки творческой индивидуальности личности – как специалиста, так и посетителя – в новой цифровой реальности учреждений культуры и т. д.

На стыке теоретических изысканий воплощения целей менеджмента в процесс организации социально-культурной деятельности и качества реализации цифровых технологий выделяются уровни, характеризующие разработку методического инструментария оценки качества принятия менеджером цифровых решений. Они должны учитывать специфику конкретного учреждения культуры и отображать этапы интеграции технологических решений в цифровые платформы для оценивания их роли в создании социально-культурных проектов на уровне города / региона.

В целом для исследований, посвященных роли цифровых технологий в менеджменте качества социально-культурной деятельности, приемлема следующая логика: цифровизация процессов управления, обеспечиваю-

щих качество разработки и внедрения проектов, улучшает регламентацию динамичных процессов в учреждениях культуры; более доступная в онлайн-формате информация позволяет специалистам предлагать оптимальные идеи, касающиеся эффективности использования цифровых методов (анализ текстов социальных сетей, интерактивный анализ значительных объемов данных, интеллектуальный анализ данных), системы контроля и прогнозирования изменений в актуализации традиционных / инновационных культурных услуг.

Разработанные учеными методологические основы имплементации цифровых технологий в учреждениях культуры, их взаимосвязи с педагогическими технологиями, имеющими общекультурное предназначение [2; 5; 7; 9, с. 124], свидетельствуют о том, что для достижения успешной цифровизации разных сфер социально-культурной деятельности важно указать их категориальные детерминанты. К ним относят цифровую среду, цифровые компетенции, цифровую грамотность, цифровое наставничество, цифровой ресурс (информационный, просветительский и пр.). Это позволяет:

- оценить степень готовности учреждений культуры к цифровизации в качестве регулятора перехода к новому технологическому укладу на основе организационного подхода;
- сформировать устойчивый спрос / предложение на научно-практическое обоснование использования цифровых технологий в разных типах современных учреждений культуры;
- стимулировать внедрение цифровых технологий на принципах государственно-частного партнерства;
- осуществлять контроль повышения качества учетной информации на разных этапах реализации цифровых технологий.

В данной статье цифровые технологии, «вбирающие в себя разновидности сенсорных систем воздействия на личность, а так-



же конструкторских образцов различных аппаратных средств» [7], понимаются как технологии, способствующие интенсивному воспроизводству человеческого капитала, его духовно-нравственной составляющей, а также – «изменению культуры поиска и внедрения инноваций» [8, с. 288] в новой педагогической парадигме социально-культурной деятельности.

Структурными элементами их продвижения в процесс управления качеством организации социально-культурной деятельности выступают: а) институциональная модель сетевого взаимодействия и ее конверсия; б) методический инструментарий системы менеджмента качества; в) нормативно-правовое регулирование ресурсного обеспечения деятельности; г) критерии оценки вариантов при распределении уровней цифровых систем управления; д) формы цифрового контроля и прогнозирования. В своей совокупности указанные составные компоненты содействуют стабилизации системы взаимных отношений участников на этапе внедрения цифровых технологий, а также – разработке алгоритма выбора локальных форм проектов для популяризации доступности потребления электронных культурных благ.

В целом интеграция цифровых технологий и менеджмента качества социально-культурной деятельности (с учетом применения организационного подхода) как стратегическая задача современных учреждений культуры позволяет:

- стимулировать педагогический эффект репрезентации их имиджа в Интернете: транслировать посетителям целостный образ социально-культурной позиции, основанный на миссии конкретного учреждения культуры для формирования позитивного отношения к нему;
- создавать / воссоздавать знания о новых возможностях предоставляемых электронных культурных услуг (получение бонусов, специальных предложениях при их потреблении и т. д.);

- осуществлять поиск партнеров, заинтересованных в поддержке реализации цифровых инновационных проектов, планировать и проводить их инвестиционный анализ;
- разрабатывать теоретические положения социально-культурной деятельности в части ее понятийно-терминологического аппарата, выявлять проблемы и перспективы его систематизации в условиях цифровизации;
- изучать управленческие аспекты концептуальных основ качества культурной жизнедеятельности личности в ходе цифровизации учреждений культуры.

Мы исходим из того, что поступательное развитие социально-культурной деятельности в цифровую эпоху предопределенно приобщением личности к миру культуры и искусства через видеоподкастинг, виртуальные экскурсии, прогулки, видеоконференции, электронные выставки, цифровые экспозиции, 3D-панорамы, открытые онлайн-курсы / марафоны / форумы и другие многочисленные формы. Такое приобщение осуществляется также с помощью QR кодов, аудиогидов, технологии «3D-моделирование, прототипирование и макетирование». На основании сказанного нами определяются ведущие функции интеграции цифровых технологий с системой менеджмента качества данной деятельности. Значимыми среди них, наряду с базовыми функциями – прогностической, проектной, информационно-контрольной – выступают следующие:

- **экологическая**, т. е. обеспечение экологической безопасности применения цифровых технологий, использование цифровых ресурсов как в профессиональных интересах специалистов, так и в досуговых увлечениях посетителей учреждений культуры;
- **технологическая**, т. е. гарантирование качества оказываемых электронных культурных услуг; интенсификация производства потребительской культурной продукции на основе технических приемов веб-разработки ее образцов;



- **организационно-управленческая**, т. е. повышение эффективности использования цифровых ресурсов при совершенствовании методов управления, реализации принципов государственно-частного партнерства учреждений культуры;
- **социально-трудова**, т. е. появление новых профессий в сфере культуры, в том числе веб-менеджера, менеджера интернет-проектов, продюсера цифрового контента [1; 6, с. 104] и средств моделирования профессиональных стандартов в организации рабочих мест специалистов социально-культурной сферы.

Роль цифровых технологий в менеджменте качества социально-культурной деятельности обуславливается такими принципами, как

- *принцип комбинирования традиционных технологий социально-культурной деятельности и цифровых технологий*; принцип ориентирован на соотнесение организации социально-культурной деятельности в досуговом пространстве с качеством изучения духовных потребностей посетителей в разумных развлечениях; достижение продуктивности осуществления деятельности на основе сочетания цифровых (светодинамических, виртуальных, проекционных) и социально-культурных (игровых, информационно-просветительских, коммуникативных и др.) технологий; *способы проявления принципа*: а) создание иллюзорного общественного пространства посредством локального освещения, статичных / малодинамичных проекций в коммуникативных зонах; б) конструирование игровых, рекреационных зон пространства на основе голографических, светодинамических систем; в) выявление иммерсивных аспектов инсталляции предметных действий, наблюдений, применительно к конкретным имитационным ситуациям;

- *принцип сценарного моделирования развития досугового пространства социально-культурной деятельности*; принцип нацелен на вариативность развития сценариев в виде перехода от технологии прогнозирования к технологии проектирования комфортных условий создания локального пространства, в которое интегрированы цифровые технологии; *способы проявления принципа*: а) фиксированный по времени период нахождения посетителей в виртуальном пространстве; б) соответствие цветовой палитры эффектов, создающихся цифровыми технологиями, художественному замыслу моделирования культурного события; в) достижение успешности реализации методов цифровой голографии для обеспечения бесконтактного контроля с субъектами социально-культурной деятельности.
- *модификация характеристик досугового пространства организации социально-культурной деятельности под влиянием цифровых технологий*; принцип сопряжен с трансформацией определенных параметров досугового пространства на основе иллюзорности и интерактивности в соответствии с целями организации социально-культурной деятельности и личностных качеств посетителя как субъекта «просвещающегося / развлекающегося»; *способы проявления принципа*: а) создание тематической иллюзорности в досуговом пространстве на основе технических средств; б) обусловленность интерактивности пространства подбором вариантов локального искусственного освещения с целью обозначения визуальных границ для поведенческой активности посетителей; в) сопряженность корреляции разной степени погружения посетителя в виртуальное пространство с его мировоззренческими установками, системой ценностных ориентаций в мире культуры [4].



К актуальным проблемам интеграции цифровых технологий в систему управления качеством организации социально-культурной деятельности следует отнести:

- 1) дефицит резервов финансовых средств для разработки цифровых проектов, обусловленных оптимизацией общих систем управления в учреждениях культуры;
- 2) недостаточную укомплектованность квалифицированными кадрами не только процесса внедрения цифровых технологий, но и информационной поддержки контроллинга за качеством их продвижения в сферах социально-культурной деятельности;
- 3) наличие погрешностей в развитии составных частей цифровой инфраструктуры учреждений культуры – имеющейся сети Интернет для передачи данных, подсистемы технического обеспечения, регламентных процессов взаимодействия ИТ-сервисов, технологий в качестве программного обеспечения;
- 4) несовершенство методик формирования предметно-ориентированных информационных баз данных о внедрении цифровых инновационных проектов в сферу культуры.

Для конструктивного решения данных проблем в учреждениях культуры важно внедрять эффективную систему кибербезопасности, а также более активно привлекать специалистов, имеющих успешный опыт работы с цифровыми объектами, их идентификацией. В этой связи необходимо интенсивно развивать ресурсную базу социально-культурной деятельности, дополняя ее такими структур-

ными элементами, как цифровой этический ресурс, а также – цифровые информационные ресурсы: аналитический, образовательный, просветительский и пр.

На наш взгляд, перспективными направлениями дальнейших исследований управления качеством в консолидации социально-культурной деятельности и цифровых технологий на основе организационного подхода представляются следующие:

- выявление технологических трендов, дающих максимально возможный результат в цифровизации сфер социально-культурной деятельности;
- сравнительный анализ технологий виртуальной и дополненной реальности в системе социально-культурной реабилитации посетителей с ограниченными возможностями здоровья;
- анализ системы менеджмента относительно качества новых сфер социально-культурной деятельности и продуктивности применения конкретных цифровых технологий;
- разработка инновационных моделей цифровой среды, их сопряжение с традиционными моделями развивающей среды учреждений культуры;
- выявление факторов успешной цифровизации досугового пространства учреждений культуры и оптимизации целевых функций социально-культурной деятельности;
- соотнесение процессов формирования цифровой культуры менеджеров и цифровой грамотности посетителей со спецификой менеджмента качества социально-культурной деятельности.

