

январь–февраль
1 (105) 2022 год
Научный журнал

Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ

Содержание

- | | |
|--|--|
| ФИЛОСОФИЯ
И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ | 6 ЗОЛУХИНА-АБОЛИНА Е.В.
ФЕНОМЕН ПЕРЕЖИВАНИЯ: КУЛЬТУРНЫЕ ГРАНИ И РАКУРСЫ |
| | 19 МИХАЙЛОВА Е.Е.
К.Д. КАВЕЛИН «О ЗАДАЧАХ ИСКУССТВА»:
ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ НАСТРОЙ ИСТОРИКА-ПОЗИТИВИСТА |
| | 26 ЕФИМЕЦ М.А.
КУЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ ХХІ ВЕКА
И ПОТЕНЦИАЛ РУССКОГО МИРА |
| | 35 СИНЯВИНА Н.В.
ОРИЕНТАЛИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ
XVIII – НАЧАЛА ХХ ВЕКОВ |
| | 44 ЩАВЛЕВА А.С.
ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙ ТРАНСГУМАНИЗМА
В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ |
| ИСКУССТВО
И ЭСТЕТИКА | 54 ВОЕВОДИНА Л.Н.
ДИНАМИКА ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
И НОВЫЙ ДИСКУРС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ |
| | 63 УЛЬЯНОВА Л.Н., ШУРАЛЕВ Р.И.
ПОСТМОДЕРНИЗМ: ПЛЮРАЛИЗМ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ |
| | 71 БУРОВА М.Д.
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И МОДА – ПРЕДПОСЫЛКИ
ФОРМИРОВАНИЯ ФЭШН-ИЛЛЮСТРАЦИИ |
| | 82 ДАРЕНСКИЙ В.Ю.
ОНТОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА |



93 ЛЕКУС Е.Ю.

СОВЕТСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА:
МЕЖДУ СВОБОДОЙ ТВОРЧЕСТВА И ПОЛИТИЧЕСКИМ
ЖЕСТОМ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. И. МУХИНОЙ
«ВЕТЕР» И «РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА»)

104 АНДРЕЙКИНА М.В.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ:
ПУТИ СБЛИЖЕНИЯ СУБЪЕКТОВ КОМПОЗИТОРА
И СЛУШАТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

110 GERMAN O.G.

ДЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО В РАМКАХ КУЛЬТУРНЫХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ XX–XXI ВЕКОВ

**МУЗЫКАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ**

119 ДЕЛИЙ П.Ю.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА
ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВИКОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕИ
ПРОГРАММ «ПРОФЕССИОНАЛИТЕТА»

129 КУРИЦКАЯ Л.В.

СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ
ПИАНИСТОВ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ
К РАБОТЕ С ОПЕРНЫМ КЛАВИРОМ

**КУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ
В СОВРЕМЕННОМ
ГУМАНИТАРНОМ
ДИСКУРСЕ**

138 СУМИНОВА Т.Н.

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ПРОЕКТНЫЙ МЕХАНИЗМ
РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

147 ИПОЛИТОВ С.С.

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ОТРАСЛЬ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ:
ИННОВАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ
И ВКЛАД В НАЦИОНАЛЬНУЮ ЭКОНОМИКУ

160 ГОРЛОВА Н.И.

ЭВОЛЮЦИЯ ВОЛОНТЕРСКОГО МЕНЕДЖМЕНТА:
ВНЕДРЕНИЕ НОВЫХ СТАНДАРТОВ ОРГАНИЗАЦИИ
ВОЛОНТЕРОВ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

РЕЦЕНЗИИ 168 АЛТУХОВА Г.А.

БИБЛИОТЕЧНАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ И ВЗГЛЯДЫ

january–february
1 (105) 2022
Scientific
Academic Journal

The Bulletin

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Content

- PHILOSOPHY
AND THE THEORY
OF CULTURE**
- 6 ZOLOTUKHINA-ABOLINA E.V.**
EXPERIENCE: CULTURAL BORDERS AND ASPECTS
- 19 MIKHAILOVA E.E.**
K.D. KAVELIN «ON THE OBJECTIVES OF ART»:
THE HERMENEUTICAL ATTITUDE OF A POSITIVIST HISTORIAN
- 26 EFIMETS M.A.**
CULTURAL AND CIVILIZATIONAL CONTRADICTIONS
OF THE XXI CENTURY AND THE POTENTIAL
OF THE RUSSIAN WORLD
- 35 SINYAVINA N.V.**
ORIENTALISM IN THE EUROPEAN
ART OF THE XVIII – EARLY XX CENTURIES
- 44 SHCHAVLEVA A.S.**
TRANSFORMATION OF THE IDEAS OF TRANSHUMANISM
IN THE MODERN HUMANITARIAN DISCOURSE
- ART
AND AESTHETICS**
- 54 VOEVODINA L.N.**
DYNAMICS OF VISUAL STUDIES
AND A NEW DISCOURSE OF ARTISTIC IMAGERY
- 63 ULYANOVA L.N., SHURALEV R.I.**
POSTMODERNISM: PLURALISM OF ARTISTIC
AND AESTHETIC PRINCIPLES
- 71 BUROVA M.D.**
FINE ART AND FASHION – PREREQUISITES
FOR THEFORMATION OF FASHION ILLUSTRATION
- 82 DARENSKY V.YU.**
ONTOLOGY OF A WORK OF ART



93 LEKUS E.YU.

SOVIET MONUMENTAL SCULPTURE: BETWEEN FREEDOM OF CREATIVITY AND A POLITICAL GESTURE (ON THE EXAMPLE OF THE MUKHINA'S WORKS «WIND» AND «WORKER AND COLLECTIVE FARMER»)

104 ANDREYKINA M.V.

MUSICAL INTERSUBJECTIVITY: WAYS OF BRINGING TOGETHER THE SUBJECTS OF THE COMPOSER AND THE LISTENER IN MODERN CONDITIONS

110 GERMAN O.G.

JAZZ ART WITHIN THE FRAMEWORK CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE XX-XXI CENTURIES

MUSICAL EDUCATION 119 DELIY P.YU.

PROFESSIONAL TRAINING OF ORCHESTRAL BRASS PLAYERS IN THE CONTEXT OF THE IDEA OF «PROFESSIONALISM» PROGRAMS

129 KURITSKAYA L.V.

THE CONTENT AND FEATURES OF THE PREPARATION OF PIANISTS-ACCOMPANISTS TO WORK WITH THE OPERA CLAVIER

CULTURAL PRACTICES IN MODERN HUMANITARIAN DISCOURSE

138 SUMINOVA T.N.

ART MANAGEMENT AS A PROJECT MECHANISM FOR THE IMPLEMENTATION OF STATE CULTURAL POLICY

147 IPPOLITOV S.S.

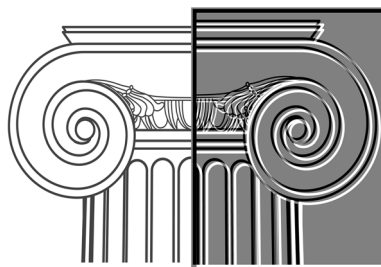
CREATIVE INDUSTRIES PUBLISHING INDUSTRY: INNOVATIVE DEVELOPMENT AND CONTRIBUTION TO THE NATIONAL ECONOMY

160 GORLOVA N.I.

EVOLUTION OF VOLUNTEER MANAGEMENT: SETTING NEW STANDARDS FOR ORGANIZING VOLUNTEERS IN UK CULTURAL INSTITUTIONS

REVIEWS 168 ALTUKHOVA G.A.