Список литературы

1. Атлас новых профессий / под ред. П. Лукши/. Агентство стратегических инициатив, Московская школа управления Сколково. Москва: Олимп-Бизнес, 2015. 216 с.
2. Вайсера К. И. Особенности реализации социально-культурных онлайн-проектов учреждениями культуры Москвы в период пандемии // Социально-культурная деятельность: векторы исследовательских и практических перспектив: материалы международной электронной научно-практической конференции 21 мая 2021 г. Научные редакторы Р. Ш. Ахмадиева, П. П. Терехов, Р. С. Гарифуллина. Казань: КазГИК. 2021. С. 22–29.



3. *Васильев В. А., Александрова С. В.* Цифровые технологии в менеджменте качества: учебное пособие. Москва: Издательство МАИ, 2021. 96 с.
4. *Рязанова А. А.* Влияние цифровых технологий на архитектурное пространство культурно-развлекательного центра: автореферат диссертации ... кандидата архитектуры. Нижний Новгород, 2010. 25 с.
5. *Суминова Т. Н.* Арт-менеджмент в контексте цифровых технологий // Сборник материалов Международного форума Kazan Digital Week-2021, 21–24 сентября 2021, Казань: ГБУ «НЦБЖД», 2021. С. 564–569.
6. *Шарковская Н. В.* Модусы глобализации в социально-культурной деятельности: антропологический аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 5 (91). С. 102–110.
7. *Шарковская Н. В.* Цифровые технологии в организации социально-культурной деятельности: научно-педагогический дискурс // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 6 (110). С. 97–105.
8. *Шеффер Э.* Индустрия Х. О. преимущества цифровых технологий для производства / Э. Шеффер. Перевод с английского. Москва: Издательская группа «Точка», 2019. 320 с.
9. *Ярошенко Н. Н.* Педагогическая имплементация понятия «социально-культурная деятельность» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 5 (103). С. 124–136.

*

Поступила в редакцию 31.05.2023



СОБЫТИЙНЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ В БРЕНДИРОВАНИИ ТЕРРИТОРИИ: НАЗНАЧЕНИЕ, ВИДЫ И ПРОЕКТИРОВАНИЕ

УДК 37.017.4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-121-130>

Л. И. Лазарева

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация
e-mail: lazarli@mail.ru

М. И. Васильковская

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация
e-mail: margo197411@rambler.ru

О. Б. Пожарская

Кемеровский государственный институт культуры,
Кемерово, Российская Федерация
e-mail: 79039447488@ya.ru

Аннотация: В статье авторами рассматривается технология разработки событийных мероприятий в территориальном брендинге, обеспечивающем региону финансовые преимущества, связанные с ростом инвестиций, туристического потока, а также – повышение качества жизни, формирование региональной идентичности жителей региона. При этом акцентируется внимание на взаимосвязи территориального брендинга и событийных мероприятий, так как на событийном уровне формирование региональных брендов происходит за счет продвижения культурно-массовых мероприятий, которые позволяют идентифицировать территорию с учетом подбора команды – группы специалистов, мотивированных и компетентных в определенных направлениях социально-культурной деятельности. Отмечается, что командная работа в процессе социально-культурного проектирова-

.....
ЛАЗАРЕВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры

ВАСИЛЬКОВСКАЯ МАРГАРИТА ИВАНОВНА – кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры

ПОЖАРСКАЯ ОКСАНА БОРИСОВНА – преподаватель кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры

LAZAREVA LYUDMILA IVANOVNA – CSc in Pedagogy, Associate Professor, Head of the Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State Institute of Culture

VASILKOVSKAYA MARGARITA IVANOVNA – CSc in Pedagogy Associate Professor at the Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State Institute of Culture

POZHARSKAYA OKSANA BORISOVNA – Lecturer at the Department of Social and Cultural Activities, Kemerovo State Institute of Culture

© Лазарева Л.И., Васильковская М.И., Пожарская О.Б., 2023



ния событийной программы при брендировании территории обусловлена наличием определенного инструментария, включающего средства, формы и методы социально-культурной деятельности, позволяющего распределить имеющиеся ресурсы между направлениями и этапами, составляющими компонентами и временными промежутками компонентов программы, которые объединены общими целями и направлены на их достижение. Авторы статьи отводят важную роль деятельности учреждений культуры как важному ресурсу брендирования территории, которые во взаимодействии с активными и инициативными ее жителями создают общественные объекты для социокультурных коммуникаций и событийных мероприятий, формируя имидж территории на основе новых культурных смыслов, практик и образа жизни.

Ключевые слова: брендирование территории, событийное мероприятие, технология, проектирование, командная работа, социально-культурная деятельность.

Для цитирования: Лазарева Л.И., Васильковская М.И., Пожарская О.Б. Событийные мероприятия в брендировании территории: назначение, виды и проектирование // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 121-130. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-121-130>

EVENT EVENTS IN THE BRANDING OF THE TERRITORY: PURPOSE, TYPES AND DESIGN

Lyudmila I. Lazareva

Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation
e-mail: lazarli@mail.ru

Margarita I. Vasilkovskaya

Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation
e-mail: margo197411@rambler.ru

Oksana B. Pozharskaya

Kemerovo State Institute of Culture,
Kemerovo, Russian Federation
e-mail: 79039447488@ya.ru

Abstract: In the article, the authors consider the technology of developing event events in the branding of the territory, which provides the region with financial advantages associated with the growth of investment, tourist flow, improving the quality of life, and the formation of the regional identity of the inhabitants of the region. At the same time, attention is focused on the relationship between territorial branding and event events, since at the event level, the formation of regional brands occurs through the promotion of cultural events that allow identifying the territory taking into account the selection of a team - a group of specialists motivated and competent in certain areas of socio-cultural activities. It is noted that teamwork in the process of socio-cultural design of the event program when branding the territory is due to the presence of certain tools, including means, forms and methods of socio-cultural activities, allowing you to distribute the available resources between the directions and stages, components and time intervals of the components of the program, united by common goals and aimed at achieving them. The authors of the article define the important role of the activities of cultural institutions as an important resource for branding the territory, which, in cooperation with active and initiative residents, create public facilities for socio-cultur-



al communications and event events, forming the image of the territory on the basis of new cultural meanings, practices and lifestyle.

Keywords: branding of the territory, event, technology, design, teamwork, socio-cultural activity.

For citation: Lazareva L.I., Vasilkovskaya M.I., Pozharskaya O.B. Event events in the branding of the territory: purpose, types and design. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGU-KI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 121-130. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-121-130>

В течение последнего десятилетия наблюдается значительный рост инициатив по брендингу территорий в России. Кузбасс также не остается в стороне от этой тенденции. Согласно статистике с 2010 г. по настоящее время в нашем регионе появилось более десяти территориальных брендов.

Региональное брендингирование весьма актуально, поскольку в условиях рыночной экономики обеспечивает региону финансовые преимущества, связанные с ростом инвестиций и увеличением туристического потока. Кроме того, оно способствует повышению качества жизни, формированию региональной идентичности жителей региона [2].

В то же время региональное брендингирование, как показывает практика и анализ научных публикаций, имеет ряд проблем. Жизнеспособность региональных брендов во многом зависит от активности населения региона, региональных властных структур, однако недостаточно высокий уровень такой активности приводит к тому, что некоторые бренды перестают существовать, едва заявив о себе [8]. Кроме того, содержание брендов и его воплощение не всегда находятся на качественно высоком уровне, что также не способствует их стабильному последовательному развитию [1].

Следует подчеркнуть, что актуальность темы брендингирования территорий, связанная с необходимостью динамичного регионального развития, созданием его привлекательного имиджа, требует увеличения количества исследований в различных направлениях данного процесса. Анализ практики территориального брендинга показывает, что исследования опыта по данной теме в основном связаны

с описанием социально-экономических факторов, таких как численность населения, приток и отток инвестиций, наличие уже существующих брендов в соседних территориях и других. Однако недостаточно внимания уделяется художественно-творческим факторам, среди которых особое место принадлежит социально-культурному проектированию событийных мероприятий. Основная проблема заключается в том, что, с одной стороны, популярность и эффективность таких мероприятий объясняется интересами аудитории, они ненавязчивы, привлекают людей интерактивным, развлекательным, коммуникативным форматом; с другой стороны, технология организации событийных мероприятий требует знания основных её компонентов и современных инновационных креативных подходов.

Взаимосвязь территориального брендингирования и событийных мероприятий рассматривается в работах зарубежных исследователей (Г. Ричардс и Р. Палмер, И. Йомен, М. Робертсон, В. Саркисян, Д. Херфорд и др.) и российских специалистов (В. А. Тишков и В. К. Малькова, Г. Л. Тульчинский, Д. Н. Замятин и др.). Перечисленные авторы в своих исследованиях обращают внимание не только на взаимодействие различных социальных структур в повышении социальной активности и креативного потенциала населения в процессах брендингирования территории, но и на различные культурные события, влияющие на развитие территории, создание её имиджа [4].

На событийном уровне формирование региональных брендов происходит за счет продвижения культурно-массовых мероприятий. Это события, которые позволяют идентифицировать территорию. Создание качественных



событийных мероприятий в брендировании территории, по мнению Зубанова Л. Б., Синецкого С. Б., Сыркиной Е. Г., связано с комплексом задач информационно-коммуникативного (привлечение средств массовой информации к регулярному и последовательному освещению культурно-досуговых событий; наличие системного мониторинга запросов, ожиданий населения от конкретного регионального бренда); финансово-экономического (достаточное финансирование учреждений культуры, развитое с точки зрения инфраструктуры социально-культурное пространство), содержательного (создание легенд бренда, их оригинальное решение), организационно-управленческого (результативная коллаборация всех участников брендирования территории) характера [3].

Следовательно, событийное мероприятие – это заранее спланированный комплекс специальных действий, основным назначением которых является формирование интереса населения к объекту определенной территории, его истории, культуре, национальным традициям. Событийное мероприятие направлено на продвижение бренда с помощью необычных, ярких и способных запоминаться событий, специально созданных и организованных для этого.

Под каждое специальное событие, как правило, собирается команда проекта. Это группа разных специалистов, которые компетентны в определенных направлениях деятельности. Командная работа объединена общими целями и направлена на их достижение. У каждого члена команды должна быть своя мотивация работы над проектом, поэтапная отчетность.

Участникам команды, поставлены задачи в соответствии со знаниями и навыками, между ними распределены конкретные роли и обязанности. Во главе общего процесса стоит руководитель или главный менеджер, который контролирует поэтапную отчетность о проделанной работе, назначает сроки выполнения задач, определяет их содержание и планируемые результаты.

Опытный руководитель строит свою работу на основе пятиточечного контроля:

1. Встреча с заказчиком, утверждение сроков, подбор команды.
2. Обсуждение моментов запуска проекта, распределение ролей в команде.
3. Проведение встречи рабочей группы (оргкомитета), погружение в процесс организации.
4. Контролинг менеджмента проекта по отдельному графику отчетности для каждого члена команды (особое внимание уделяется заключительному этапу подготовки), проверка готовности.
5. Присутствие на мероприятии, выполнение роли руководителя всего проекта и быстрое реагирование на форс-мажорные процессы.

Управление командой проекта основывается на постоянном контакте менеджера, заказчика и исполнителей. Для этого необходимо наладить коммуникацию этой цепочки, в которой руководитель проекта поэтапно планирует работу, распределяет ресурсы и ставит задачи исполнителям, контролирует качество и время исполнения работы. В обязанности менеджера входит осуществление процесса коммуникации между членами команды и решение проблем, возникших в ходе проекта. Члены команды и исполнители разного уровня, которые являются исполнителями задач в рамках проекта (например, дизайнера или веб-разработчика, технического оснащения, логистики, работы с арт-командами, и режиссерско-постановочной группой и др.), вносят свой вклад в конечный результат, соблюдая сроки реализации проекта.

Аналитик проекта входит в состав исполнителей, изучает данные, полученные на старте и после его реализации, отслеживает и анализирует ключевые показатели процесса реализации проекта и помогает выбрать наиболее эффективное направление работы, опираясь на цель, задачи и конечный результат для потребителя. Стейкхолдеры имеют влияние на результат проекта и работу ко-



манды. К ним можно отнести заказчика, конкурентов или потребителей, которые меняют план реализации проекта и вносят коррективы в свои действия. При этом стоит отметить, что в некоторых случаях заказчик совмещает роль менеджера проекта и сам осуществляет постановку цели и задач команде.

Также в команде по реализации проекта может быть лидер (формальный или неформальный), которым может стать менеджер либо один из самых опытных сотрудников, который мотивирует и поддерживает членов команды, помогает справиться с задачами по достижению цели проекта. Распределение ролей в команде также зависит от того, постоянный состав членов команды или временный (проектный). Постоянным составом команды проекта является команда, в которой все участники трудятся в одной компании и регулярно решают схожие задачи в реализации проектов. Постоянная команда является более эффективной, так как каждый участник знаком с психологическими особенностями и организаторскими способностями коллег и берет на себя зону ответственности. Состав проектной группы может меняться от проекта к проекту. Например, команды, которые состоят из фрилансеров, или в том случае, когда проекты носят нерегулярный характер. Иногда изначально постоянный состав команды по ходу реализации проекта меняется. Необходимо отметить, что жизненный цикл каждой команды тесно связан с циклом самого проекта. Команды с постоянным составом проходят его один раз за более длительный период, а с проектным – регулярно за более короткий срок. С целью управления и развития команды для достижения цели проекта менеджер использует определенный набор методов, к которым относятся:

- Наблюдение. Даже в «сработанной» команде менеджер проектов следит за взаимодействием между участниками, наблюдает за возникающими проблемами и оценивает атмосферу в коллективе.

- Фиксация всех проблем. Менеджер фиксирует проблему, чтобы вернуться к ней позже на доске проекта или собрать данные в Google-документах, что позволяет найти взвешенное решение.
- Коммуникация. Менеджер проекта владеет высоким уровнем коммуникативной культуры, способен налаживать доверительный контакт с коллегами. Большую часть проблем и внутренних конфликтов можно решить, открыто обсуждая их и давая слово каждому члену команды.
- Лидерство и мотивация. Менеджер обладает авторитетом и вдохновляет команду на отличные результаты в реализации проекта.
- Делегирование. Менеджер проекта на протяжении всех этапов реализации проекта находится в разных позициях по отношению к команде. На финальном этапе менеджер проекта анализирует результаты работы совместно с заказчиком, итогом этого анализа делится с командой. Взаимодействие членов проектной команды происходит между его членами благодаря процессу делегирования полномочий членам команды.

Для управления проектной командой, выполняющей разнообразные роли и имеющей изменяющийся состав, необходим дополнительный инструментарий:

- диаграмма Ганта (график работ по проекту в виде таблицы);
- сервисы управления проектами;
- инструменты для мозгового штурма и составления мудбордов (с их помощью команда презентует идеи и концепцию событийного мероприятия), хранилища для документов и контента;
- мессенджеры для общения внутри команды, сервисы для видеозвонков, которые позволяют общаться вживую с удаленными командами и отдельными участниками проекта;
- формы обратной связи.



Успех любого событийного мероприятия зависит не только от слаженной командной работы его организаторов, но и от грамотно выбранной технологии его воплощения, которая опирается на определённый алгоритм, требующий тщательного планирования и синхронизации работы ведущих, артистов, гостей, хостес, техники, музыкантов, охраны, кейтеринг, пиротехники, спонсоров, водителей, органов государственной власти и так далее. Отметим также, что технологический процесс в создании и организации событийной программы в брендировании территории предполагает установленный инструментарий, требующий сосредоточения основных ресурсов и усилий организаторов, проектирования этапов проведения мероприятия. Отметим факторы, от которых зависит тактический рисунок программы событийного мероприятия: цель событийного мероприятия, масштаб события и его характер, объем ресурсов заказчика мероприятия и их характер.

Несмотря на организационную сложность и разнообразие плановых действий в социально-культурном проектировании событийных мероприятий, выделим базовые этапы работы. По мнению Садохова А. В., схема-алгоритм разработки программы мероприятия состоит из трёх взаимосвязанных элементов:

1. Базовый этап для деятельности организатора мероприятия, на котором формулируется концепция события в соответствии с целями и исходными ресурсами.
2. Планирование и организация мероприятия – этап, включающий комплекс действий, направленных базовой частью.
3. Этап проведения мероприятия, который предусматривает операционную работу организаторов по реализации желаемого уровня событийного мероприятия, в том числе – реагирования на непредвиденные ситуации, возникающие во время его проведения [5].

Среди факторов, обеспечивающих эффективное проведение событийного мероприятия, выделим своевременность (оно должно быть спланировано заранее, с учетом организационных и финансовых вопросов); эффективность (реализация задач, связанных с позиционированием, формированием имиджа); дифференциацию (проектирование мероприятия с учётом интересов определённых аудиторных групп); событийность (мероприятие должно быть зрелищным, интересным, запоминающимся либо полезным для его участников) [6]. При этом одновременно с проведением мероприятия должно осуществляться его освещение в средствах массовой информации (масс медиа). В этом случае, выбираются именно те медийные коммуникации, которые используются заинтересованными аудиторными группами.

Выделяют различные виды событийных мероприятий в рамках брендирования территории. Это торжества, посвящённые определённым датам, юбилеи, выставки, церемонии награждения, конкурсы, спортивные мероприятия, среди которых особое место в рамках брендирования территорий занимают массовые праздники и фестивали.

Массовый праздник – самая востребованная и наиболее эффективная форма коммуникации между различными структурами и широкой аудиторией. В настоящее время пользуются популярностью праздники, связанные с историей региона, способствующие возрождению культурных традиций. Целью таких праздников является организация не только качественного досуга массовой аудитории, но и привлечение в регион туристических потоков. Отличительными особенностями структуры организации массового праздника является то, что организуются тематические площадки, которые являются пространством для концертных, сценических, фольклорных мероприятий, мастер-классов с активным участием населения (гостей, участников), которые проводятся на большой открытой территории.

Фестиваль является культурным масштабным празднеством, включающим в себя



разнообразные формы социально-культурной деятельности. Анализ научной литературы позволяет выделить фестивали с различной направленностью – гастрономической, исторической, театральной, музыкальной, туристической и др. Фестивали решают задачи, связанные с развитием культуры и искусства, направленные на формирование межкультурных связей между различными субъектами территории, на знакомство с творчеством выдающихся деятелей культуры и искусства и др.

В процессе проектирования событийного мероприятия в рамках брендинга территории необходимо обратить внимание на следующие моменты:

1. Событийное мероприятие в брендинге необходимо проектировать с учетом историко-культурного фона региона, что является основой в изучении исторических, культурных и национальных особенностей территории. При проектировании его содержания важно использование имеющегося комплекса исторических знаний, отраженных в книгах, публикациях, которые представлены в музейных учреждениях и комплексах региона. В проекте возможна реализация идеи, в основе которой лежат неизвестные широкой аудитории исторические факты, события, выявленные на основе изучения архивных материалов, публикаций СМИ прошлых лет.
2. Структура социально-культурного проектирования событийного мероприятия определяется ее целью, задачами, ресурсами (финансовыми, личностными, профессиональными ресурсами организаторов). В случае лимитированного бюджета планируется меньшее количество мероприятий, которые должны быть качественно реализованы с использованием новых современных форм социально-культурной деятельности. Иначе событийное мероприятие не выполнит свою основную функцию, связанную

с формированием положительного имиджа территории.

3. Событийное мероприятие может стать в регионе традиционным в случае эффективного его проведения (достаточное количество участников, усиленное внимание к проекту со стороны региональных, федеральных руководящих структур, появление заинтересованности компаний в сотрудничестве, положительная оценка мероприятия в СМИ и на площадках социальных медиа и др.). Однако в дальнейшем при его организации и проведении в регионе программа может корректироваться в зависимости от развития основной имиджевой концепции.

Обратим внимание на алгоритм действий по созданию замысла событийной программы в брендинге территории.