LIBRARY HISTORY: NEW APPROACHES AND VIEWS



ФИЛОСОФИЯ
И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ



ФЕНОМЕН ПЕРЕЖИВАНИЯ: КУЛЬТУРНЫЕ ГРАНИ И РАКУРСЫ

УДК 130.2:1(091)д

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-6-18>

Е. В. Золотухина-Аболина

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Российская федерация

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5954-2758>

e-mail: elena_zolotuhina@mail.ru

Аннотация: Статья ставит своей задачей рассмотреть разные грани феномена переживания, понятого как целостный комплекс образов, смыслов, эмоций, мыслительных актов и настроений, как качественно определенный жизненный интервал (В.Б. Мелас). Реализуемый в статье подход отличается от психологического, где акцент по большей части делается на эмоции и текущую ситуацию. Автор апеллирует к идеям и культурным ситуациям, характерным для последних полутора столетий в европейской культуре. В статье подчеркивается собственно-человеческий статус переживания, который выражается в возможности рефлексивной обращенности как к воспоминанию о пережитом, так и к текущему состоянию. «Интервал переживания» рассматривается как способный стать типизированным, повторяться, воспроизводиться в разных культурных условиях и ситуациях. В статье отмечается ряд устойчивых культурно-психологических характеристик переживания, позволяющих выделить: допустимые и недопустимые переживания; обязательные переживания; скрытые и явные переживания; наличие моды на переживания. В выводах подчеркивается, что переживания служат основанием для оценки социо-культурных качеств человека, выполняют роль регуляторов и организаторов поведения, создают мощные идейно-эмоциональные линии в культуре, формируют сферу врепяпровождения и развлечения. Однако вне своего объективированного статуса и внешней регуляции они просто самоценны и составляют важнейшую сферу индивидуального сознания, осуществляя «связь времен» личного бытия. В конце статьи подчеркивается важность культивирования такого типа переживания как «воля к радости».

Ключевые слова: переживание, культура, человек, смыслы, эмоции, допустимое/недопустимое, обязательное, скрытое/явное (демонстративное), мода, страдание/радость.

Для цитирования: Золотухина-Аболина Е.В. Феномен переживания: культурные грани и ракурсы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 6-18. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-6-18>

ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА ЕЛЕНА ВСЕВОЛОДОВНА – доктор философских наук, профессор кафедры зарубежной и отечественной философии Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета

ZOLOTUKHINA-ABOLINA ELENA VSEVOLODOVNA – Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Foreign and Domestic Philosophy of the Institute of Philosophy and Socio-Political Sciences of the Southern Federal University

© Золотухина-Аболина Е. В., 2022



EXPERIENCE: CULTURAL BORDERS AND ASPECTS

Elena V. Zolotukhina-Abolina

Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russian Federation.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5954-2758>

e-mail: elena_zolotuhina@mail.ru

Abstract: The article aims to consider different aspects of experience, understood as an integral complex of images, meanings, emotions, mental acts and moods, as a qualitatively defined life interval (Vyacheslav B. Melas). The approach implemented in the article differs from the psychological one, where the emphasis is mostly on emotions and the current situation. The author appeals to the ideas and cultural situations characteristic of the last century and a half in European culture. The article emphasizes the actual human status of the experience, which is expressed in the possibility of reflexive appeal both to the memory of the experience and to the current state. The 'experience interval' is considered as capable of becoming typified, repeated, reproduced in different cultural conditions and situations. The article notes a number of stable cultural and psychological characteristics of the experience, which make it possible to distinguish: 1. Permissible and unacceptable experiences; 2. Mandatory experiences; 3. Hidden and explicit experiences; 4. The presence of a fashion for experiences. The conclusions emphasize that experiences serve as a basis for assessing the socio-cultural qualities of a person, they act as regulators and organizers of behavior, create powerful ideological and emotional lines in culture, form the sphere of time and entertainment. However, outside of their objectified status and external regulation, they are nothing but self-valuable and constitute the most important sphere of individual consciousness, carrying out the 'connection of times' of personal existence. At the end of the article, the author emphasizes importance of cultivating such a type of experience ('will to joy') is emphasized.

Keywords: experience, culture, person, meanings, emotions, permissible/unacceptable, obligatory, hidden/explicit (demonstrative), fashion, suffering/joy.

For citation: Zolotukhina-Abolina E.V. Experience: Cultural Borders and Aspects. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 6-18. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-6-18>

Введение

Тема этой статьи – феномен переживания и его разные грани в культуре. Слово «переживание» широко встречается как в психологических, так и в философских работах, но применяется оно нередко без определений, поскольку присутствует в обыденной речи. Тем не менее, ряд исследователей предлагают свое видение этого понятия, и, опираясь на одно из них, мы намереваемся разобраться в том, как переживание представлено в контексте культуры, вписано в социо-культурные практики. И хотя, конечно, нельзя пройти мимо психологических характеристик переживания, данных Л.С.Выготским[2],

и С.Л.Рубинштейном[14], речь в статье все же пойдет о *философском видении* переживания, которое в своих истоках восходит к работам В.Дильтея [6], Г.Зиммеля [7], О.Шпенглера[20], а также было рассмотрено в исследовании Г.-Г.Гадамера «Истина и метод» [3].