Процесс создания программы, её так называемый «запуск» и реализация, представляет собой следующую цепочку ключевых действий:

- Проектирование замысла программы, где осуществляется выявление и обоснование проблемы, целеполагание, анализ литературных источников и поиск содержания, темы, идеи, формирование образа программы. Судьба программы во многом зависит от качества реализации данного этапа, так как здесь утверждается наименование программы, определяются сроки проведения и лица, персонально отвечающие за подготовку каждого раздела плана, что позволяет увидеть программу в целом, от поставленной цели до методов реализации программы. На данном этапе осуществляется детальное описание технологического процесса подготовки и проведения программы, планирование работы, процесс вовлечения в активную деятельность большого количества участников; при этом планирование дает возможность назначить ответствен-



ного за выполнение каждого пункта плана и обозначить сроки исполнения намеченного.

- Проектирование деятельности участников событийной программы (заполнение технологической карты программы, в которой поэтапно происходит уточнение и корректировка замысла), где наиболее активно протекает процесс формирования и сплочения организационной команды, с помощью которой жители и гости территории заблаговременно получают информацию о проведении культурно-досуговой программы;
- Проектирование методического обеспечения программы выразительными средствами (подбор музыкального, технического сопровождения программы, разработка оформления, костюмов, реквизита, создание способов вовлечения участников в проектируемую программу и т. д.)
- Этап осуществления программы. Являясь кульминацией процесса социально-культурного проектирования событийного мероприятия, он предполагает наивысшее напряжение сил и переживаний участников проектной группы и пришедших на мероприятие людей.

Работа над проектированием событийного мероприятия в брендинге территории часто осуществляется на нетрадиционных сценических площадках под открытым небом. Для этого нужно знать специфику места действия и особенности выразительных средств, уметь преобразовывать среду и организовывать непосредственное включение элементов окружающей среды в художественную ткань событийного мероприятия. Для этого могут быть использованы элементы ландшафта и отдельных архитектурных сооружений (здания, фонтан, озеро, дерево и т. д.) в качестве выразительных средств, локальных сценических площадок, самостоятельных персонажей события.

Как отмечает Сущенко Л. А., в технологии социально-культурного проектирования событийных мероприятий необходимо использовать многообразные выразительные средства [7]. Здесь можно говорить о комплексе средств, форм и методов социально-культурной деятельности, направленных на создание яркого, запоминающегося событийного мероприятия.

Комплекс выразительных средств сводится к двум планам: видеоряду событийного мероприятия, к которому относится все, что видит зритель в процессе развивающегося сценического действия, и звукоряду, к которому относится все, что он слышит.

Говоря о сценической форме событийного мероприятия, следует отметить гармоничное сочетание звуковой стороны, под которой понимают интонацию, тембр, ритм речи участников программы, шумы и музыку, и зрительной стороны события, к которой относят движения актеров, ритм сценического действия, мизансцены, конструктивные формы, цветовую гамму декораций и свет. Также в проектировании и организации событийного мероприятия при брендинге территории необходимо использовать современную технику и транспортные средства световой рекламы и фейерверка, ростовые объемные куклы и др.

Одним из важных этапов социально-культурного проектирования событийных мероприятий в брендинге территории является анализ технологии его организации и проведения, включающий разбор достоинств и недостатков реализации, оценку профессиональной деятельности всех участников события. Обычно анализ такой работы проводится на собрании оргкомитета или проектной и постановочной группы с приглашением руководителей коллективов, участвовавших в мероприятии, на следующий день или через день-два после его проведения. Здесь рассматриваются общие причины, позволившие достичь (или помешавшие достичь) главной цели события. Подробно анализируется организационная, творческо-исполнительная



и техническая работа всех служб в проектировании событийного мероприятия, дается его общая оценка, делаются выводы. Руководители творческих коллективов и технических служб доводят результаты обсуждения до всех его участников.

Таким образом, проектная технология событийных мероприятий является одним из эффективных инструментов для создания успешного бренда территории. Для управления организацией событийных мероприятий возможно создание проектного офиса, в полномочия которого входит планирование и организация проекта, координация между структурами, которые вовлечены в процесс социально-культурного проектирования событийных мероприятий для брендинга территории.

Совершенствование событийных мероприятий в брендинге территории во многом зависит от развития социально-культурного пространства региона, его конкретной территории, от активной инновационной деятельности культурно-досуговых учреждений, ориентированных на проект-

ный подход в разработке событийных мероприятий. Как указывают Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Сыркина Е. Г., актуальным направлением такой деятельности является формирование культуры соучастия, установки на взаимодействие, открытость различных по типу коллабораций культурно-досуговых учреждений; установление устойчивых связей с общественными институтами и непосредственно с жителями определенной территории. Идеи соучастия, иммерсивности и партиципаторности, превращение культурной среды территориального бренда не в «место созерцания», но в «место события» предопределяют поиск потенциальных «точек роста» территорий внутри местного сообщества [3].

Учреждения культуры становятся важным ресурсом брендинга территории благодаря личному участию жителей в создании общественных мест для социокультурных коммуникаций, организации и проведения событийных мероприятий, формируя имидж территории на основе новых культурных смыслов, практик и образа жизни.

Список литературы

1. *Балезина Е. А., Форостяня В. В.* Бренд территории как результат реализации социокультурного проекта // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/brend-territorii-kak-rezultat-realizatsii-sotsiokulturnogo-proekta>
2. *Бодрова О. А.* Мурманская область в поисках брендов: к вопросу о теории и практике территориального брендинга // Труды Кольского научного центра РАН. 2019. № 2 (16). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/murmanskaya-oblast-v-poiskah-regionalnyh-brendov-k-voprosu-o-teorii-i-praktike-territorialnogo-brendirovaniya>
3. *Зубанова Л. Б., Синецкий С. Б., Сыркина Е. Г.* Актуальные тенденции развития социокультурного пространства современного города: опыт тренд-моделирования // Челябинский гуманитарий. 2020. № 2 (51). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-tendentsii-razvitiya-sotsiokulturnogo-prostranstva-sovremennogo-goroda-opyt-trend-modelirovaniya>
4. *Макарова Г. И.* Брендинг территории и культура: актуальные подходы в зарубежной науке // Известия вузов. Социология. Экономика. Политика. 2019. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/brending-territorii-i-kultura-aktualnye-podhody-v-zarubezhnoy-nauke>
5. *Садохов А. В.* Организация празднично-развлекательных мероприятий: технология разработки программы мероприятия // Инновации и инвестиции. 2019. № 11. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-prazdnichno-razvlekatelnyh-meropriyatij-tehnologiya-razrabotki-programmy-meropriyatija>



6. *Смеюха В. В., Схиладзе Е. В.* Специальные мероприятия в формировании историко-культурного имиджа территории: роль, виды, проектирование // Челябинский гуманитарий. 2022. № 1 (58). [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsialnye-meropriyatiya-v-formirovani-istoriko-kulturnogo-imidzha-territorii-rol-vidy-proektirovanie>
7. *Сущенко Л. А.* Режиссерские технологии детско-юношеских культурно-досуговых программ. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2018. 95 с.
8. *Цепелев А. Ю.* Социально-территориальная идентификация и брендинг региона // Власть. 2013. № 6. С. 143–146.

*

Поступила в редакцию 17.04.2023



ФОРМИРОВАНИЕ КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЫ ЛИЧНОСТИ И ЕЕ РОЛЬ В УПРАВЛЕНИИ ПРОЦЕССАМИ ИЗМЕНЕНИЙ В КОРПОРАЦИЯХ

УДК 316.6 : 005

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-131-137>

И. А. Перельгина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация
e-mail: irina.perelygina@inbox.ru

Аннотация: В современном мире наступает необходимость разработки новых подходов к пониманию роли корпоративной культуры в жизни общества. Корпоративная культура является ресурсом и интеллектуальным фактором, влияющим на экономические процессы. На смену традиционным организациям приходят организации нового типа, которые грамотно используют нематериальные ресурсы для повышения своей конкурентоспособности, создавая уникальные преимущества в результате использования интеллектуальных активов. Целенаправленное вовлечение нематериальных ресурсов в хозяйственную деятельность организации является одним из компонентов комплексного подхода к управлению объектами в общей системе управления организацией. Одним из таких важных нематериальных ресурсов является корпоративная культура организации, которая может существенно влиять на результативность ее функционирования. В статье представлены основные элементы формирования корпоративной культуры. Подчеркивается, что без работы над корпоративной культурой не может быть хороших результатов, только постоянная работа гарантирует успех в этом направлении. Отмечается, что корпоративная культура в реальных организациях уникальна, зависит от коллектива, от специфики сферы деятельности, возраста, интересов, желаний и социальных условий жизни сотрудников, а также показана система корпоративной культуры как гибкая, эффективная модель. Выявлено, что в формировании корпоративной культуры и ее успешном функционировании важную роль играют корпоративные ценности.

Ключевые слова: культура, ценности, корпоративная культура, корпоративные ценности, интеллектуальный актив, модель, нематериальный ресурс.

Для цитирования: Перельгина И.А. Формирование корпоративной культуры личности и ее роль в управлении процессами изменений в корпорациях // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 131-137. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-131-137>

FORMATION OF THE CORPORATE CULTURE OF THE INDIVIDUAL AND ITS ROLE IN MANAGING THE PROCESSES OF CHANGE IN CORPORATIONS

ПЕРЕЛЫГИНА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА – соискатель, Московский государственный институт культуры
PERELYGINA IRINA ANATOLIEVNA – applicant, Moscow State Institute of Culture

© Перельгина И.А., 2023



Irina A. PereLygina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation
e-mail: irina.pereLygina@inbox.ru

Abstract: In the modern world, there is a need to develop new approaches to understanding the role of corporate culture in the life of society. Corporate culture is a resource and an intellectual factor influencing economic processes. Traditional organizations are being replaced by a new type of organizations that competently use intangible resources to increase their competitiveness, creating unique advantages as a result of the use of intellectual assets. Purposeful involvement of intangible resources in the economic activity of the organization is one of the components of an integrated approach to the management of objects in the overall management system of the organization. One of such important intangible resources is the corporate culture of an organization, which can significantly affect the effectiveness of its functioning. The article presents the main elements of corporate culture formation. It is emphasized that there can be no good results without working on corporate culture, only constant work guarantees success in this direction. It is noted that the corporate culture in real organizations is unique, depends on the team, on the specifics of the field of activity, age, interests, desires and social living conditions of employees, and also shows the system of corporate culture as a flexible, effective model. It is revealed that corporate values play an important role in the formation of corporate culture and its successful functioning.

Keywords: culture, values, corporate culture, corporate values, intellectual asset, model, intangible resource.

For citation: PereLygina I.A. Formation of the corporate culture of the individual and its role in managing the processes of change in corporations. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 131-137. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-131-137>

В современном мире наступает необходимость разработки новых подходов к пониманию роли корпоративной культуры в жизни общества. Корпоративная культура является ресурсом и интеллектуальным фактором, влияющим на экономические процессы. На смену традиционным организациям приходят организации нового типа, которые грамотно используют нематериальные ресурсы для повышения своей конкурентоспособности, создавая уникальные преимущества в результате использования интеллектуальных активов.

Западные компании давно заметили тенденции, которые влияют на эффективное развитие организации. Целенаправленное вовлечение нематериальных ресурсов в хозяйственной деятельности организации является одним из компонентов комплексного подхода к управлению объектами в общей системе управления организацией. Следовательно, встает вопрос о необходимости разработки таких управленческих инструментов,

которые способны поднять эффективность управления нематериальными ресурсами для повышения действенности организационных механизмов. Одним из таких важных нематериальных ресурсов является корпоративная культура организации, которая может существенно влиять на результативность ее функционирования. Культурный потенциал внешней и внутренней корпоративной среды способен обеспечить организации достижения большей экономической устойчивости и способности к постоянному инновационному развитию. Корпоративная культура является системой, состоящей из ценностей, представлений, целей, принципов и правил поведения, существующих в организации. Эта система является действенным механизмом интеграции внутренних процессов, способствующих налаживанию устойчивых и благоприятных внешних связей, а также – эффективной адаптации организации в современных условиях [3, с. 18].



Культурный потенциал влечет за собой развитие конкурентного преимущества организации на рынке. Формирование корпоративной культуры включает в себя управленческий фактор и поэтому проблема управления корпоративной культурой как важнейшим нематериальным ресурсом экономической системы требует более глубокого теоретического осмысления. Актуальность данного вопроса обусловлена тем, что в условиях современной России недостаточно изучена эта проблема. В России осознание того, что необходимо изучать механизмы функционирования корпоративной культуры, наступило в конце 20-го века. А также пришло понимание, что корпоративная культура сама не появляется «ниоткуда», необходимо уделять ей внимание и заниматься ее выращиванием. Для того, чтобы понять суть необходимости решения этого вопроса, можно привести в пример современную зарубежную компанию: культивируемые в компании *Xiaomi трудолюбие, честность, упорство, постоянство* позволили ей за последние 5 лет подняться на уровень лидеров по производству смартфонов и даже войти в первую тройку лидеров. Причиной такого подъема явилось подражание менеджерам, работающим по 12 часов шесть дней в неделю, то есть пример руководителей сыграл решающую роль. Другим примером может служить компания Google. В этой компании на первом месте стоят такие ценности, как *взаимоподдержка и взаимовыручка*. Это свидетельствует о том, что совместное коллективное решение проблем в компании позволяет создавать качественные продукты в сфере ИТ. Таким образом, успешными становятся компании, работающие над своими корпоративными ценностями, лежащими в основе корпоративной культуры.

Существует ряд исследований, где отмечается, что в России осознанным формированием корпоративной культуры занимаются в настоящее время около 20 % компаний. За рубежом этот показатель доходит до 80 %. Указанные примеры свидетельствуют о том, что в нашей стране есть необходимость изучения корпоративных ценностей и механизмов

управления корпоративной культурой. Недостаточность методической и теоретической изученности данного вопроса отечественными специалистами не дает возможности на практике осуществлять формирование корпоративной культуры и решать проблемы по ее развитию и совершенствованию. Исследователи корпоративной культуры В. В. Козлов, А. В. Карпов, Ю. Г. Одегов, П. В. Журавлев и другие в своих работах дают определение корпоративной культуры, представляют ее структуру. Однако нет единого подхода к определению данного феномена, а также нет ценностей, уровней, характеристик, элементов, функций, принципов и этапов совершенствования корпоративной культуры, не разработаны механизмы управления корпоративной культуры [2, с. 96]. Поэтому возникают противоречия между потребностью совершенствования корпоративной культуры и отсутствием ценностей для ее формирования и управления; другое противоречие – между потребностью организации эффективной реализации корпоративной культуры и неразработанностью научных проектов и методических рекомендаций по этой теме.

Для формирования корпоративной культуры необходимо разобраться в ценностях, способствующих ее совершенствованию, а также изучить теоретические аспекты корпоративной культуры. Поэтому есть необходимость проведения анализа ценностей, формирующих корпоративную культуру, и разработать проект по ее совершенствованию [4, с. 116].

Сам термин «корпоративная культура» появился в научной зарубежной литературе во второй половине 20-го века. Явление корпоративной культуры существовало давно, начало ему положила коллективистская культура. Данный феномен описывали М. Вебер, Э. Мэйо, А. Файоль. Целенаправленное изучение корпоративной культуры зарубежными учеными началось в 50-х годах 20-го века. Это были труды исследователей Э. Жака, А. Кромби, С. Дэвиса, Г. Моргана, Г. Хофстеде, М. Армстронга, Д. Мацумото, М. Альберта и других специалистов, которые внесли большой вклад



в изучение проблем формирования корпоративной культуры.

Изучением данного вопроса занимались и российские ученые, результаты исследований которых представлены в работах Р. Л. Кричевского, З. П. Румянцевой, И. П. Яковлева, Ю. Г. Одегова, П. В. Журавлева, В. В. Козлова, О. А. Блинова, А. И. Наумова, А. В. Карпова, Т. Ю. Базарова и других.

Как мы и отметили, формирование корпоративной культуры основано на культурных ценностях, которые называются *корпоративными ценностями*. Ценности являются основой эффективного функционирования корпоративной культуры, так как на их основе формируются нормы и формы корпоративного поведения, и эти ценности должны разделяться всеми членами организации. Изучая корпоративные ценности, обратим внимание на само понятие «ценности». Ценностями можно считать то, к чему стремятся люди, а также то, что они почитают [6, с. 22]. Они представляют собой фактор социализации и воплощаются в деятельности людей. Философ М. Шелер считает, что существуют высокие и низкие ценности, высокие – духовные, низкие – материальные. Он считает, что ценности формируются на эмоциональном фоне.

В культурологии считается, что ценности имеют высокое регулятивное значение и они тем выше, тем сильнее, чем выше духовный уровень личности [5, с. 128]. О ценностях знали еще в период античности, о них говорили мыслители Средневековья и Ренессанса. Феномен ценностей впервые был рассмотрен философом И. Кантом, который показал мир ценностей и норм как должное, а с другой стороны – мир вещей как сущее. Теорию И. Канта развил философ Г. Лотце, и во второй половине 19-го века им было введено понятие «ценности» в философскую науку. Дальнейшее развитие феномен ценности получил в трудах В. Виндельбанда и Г. Риккерта.

Проблему ценностей в российской философии впервые исследовали В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, И. А. Ильин, которые рассматривали ценности через призму божествен-

ного происхождения. Ученый В. А. Василенко ценности представлял как значимое средство для удовлетворения потребностей человека. Исследователь И. С. Нарский под ценностями понимал идеалы, соответствующие высшим целям человека. В. П. Тугаринов под ценностями понимал опосредованную ориентацию человека на других людей, на идеалы и нормы. Г. П. Выжлецов утверждал, что ценности – это отношения между людьми, объединяющие их в семью, нацию, общество и т. д. Он выделял такие элементы как *значимость, норма и идеал*. Анализ трудов отечественных ученых позволяет думать, что ценности – это значимые для человека моральные отношения, соответствующие общественному идеалу и отражающие психологические качества человека.

Мир ценностей многообразен, поэтому исследователи правы, выделяя свою позицию по отношению к этому феномену. Формирование ценностей начинается с детства в семье и продолжается всю жизнь. Дальнейшее их развитие зависит от культуры общества, страны. Большинство ученых рассматривают культуру через освоение ценностей [4, с. 116]. Следовательно, ценностные ориентации влияют на развитие культуры вообще и на развитие корпоративной культуры в частности.

Корпоративная культура базируется на ценностях, которые придают смысл деятельности организации. Эти ценности складываются из базовых личных ценностей членов данной организации и определяют поведение, общение, активность внутри организации. Взаимодействие внутри коллектива должно строиться на ценностях, которые могут служить стимулом развития организации. Индивидуальные ценности могут изменяться в процессе межличностного взаимодействия, так как происходит обмен ценностями [1, с. 227].

Культурные ценности у разных компаний могут отличаться. Для повышения эффективности корпоративной культуры нужно выделить главные цели. Первой целью является построение внутренней целостной корпоративной структуры; второй целью, связанной с первой, является направленность деятель-



ности, способствующая повышению эффективности организации во внешней среде. При этом нельзя недооценивать роль каждого члена компании, их осознанное понимание задач, личных и глобальных целей компании, и это все предполагает целостность организации. Но в то же время, созданная таким образом корпоративная культура становится идеальным пространством для саморазвития и самореализации каждого члена организации.

Американский исследователь корпоративной культуры Г. Эмэрсон утверждал, что потенциал каждого члена коллектива может быть раскрыт при высоком уровне организационных ценностей. При формировании корпоративной культуры появляются ошибки в построении культурных традиций. Исследователи культурных традиций М. Воронина и Н. Маркова утверждают, что при построении эмоционального расположения коллектива многие руководители допускают типичные ошибки, которые можно объединить в четыре группы. В первой группе усилия концентрируются на финансах; в данном случае наблюдаются такие явления как чувство людьми обезличенности, а также – отождествление себя со средствами достижения целей руководства. Во вторую группу объединяются ценности с фальшивой основой. В этом случае происходит некоторая маскировка внутренних проблем компании, то есть их подмена принципами культуры. В третьей группе нет долгосрочных целей, что приводит к остановке развития компании и культура оказывается бессильной. К четвертой группе относятся наказания по различным поводам, в основном – за невыполнение правил. Лучшим способом развития компании является формирование у сотрудников желания стать частью коллектива, и в этом случае корпоративные правила соблюдаются полностью. Другими ошибками при построении адекватных ценностей могут быть бюрократия, несправедливая оплата труда, когда часть персонала может оказаться обиженной. Еще одной ошибкой является вытеснение своих специалистов пришедшими со стороны менеджерами [3, с. 134].