Понятие «переживание» в психологической литературе употребляется, прежде всего, для характеристики текущих эмоций, для описания ситуативной душевной жизни. Несколько иное понимание переживания принадлежит Ф.Е.Васильюку [1], рассмотревшему его как работу по преодолению кризисных психологических состояний. Мы же избираем в качестве методологической опоры, скорее, феноменологический подход, изложенный



в работах В.Б.Меласа [12]. Этот автор видит в переживании *целостный комплекс* образов, смыслов, эмоций, мыслительных актов, настроений, который впоследствии, *post factum* может быть описан. Такой комплекс всегда несет в себе как душевную работу, так и моменты созерцания, чувство и смысл в нем едины, мысль, ощущение, оценка глубоко связаны и переплетены. Синкретичность переживания находит выражение в воспоминании и пошаговом описании, стремящемся к интеграции впечатлений. Переживание, таким образом, составляет некий континуальный «интервал» внутренней жизни, где составные и фазы можно выделять с определенной степенью условности. Переживание, понятое как качественная целостность, лишь отчасти дано в режиме актуального времени, сливаясь с течением настоящего, оно является становящимся. Присутствующая при этом рефлексия не бывает полной, однако она сопровождает, дополнительно мотивирует, всесторонне обогащает мировосприятие, придает действию особый экзистенциальный тон. Переживание-интервал способно многократно повторяться, хотя и с вариациями, а также может охватывать длительные периоды времени. Именно это делает его важным фактором культурной жизни, придает ему целый ряд социо-культурных функций.

Понимая, что поднимаемая тема «культурной сути» и «культурной роли» переживания огромна и богата по направлениям исследования, мы лишь ставим в данной статье *задачу прочертить некоторые возможные векторы анализа избранного сюжета*.

Переживание – чисто человеческое явление

Переживание, понятое в качестве «интервала душевной жизни», выступает как исклю-

чительно человеческое свойство. Подчеркнем еще раз, что оно не равно понятию чувства или эмоции, и даже комплекса эмоций. Здесь нельзя не сослаться на психологическую литературу, тем более, что грань между философией и психологией в вопросах сознания достаточно проницаема. В интегративном исследовании Е.П. Ильина сказано: «Современных ученых, рассматривающих соотношение чувств и эмоций, можно разделить на четыре группы. Первая группа отождествляет чувства и эмоции или дает чувствам такое же определение, какое другие психологи дают эмоциям; вторая считает чувства одним из видов эмоций (эмоциональных явлений); третья группа определяет чувства как родовое понятие, объединяющее различные виды эмоций как формы переживания чувств (эмоции, аффекты, настроения, страсти и собственно чувства); четвертая — разделяет чувства и эмоции» [9 С.283.].

Чаще всего человеческие чувства (не ощущения) рассматриваются как сложные устойчивые образования, имеющие определенный предмет [10] (например, «социальные чувства» - ответственность, гражданственность, любовь и т.д.), в то время как эмоции видятся в качестве ситуативных проявлений, реакций на значимые для субъекта моменты. В то же время термин «чувства» нередко связан с модальностями (зрение, слух, осязание), а также с субъективной данностью мира как проявлением потребностей (чувство голода, жажды и т.д.). Эмоции и чувства, понятые как проявление потребностей, присутствуют и у животных. Странно было бы видеть в других живых существах лишь машины, как это происходило в Новое время. Об эмоциональных проявлениях животных написано достаточно много, в данном случае можно упомянуть хотя бы работы знаменитого этолога