Корпоративная культура в любой компании включает в себя следующее: осознанное отношение сотрудников к целям организации, понимание участниками коллектива своей роли в ней, задач и личных возможностей. Корпоративная культура предполагает также определённые методы и стили коммуникации, понимание ценности времени и его рациональное использование, конструктивные взаимоотношения между членами коллектива, соблюдение традиций, норм, трудовой корпоративной этики. Важны также мотивационные приемы, корпоративный стиль внешнего вида, совместный отдых. Корпоративная культура создается всеми членами коллектива, при этом важны любые мелочи, способствующие поднятию бренда на новый уровень. Культурные ценности учитываются даже в объявлениях о поиске работников, где описываются вакансии, проявляются в стиле подачи информации о компании и т. д.

Организация, имеющая свою корпоративную культуру, представляет собой систему. У каждой системы есть определенные функции, которые являются показателем эффективности организации: создание имиджа, усиление мотивации, обеспечение вовлеченности, идентификация членов коллектива, ускоренная адаптация новичков, управление по принципам усиления единства и целостности. Указанные функции культуры напрямую зависят от видов деятельности; это может быть производство, сфера услуг, и компании с большей конкурентоспособностью в связи с этим имеют свои особенности и преимущества.

Корпоративная культура влияет на эффективность организации, обеспечивает ее жизнедеятельность, определяет ее рост и развитие. Культурные традиции образуют модель. В каждой компании модель культурных традиций имеет свои особенности, учитывающие динамику развития компании. Правильно подобранная модель, учитывающая изменения обстоятельств, способствует повышению эффективности компании. Существует множество классификаций разделения типов корпоративных традиций. Во многих школах



управления и менеджмента используют модели, предложенные Ж. Зонненфельдом:

- 1) «Бейсбольная команда», где главное – быстрое принятие решения;
- 2) «Клуб», где ценится дружба и трудолюбие;
- 3) «Академическая»: сотрудники проходят все ступени карьерной лестницы;
- 4) «Оборонная», в которой создаются жесткие условия, и сотрудники должны бороться за выживание в коллективе [7, с. 134].

Вызывает интерес и другая классификация, ирландского философа Ч. Хэнди, который, описывая особенности корпоративной культуры, выделил четыре группы и каждой модели присвоил имя олимпийского бога:

- 1) модель «Зевс»: в таких предприятиях существует жесткая система управления и постоянный контроль;
- 2) модель «Аполлон»: работа происходит в соответствии с должностными инструкциями;
- 3) модель «Афина»: основой являются знания, профессионализм, опыт;
- 4) модель «Дионис»: власть координирует, приветствуются инновации.

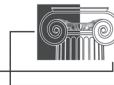
Корпоративная культура складывается из стандартов и ценностей организации, над которыми нужно постоянно работать. Это долгий кропотливый процесс. Кроме постановки цели нужно следить за внешними изменениями и в соответствии с внешними изменениями корректировать внешнюю стратегию. Существуют определенные формулы успеха, которые строятся на принципах справедливости и являются условием для спокойной и творческой деятельности коллектива. Руководители учреждения становятся примером для своих подчиненных.

Следующей формулой успеха является активация участников команды, которая предполагает справедливое поощрение за следование корпоративным принципам. Работники, которые следуют ценностным ориентациям, имеют успех в работе и получают соответствующее поощрение [4, с. 167]. При форми-

ровании культурных традиций организации руководители пользуются определенными инструментами, однако универсальных способов не существует, и поэтому часто приходится интуитивно использовать их для формирования корпоративной культуры. При этом соблюдаются такие условия, как доброжелательность, доступ к информации, обратная связь с руководителем, корпоративные мероприятия, а также финансовая мотивация работников.

Итак, сделаем выводы:

1. Основными элементами формирования корпоративной культуры является непрерывное объяснение коллективу целей организации, соблюдение правил всеми членами команды и справедливое вознаграждение за вклад в общее дело. Без работы над корпоративной культурой не может быть хороших результатов, только постоянная работа гарантирует успех в этом направлении.
2. Корпоративная культура в реальных организациях уникальна, зависит от коллектива, от специфики сферы деятельности, возраста, интересов, желаний и социальных условий жизни сотрудников.
3. Система корпоративной культуры должна быть гибкой, при этом необходимо иметь и соблюдать свои принципы для того, чтобы сконструировать эффективную модель для соответствующих условий.
4. Деятельность организации может быть эффективной, если каждый член команды проникнется спецификой работы и станет полноправным членом коллектива.
5. В формировании корпоративной культуры и ее успешном функционировании важную роль играют ценности, способствующие облагораживанию окружающей среды человека, повышению эффективности его деятельности и получению результатов, значимых для всей компании.

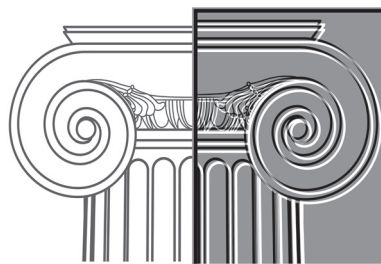


Список литературы

1. Демченко Е. В. О сущности понятия «корпоративная культура» // Молодой ученый. 2018. № 13 (199). С. 227–229.
2. Козлов В. В. Корпоративная культура: учебно-практическое пособие. Москва: Альфа-Пресс, 2009 г. 304 с.
3. Макеев В. А. Корпоративная культура как фактор эффективной деятельности организации. Москва: Ленанд, 2015. 248 с.
4. Нравственное воспитание на рубеже тысячелетий: проблемы, поиски, решения: материалы всероссийской научной конференции // редкол.: К. Б. Семенов (гл. ред.) и др. Карачаевск: КЧГУ, 2004. 230 с.
5. Психология личности: учебное пособие / под ред. П. Н. Ермакова, В. А. Лабунской. Москва: Эксмо, 2007. 653 с.
6. Семенов К. Б. Проблемы нравственного воспитания в России: история, теория, практика // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. 2021. № 3. С. 19–26.
7. Степашко Л. А. Философия и история образования: учебное пособие. Москва: Московский психолого-социальный институт, 2004. 320 с.

*

Поступила в редакцию 10.05.2023



МУЗЕЕВЕДЕНИЕ



«ПОРЕЦКИЙ МУЗЕУМ» УВАРОВЫХ: ИЗУЧЕНИЕ И АКТУАЛИЗАЦИЯ

УДК 069

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-139-144>

М. А. Полякова

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Российская Федерация
e-mail: martapolyak@yandex.ru

Аннотация: В статье ставится актуальная проблема виртуальной реконструкции утраченного ныне собрания одного из ранних усадебных музеев – «Порецкого музея» Уваровых, сформированного в середине XIX века на базе двух коллекций – «античных мраморов» Сергея Семеновича и «Русского музея» Алексея Сергеевича Уваровых. Коллекция «Порецкого музея», разместившаяся в усадебном дворце, была доступна посетителям, в музее не раз бывали и знакомились с его раритетами известные деятели культуры, профессура Московского университета. В советские годы собрание музея было распределено между различными музеями страны. Основанием для подготовки виртуального проекта воссоздания «Порецкого музея» является большой объем исторических источников – описаний коллекции в путеводителях, каталоге, записках современников; изобразительных материалах. Подготовка подобного проекта станет важнейшим шагом в изучении и презентации разобщенного в 1920-е годы Национального музейного фонда.

Ключевые слова: исторический источник, музейное источниковедение, музейный предмет, музейная коллекция, усадьба, усадебная коллекция, музейный раритет, экспозиция, доступность музея.

Для цитирования: Полякова М.А. «Порецкий музей» Уваровых: изучение и актуализация // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №3 (113). С. 139-144. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-139-144>

THE «PORETSKY MUSEUM» OF THE UVAROV: STUDY AND ACTUALIZATION

Martha A. Polyakova

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russian Federation
e-mail: martapolyak@yandex.ru

Abstract: The article poses the actual problem of virtual reconstruction of the presently lost collection of one of the early estate museums – the «Poretsky Museum» of the Uvarovs, formed in the middle of the 19th century on the basis of two collections – «ancient marbles» by Sergei Semenovich and the «Russian Mu-

ПОЛЯКОВА МАРТА АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры музеелогии, факультет истории искусства, Российский государственный гуманитарный университет
POLYAKOVA MARTA ALEKSANDROVNA – CSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Museology, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities

© Полякова М.А., 2023



seum» by Alexei Sergeevich Uvarov. The collection of the «Poretsky Museum», placed in the manor palace, was available to visitors; famous cultural figures, professors of Moscow University often visited the museum and got acquainted with its rarities. During the Soviet years, the museum's collection was distributed among various museums. The basis for the preparation of a virtual project for the reconstruction of the «Poretsky Museum» is a large amount of historical sources – descriptions of the collection in guidebooks, catalogs, notes of contemporaries, as well as pictorial materials. The preparation of such a project will be an important step in the study and presentation of the National Museum Fund, which was divided in the 1920s.

Keywords: historical source, museum source studies, museum object, museum collection, manor, manor collection, museum rarity, exposition, museum accessibility.

For citation: Polyakova M.A. The «Poretsky museum» Of the Uvarovs: study and actualization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 3 (113), pp. 139-144. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-139-144>

«Порецкий музей» Уваровых хорошо известен в профессиональном музейном сообществе. Это один из ранних частных усадебных музеев России. В наши дни, когда негосударственные музеи занимают все более весомое место на культурной карте страны, важно обратиться к истокам музейного строительства, проанализировать опыт частных музейных собраний.

«Порецкий музей» располагался в усадьбе Поречье Можайского уезда Московской губернии. Интерес общества к усадьбе начал проявляться еще в XIX в., когда владельцами были граф Сергей Семенович Уваров – известный государственный деятель, министр народного просвещения, ученый-античник и коллекционер, его сын – Алексей Сергеевич Уваров – ученый, внесший неоценимый вклад в развитие археологии как науки о древностях, жена Алексея Сергеевича – Прасковья Сергеевна Уварова (урожденная княжна Щербатова), их дети. Согласно высказыванию историка, профессора Казанского университета Д. А. Корсакова (1843–1919), Поречье занимало одно из первых мест среди замечательных местностей России «...по серьезной и глубоко продуманной и проведенной в жизнь эстетической и научной традиции, которая в течение четырех поколений (гр. А. К. Разумовского, гр. С. С. Уварова, гр. А. С. Уварова и его детей) составляли жизненно-нравственную атмосферу Поречья» [7, Л. 23].

Расцвет «Порецкого музея» приходится на «уваровский» период бытования усадьбы, хотя начало собрания связано с семьей Разумовских. Жена С. С. Уварова, Екатерина Алексеевна Разумовская, получила Поречье в приданое. Подробно говорить о представителях семьи Уваровых излишне, сведения о них можно найти в работах М. К. Гуренок, О. А. Дробнич, М. А. Поляковой, Н. Б. Стрижовой, А. И. Фролова [1; 3; 9; 10; 12]. Ученые упоминают и «Порецкий музей» как непременный элемент культурно-эстетического пространства Поречья. Отец и сын Уваровы были известными коллекционерами своего времени. Сергей Семенович собирал античные «мраморы». В 1843 г. он привез из Италии знаменитую Альтемпскую урну (Уваровский саркофаг), которая стала жемчужиной его коллекции. Алексей Сергеевич сосредоточил свое внимание на «славянских памятниках», собирая иконы (на досках и тканях, литые и резные), металлические кресты, изразцы, керамику и фарфор, изделия из серебра и эмали. Коллекция монет и медалей насчитывала около 30 тысяч экземпляров. Особое значение имела коллекция рукописей. Алексей Сергеевич собрал более двух тысяч раритетов, в основном славянские рукописи – Евангелия, хронографы, житийная литература. Основой рукописной коллекции стали купленные рукописи из собраний И. Н. Царского, И. П. Сахарова, А. С. Норова и др.



Важным направлением второй четверти XIX в. в изучении памятников старины было исследование славянских древностей. Эту тенденцию можно условно обозначить: «от антиков – к славянским древностям». «Порецкий музей» являлся своеобразной иллюстрацией к этой тенденции: от антиков Сергея Семеновича к славянским редкостям Алексея Сергеевича, включая археологические артефакты. Алексей Сергеевич стоял у истоков развития археологии как науки о древностях, он руководил археологическими раскопками в середине XIX в. на юге страны, в том числе в Херсонесе. Кроме того, им было исследовано более семи тысяч курганов во Владимирской и Московской губерниях.

Вот таким разнообразным и уникальным по составу было собрание «Порецкого музея». Но какова степень изученности этого уникального явления в культуре страны, в истории музейного дела? Музей неоднократно упоминается учеными, но глубокое изучения его собрания, экспозиционная презентация раритетов в различные периоды бытования музея, пути их распределения по различным музеям страны в послереволюционные годы – это объект изучения будущих исследователей. Основанием для этого послужит разнообразная и обширная источниковая база, позволяющая рассмотреть этот уникальный музей в исторической динамике, во всем многообразии коллекционных предметов. Среди многочисленных источников особое место занимают путеводители по «Порецкому музею», в которых представлена подробнейшая информация об экспозиции музея в различные периоды его бытования – от середины XIX в. вплоть до начала XX. Вполне понятно, что экспозиция музея не была стабильной, Уваровы неоднократно ее меняли: перешивали живописные полотна, обновляли наполнение витрин. Динамику этого процесса позволяют изучить именно путеводители. Первым, очень важным для изучения коллекции С. С. Уварова, является «Указатель Порецкого музея для посетителей», изданный в Москве в 1853 г. [11]. Так как музей был доступен для осмотра, появление «Указателя» было важным этапом в преобразовании частной коллекции

в музей, открытый посетителям. В указателе достаточно подробно описаны комнаты, расположенные на двух этажах дворца. По этим описаниям можно судить не только о составе коллекции, но и об экспозиционном решении.

Обратимся к описанию одного из центральных залов второго этажа – «музею мраморов». Зал освещался круглым стеклянным куполом. В центре – жемчужина коллекции Сергея Семеновича – знаменитая Альтемпская урна (*urna ovale d'Altemps*, по определению Винкельмана). Это уникальный памятник, вызывавший восхищение современников. Ныне этот раритет находится в ГМИИ им. Пушкина. Далее шло перечисление «мраморов, все эпохи итальянского художества». При самом входе в зал можно было видеть колоссальную фигуру Цереры, держащей на руках Язона (римский скульптор Финелли). На противоположной стене – Минерва того же скульптора, у двух боковых стен две группы Нимф, между ними гербы Разумовских и Уваровых. В углах залы фигуры Нимф, держащих бронзовые светильники работы скульптора Бартолини. Здесь же – копии Аполлона и Венеры. Зал украшен бюстами Антиноя, Ахилла (копии; оригиналы находились в то время в Эрмитаже), Ариадны, Аякса, Гомера и Вакханки. Для украшения зала скульптору Сантарелли были заказаны бюсты Макиавелли, Данте, Рафаэля, Микельанджело, Ариосто и Тассо. В «зале мраморов» находились как подлинники, привезенные из Италии и Европы, специально заказанные итальянским скульпторам, так и копии высокого качества.

Центральный зал второго этажа описан также в путеводителе 1881 г. журналиста и этнографа Ильи Семеновича Левитова [5]. Все комнаты дворца описаны достаточно подробно, но теперь уже отчетливо ощущается присутствие коллекции Алексея Сергеевича Уварова. В этом зале также центрально место занимает Альтемпская урна, у стен – мраморные фигуры Цереры, Минервы, четыре Нимфы, держащие светильники, шесть бюстов знаменитых итальянцев. Но экспозиция теперь пополнена древностями, найденными А. С. Уваровым на Кипре, в гробницах Черноморского



побережья, в Херсонесе, Пантикапеи и Ольвии (статуэтки, вазы, ручки от древних сосудов, погребальные лампы и блюда). Привлекают внимание стеклянные вещи и золотые фигурки скифов. И. С. Левитов пишет о доступности дворца-музея: «Весь дворец есть музей, наполненный редкостными произведениями искусства. Для осмотра усадьбы следует обратиться к садовнику или управляющему. Для остановки посетителей в селе два постоянных двора. Осмотр доступен во всякое время, удобнее всего, конечно, летом» [5, с. 75].

Интересна информация об усадьбе и конкретно о «Поречком музее» в путеводителе Алексея Алексеевича Ярцева (1858–1907) – журналиста, историка театра, театрального критика. Его работа под названием «Подмосковные прогулки. Поездка в Поречье-Уваровское» была опубликована в 1904 г. в нескольких летних номерах «Московских Ведомостей» [14]. Усадьба, дворец и музей описаны по состоянию на 1904 год, когда владельцем был Федор Алексеевич Уваров. Заметим, что хранителем коллекции по завещанию была оставлена Прасковья Сергеевна.

Ярцев подробно описывает все усадебные постройки, подчеркивая новый для истории этого семейного гнезда период, характеризуя его как «коммерческий или торгово-промышленный». Автор был очарован усадьбой: «В Поречье эта изящная простота, отсутствие ничтожных, по существу мишурных на вид, но тягостных для впечатленья ухищрений /.../ проходят через всю обстановку и жизнь его обитателей» [14, от 11 июля]. Он подчеркивал, что все названия комнат и все, что в них находилось, сохранились от времен Алексея Сергеевича. Описывая «зал мраморов», он упоминает уже знакомые нам раритеты.

Материалы путеводителей подтверждают и уточняют воспоминания современников, прежде всего гостей Сергея Семеновича, Алексея Сергеевича и Прасковьи Сергеевны и их детей. При Сергее Семеновиче в усадьбе Поречье проходили так называемые «Академические беседы», в которых участвовали хозяева и профессора Московского универ-

ситета – И. И. Давыдов (годы посещения 1841, 1844, 1846), С. П. Шевырев (1849), П. М. Леонтьев (1851), Т. Н. Грановский (1848). Обсуждаемые темы «академических бесед» были очень разными: проблемы психологии, языкознания и филологии, истории и истории искусства. Конечно, непременным предметом обсуждения была Альтемпская урна. Об этом памятнике писали многие из гостей: Давыдов, Леонтьев, Шевырев в «Москвитянине», «Прописях» [2; 6; 13]. Они подробно описывали барельефы урны, комментировали расположение фигур, определяли символику изображений.

Восхищение у гостей Поречья вызывали и интерьеры музейных залов. Античный зал с пурпурными стенами, белыми пилястрами, уникальной скульптурой не мог оставить их равнодушными. Шевырев так описывал его: «Свет, льющийся сверху, багряная краска стен, умеряемая белыми под мрамор пилястрами, облики колоссальных мраморов и бюстов, огромно-стройные размеры зодчества – все это вместе сливается в одно изящное впечатление. В память Флоренции зала названа трибуной, но ее можно назвать уголком Ватикана» [13, с. 1].

Поречье и «Поречский музей» второй половине XIX – начале XX в. при Алексее Сергеевиче и Прасковье Сергеевне были также притягательны для музейных работников, художников, историков и искусствоведов. В семейном фонде Уваровых в Отделе письменных источников ГИМа хранится так называемая «гостевая книга», в которой гости оставляли свои автографы, стихотворения, шуточные экспромты. Датируется она второй половиной XIX – началом XX в. (конкретно: от 1874 до 1912 года) [7]. При Алексее Сергеевиче в середине 1850-х годов, когда граф был еще неженатым, в Поречье приезжали его друзья, братья Жемчужниковы – Алексей, Николай, Александр, Лев и Владимир, а также – библиограф Г. Н. Геннади, поэт Александр Аммосов. Об их посещении сохранилось несколько страниц, вложенных в «гостевую книгу». Пребывание в Поречье оказалось важным периодом в жизни поэта Алексея Жемчужникова, здесь



им написано несколько достаточно известных ныне стихотворений.