К.Лоренца [11], а также работы отечественного автора Д.А.Жукова [8]. Однако даже домашние животные, которые эмоционально общаются с людьми и не лишены определенных моментов памяти, не обладают *переживаниями в указанном нами выше смысле слова*. Нельзя не согласиться с Максом Шелером, который, сравнивая человека и животное, пишет: «Только человек – поскольку он личность – может возвыситься *над собой* как живым существом и, исходя из одного центра как бы *по ту сторону* пространственно-временного мира, сделать предмет своего познания *все*, в том числе и себя самого» [18, С.60]. *Переживание* – это и есть способность, во-первых, подняться над текущим моментом, выйти, обернувшись назад, из наличных обстоятельств, чтобы вновь пройти в своей душевной жизни уже пройденный путь, давая ему оценку и интерпретацию. Во-вторых, это умение в ходе поведения и деятельности, не полностью сливаться с ними, а одновременно отстоять на некотором внутреннем расстоянии – одновременно действовать, чувствовать, созерцать и рефлексировать, то есть, *переживать* текущий момент во всей его полноте. Хотя в этом последнем случае, как мы уже отметили, переживание имеет лишь тенденцию к целостности и обретет эту целостность по окончании того, что мы называем «настоящим временем»¹.

Являясь чисто человеческим качеством, всегда принадлежащее конкретному субъекту, переживание возможно лишь в рамках культуры, которая предполагает *повторяемость и типизацию*. Не лишне вспомнить А.Шюца, который пишет: «Во всех ... формах социальных взаимодействий (даже в отношениях между товарищами в той мере, в какой это касается

нераскрытых сторон личности Другого) сущность другого человека может быть схвачена, используя ранее цитированное выражение Уайтхеда, с помощью «вклада в воображение гипотетически представляемого значения», т.е. формирования конструктов типичного поведения, типичных мотивов, лежащих в его основании, типичного отношения к персональному идеальному типу, примером которого является поведение Другого, как в пределах, так и вне поля моей досягаемости» [21 С.19]. Соглашаясь с позицией феноменологической социологии, можно сказать, что и переживание, актуально всегда принадлежащее уникальному человеку и его неповторимой истории, в контексте общественной жизни обретает множество *типизированных форм*, становится и способом времяпровождения, и способом мотивации, и необходимым предшественником деятельности. В культуре возникает целый спектр *моделей переживания*, которые играют разные роли, выполняют многообразные функции, регулируя и направляя человеческую жизнь, организуя ее.

Разумеется, «модели переживания», представленные разными способами - от прямого подражания до письменных наставлений - и предлагающие «мыслить и чувствовать также», всегда интерпретируются индивидами и приобретают вид *личного опыта*. Они нередко протекают во внутреннем мире, вообще не проявляя себя очевидным образом, скрываясь в глубине души или под покровом ночи. И, тем не менее, они в массовом масштабе являются «*вариацией на тему*» - тему, заданную временем и культурой. Не претендуя на полноту охвата, обратимся к некоторым способам функционирования переживания в контексте культуры. Каждый из таких способов может стать объектом развернутого исследования.

¹ Автор придерживается представления, что настоящее время – не мгновение, а длительный период, который может занимать разное количество темпоральных мер (минут, часов, дней, лет).



Допустимые и недопустимые переживания

Переживания могут быть допустимыми и недопустимыми. Даже если не соглашаться с З.Фрейдом [17] в том, что культура – это система запретов, приводящая к неврозам и лишаящая человека естественных удовольствий и радостей, то все равно нельзя не признать ее регулятивно-нормативную роль. А регуляция и нормирование (та же, уже упомянутая типизация) предполагает, что какие-то проявления и поведения, и душевной жизни, утверждаются и одобряются, а какие-то рассматриваются в качестве нежелательных и недопустимых. Собственно, именно З.Фрейд и принадлежит явное указание на то, что целый ряд видов переживания, реально захватывающих человека, спонтанно повторяющихся и сохраняющихся в памяти, выступают для наличной культуры *недопустимыми, запретными и позорными*, даже если о них никто не знает. В рамках фрейдовской теории Эдипова комплекса это, в первую очередь, не одобряемые общество сексуально-эротические влечения, которые, конечно же, выступают именно как переживания во всей полноте развертывающихся перед воображением картин. Как показывает в своих работах Фрейд, множество внешне благополучных и благообразных людей предаются переживаниям, которые выступают как тайные и стыдные, именно потому, что социум сурово осуждает их – не только возможное действие, но и его *нереализованный внутренний образ*. Оттого эти переживания скрыты и нередко проявляют себя в инвертированных формах, вызывают неврозы.