Для работы в уваровской библиотеке и знакомства с музеем в Поречье приезжали фольклорист А. Н. Афанасьев, писатель П. И. Мельников-Печерский, журналист М. Н. Катков. При Прасковье Сергеевне поток гостей в Поречье не иссяк. После смерти Алексея Сергеевича в 1884 г. графиня была избрана председателем Московского археологического общества, стала организатором всероссийских археологических съездов. При ней в Поречье приезжали антрополог, географ и археолог, академик Д. Н. Анучин, историк, академик, ректор Харьковского университета Д. И. Багалей, исследователь древнерусской литературы Е. В. Барсов, византист Н. П. Кондаков и др.

Благодарные гости по традиции оставляли в «гостевой книге» шуточные стихотворения, каламбуры. Историк древнерусского искусства, палеограф, профессор Московского университета В. Н. Щепкин (1863–1920) оставил в «гостевой книге» стихотворение о «Порецком музее» (1891 г.) [7, Л.32–32 об.]. Называя этот музей «обителью муз и красоты», он пишет:

*«Здесь – мрамор трепетной Эллады,
Иль финна сумрачный наряд,
Там – хартий строгие громады
Глагол умолкнувший таят...».*

Важное место в описании экспозиции «Порецкого музея» занимают изобразительные источники. Большую ценность для представления о размещении раритетов в середине века представляют акварели Людвиг Пича (1824–1911) – немецкого живописца, графика, художественного критика. Обширными и разнообразными по составу являются фотоматериалы отдела ИЗО Государственного исторического музея. Для погружения в усадебную атмосферу Поречья интересны любительские фотографии семьи Уваровых – Алексея Сергеевича, Прасковьи Сергеевны, их детей. Экспозиция «Порецкого музея» также представлена в фотографиях, по которым можно воочию, предметно судить не только о составе собра-

ния музея, но и об оформлении экспозиции (витрины, размещение музейных предметов).

Крайне важными для представления о «зале мраморов» являются документы архивного фонда ИЗО ГМИИ, связанные с именем Льва Петровича Харко (1899–1961) – нумизмата, заведующего отделом нумизматики в ГМИИ им. Пушкина [8]. В 1924–1925 гг. он был послан в командировку в Поречье, чтобы вывести античный саркофаг, статуи Цереры и Минервы, другие античные скульптуры. В 1924 году саркофаг так и не удалось вывезти. Л. П. Харко писал в своем отчете: «...дорога совершенно негодна для провоза тяжестей, т. к. тройкой в ряд не проехать, «гусем» же тяжести вообще нельзя возить» [8, Ф.34, Оп.1, Ед.хр. 14. Л.24 об.]. Вывезти античный саркофаг удалось только 15 декабря 1925 г. по санному пути. Все остальные раритеты остались в усадьбе, где в это время располагался «детский городок» (детский дом). Часть ценных предметов «Порецкого музея» была вывезена Л. П. Харко совместно с Н. В. Левинсоном значительно позже, в мае 1934 г. (мозаики с изображением Христа, два мраморных барельефа Торвальдсена, изразцовая печь XVII в., привезенная графом из Суздаля). Раритеты из античного зала – статуя Минервы работы Финелли, скульптурные работы Бартолини, малахитовая ваза на малахитовом пьедестале из гостиной – погибли, по словам Л. П. Харко, в результате пожара в усадебном доме 24 апреля 1934 года.

Для всесторонней характеристики музейного собрания графа А. С. Уварова необходимо упомянуть «Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова», вышедший в 1887 г. [4]. Прасковья Сергеевна после смерти мужа активно занималась систематизацией и описанием «Русского музея»; так называла она собрание мужа, в котором приоритетное место занимали российские древности. При помощи друзей и коллег (архимандрита Леонида Кавелина, Д. Н. Анучина, И. Е. Забелина, Н. П. Кондакова, А. В. Орешникова и В. Е. Румянцева) был подготовлен этот труд. В каталоге 18 отделов, среди них раритеты каменного периода; металлические вещи; курганные вещи;



иконы живописные, шитые, литые, резные; финифть; церковная утварь, предметы домашнего быта; древности побережья Черного моря; кипрские древности; монеты боспорские; медали; монеты русские; рукописи, грамоты и акты.

Итак, обширная источниковая база (сделан акцент только на одном зале – «зале мраморов») дает все основания поставить проблему виртуальной реконструкции коллекции «Порецкого музеума», ее экспозиционного решения. В свете новых информационных технологий достаточно репрезентативная разноплановая информация об утраченном после революции целостном собрании «Порецкого музеума» может быть представлена в различных виртуальных музейных публикациях, в том числе – выставочных проектах, каталогах и пр. Историческая рекон-

струкция когда-то единой коллекции – интересное направление научно-исследовательской, дизайнерской работы. Результатом подобной работы может стать восстановление когда-то разрозненных личных коллекций, влившихся в фонды разных современных музеев. После революции большая часть собрания музея Уваровых попала в Государственный исторический музей, ГМИИ им. Пушкина, часть раритетов находится в Муромском историко-художественном музее, отдельные предметы есть в музеях Нижнего Новгорода и Владимира. Виртуальное воссоздание «Порецкого музеума» позволит более глубоко изучить творческое наследие С. С. и А. С. Уваровых. Это будет интересный проект в истории культуры России и музейного дела.

Список литературы

1. *Гуренок М. К.* История создания архитектурного ансамбля усадьбы Поречье // Материалы по истории русской культуры XVIII–XIX века. Москва, 1984. С. 47–59.
2. *Давыдов И. И.* Думы и впечатления // Москвитянин. 1846, № 9. С. 65–80.
3. *Дробнич О. А., Шармин П. Н.* Усадьба Поречье: страницы истории. Москва: ЦТРК «Преображенское». 2005. 208 с.
4. Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Москва, 1887–1908. Т. I–IV.
5. *Левитов И. С.* Путеводитель. Выпуск I. Москва, 1881. С. 75–82.
6. *Леонтьев П. М.* Бакхический памятник графа С. С. Уварова // ПроPILEI. 1851, № 1. Книга 1. С. 135–143.
7. Отдел письменных источников ГИМа (ОПИ ГИМ). Ф. 17. Оп. 1. Д. 1061.
8. Отдел рукописей ГМИИ им. Пушкина. Ф. 5. Оп. 1 Ед. хр. 470. Л. 3.
9. *Полякова М. А.* Усадьба Поречье Уваровых в культуре России. Москва: Русская усадьба, 2013. 176 с.
10. *Стрижова Н. Б.* Граф Алексей Сергеевич Уваров [краткая биография]. Москва, 2008. 31 с.
11. Указатель Порецкого музеума. Для посетителей. С планами. Москва: тип. В. Готье. 1853. 27 с.
12. *Фролов А. И.* Хранители Московской старины: Алексей и Прасковья Уваровы. Москва: АНО ИЦ «Москвоведение», АО «Московские учебники». 2003. 363 с.
13. *Шевырев С.* Горельефы Альтемпской урны // Москвитянин. 1849, № 2. С. 1–12.
14. *Ярцев А. А.* Подмосковные прогулки. Поездка в Поречье Уваровых // Московские ведомости, 1904 от 20 июня; от 11 июля.

*

Поступила в редакцию 16.05.2023



УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Предлагаем Вам опубликовать статьи в научном журнале «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств».

Журнал «Вестник МГУКИ» входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

с 01.02.2022 года

- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.8.1. Общая педагогика, история педагогики и образования (педагогические науки)
- 5.8.7. Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)

с 21.02.2023 года

- 5.7.2. История философии (философские науки),
- 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология),
- 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (педагогические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (исторические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология)

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях.

Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.



Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объем статьи составляет не менее 15000 и не более 40000 знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 8 и не более 30. References не требуются.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);

б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, на русском и английском языках, как в загранпаспорте или водительских правах; ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес.

в) Обязательным является указание на УДК, грант или госзадание.

5. Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: vestnik-mguki@mail.ru

а) Все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов.

б) До рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75 %. Цитаты занимают не более 20 процентов текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 процентов текста в форме пересказа со ссылкой на источник).

в) Ответственность за содержание публикаций несут авторы. Автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

г) Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящимися на рассмотрении в других изданиях.

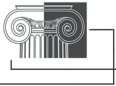


При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

Редакция научного журнала «Вестник МГУКИ» в своей редакционной политике руководствуется принципами публикационной этики, разработанными на основе российских и международных стандартов. От авторов, предлагающих свои материалы к публикации в журнале, редакция ожидает соблюдения следующих принципов:

- оригинальность исследования;
- предоставление достоверных результатов проделанной работы, отсутствие ложных утверждений и ошибочных данных;
- объективное обсуждение значимости исследования;
- недопустимость личных и пренебрежительных замечаний и обвинений в адрес других исследователей;
- получение разрешения на использование (воспроизведение) чужих материалов, таблиц, изображений и обязательное указание автора этих материалов и/или владельца авторских прав на эти материалы;
- представление информации из конфиденциальных источников только с их разрешения;
- представление в качестве соавторов всех участников, внесших существенный вклад в исследование и написание статьи; одобрение окончательной версии работы всеми соавторами и их полное согласие с представлением её к публикации;
- выражение благодарности другим коллегам, не являющимися авторами данной статьи, но повлиявшими на её создание;
- раскрытие потенциальных конфликтов интересов (предоставление информации о работе по найму, консультировании, наличии акционерной собственности, получении гонораров, предоставлении экспертных заключений, патентной заявки или документа о регистрации патента);
- чёткое указание в тексте рукописи сведений о полученных грантах, других источниках финансирования исследования, обо всех других формах поддержки, т. е. фактах, которые могут быть восприняты как оказавшие влияние на результаты или выводы, представленные в работе;
- незамедлительное сообщение об обнаружении существенных ошибок или неточностей в публикации и взаимодействие с редактором с целью скорейшего исправления ошибок или изъятия публикации, своевременное исправление ошибок и неточностей, выявленных рецензентом или редактором.

Научный журнал «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств» приглашает к продуктивному сотрудничеству!



ДЛЯ ЗАМЕТОК