Обратим внимание на то, что задолго до Фрейда в христианской культуре, придающей большое значение внутреннему миру, многие переживания, охватывающие чело-

веческую душу, рассматривались как крайне нежелательные и осуждаемые. Собственно, любое *моральное воспитание* связано с привитием представления о тех переживаниях, которых порядочному человеку следует избегать: например, состояний зависти, злобы, уныния, вожделения по отношению к людям, связанным узами брака. Зависть или уныние – не отдельная эмоция, не просто минутная вспышка, это целостный комплекс чувств, мыслей и интенций, имеющий порой, не только наблюдаемый извне прототип, но и некую фазу личного опыта. Любые отвергаемые и осуждаемые культурой переживания способны повторяться, занимая разные темпоральные периоды в жизни человека: иногда, например, ревность бывает относительно ситуативной, а порой охватывает годы и десятилетия жизни.

В то же время, культура предлагает ряд внутренних состояний как *образцовых, достойных подражания*. Важно, что это не просто морализаторские поучения, холодные, эмоционально-нейтральные или же рациональные аргументы в пользу того или иного поведения. Речь идет именно о *переживаниях*, о могучем эмоционально-смысловом комплексе, захватывающем человека. В европейской культуре, как, впрочем, и у других конфессий, образцами одобряемого переживания нередко выступают высокие переживания *героев и святых*. Герои, защищающие родину, испытывают праведный гнев к врагам, высокое сострадание к страждущим, они охвачены стремлением к справедливости. Святые, хотя и претерпевают муки, в первую очередь переживают любовь к Богу, жалость к заблудшим душам, ощущают на себе благодать высшего начала и миссию вести человечество к лучшему. Если же не останавливаться на сакральных



образцах, то одобряемыми переживаниями в том же христианстве полагаются смирение – как умение бестрепетно переживать удары судьбы и способность находить в них глубокий смысл, благожелательство к ближнему, надежда на лучшее и вера в бесконечную доброту Бога.

В советский период в качестве вменяемых и одобряемых переживаний выступало переживание коммунистического *энтузиазма*, который вел индивидов к практической борьбе за дело мирового пролетариата, чувство верности делу партии, товарищеская честность, мужество, сознательная устремленность к преобразованию жизни на основе принципов марксистско-ленинского учения. И, поскольку, именно энтузиазм был прокламируемым переживанием №1, постольку переживания сомнения, уныния, пассивности, страдания, эскапистские тенденции рассматривались как осуждаемые и недопустимые. В силу этого все «эталонные персонажи» популярных фильмов, в особенности, 30-х-50-х годов XX века, это персонажи простые и бодрые: их внутренний мир целостен, и позволены им, в крайнем случае, любовные страдания, но не сомнения в деле социального строительства.

Примечательно, что одни и те же комплексы переживаний в разные периоды социальной жизни, также как в разных культурах, могут приобретать то статус одобряемых, то осуждаемых. Так, во время войны резко сужается позитивная роль жалости и опасливости, но одобряется гнев и прославляется переживание храбрости и бесстрашия, даже жертвенности, отходящие в мирное время на второй план. Существуют и гендерные различия: сугубо «женские переживания» считаются не подходящими для мужчин, призванных к более суровой душевной жизни.

Обязательные переживания

Исторически и государства, и церкви, и политические партии, не говоря уже о разного рода военных и мистических сообществах, *культивируют* у своих членов и граждан определенный тип переживаний, выступающих и как элемент повседневной жизни, но, прежде всего, как часть сакрального ритуала. Пение гимна, поднятие флага, торжественное собрание, коллективное богослужение – все эти обрядно-ритуальные процедуры, призванные создать единство сообщества и укрепить его ценностные ориентиры, непременно должны сопровождаться достаточно сильными переживаниями торжественности, единения, солидарности, вызывать возвышенные чувства и образы, символизирующие нерушимость конкретного человеческого союза.

Ярким примером такого обязательного переживания, без которого проводимая процедура теряет всякую значимость, выступает один из столпов ислама мусульманский намаз, осуществляемая пять раз в день молитва Аллаху. Об этом следующим образом пишет руководитель Российского Духовного управления мусульман Р.Гайнутдин: «Сердце молящегося должно быть бодрым, а разум ясным, в молитве мусульманин глубоко чувствует величие всего, что сотворено Аллахом и верит в то, что именно Господь направляет ход всех событий, ощущает Его безграничное могущество в любой вещи и любом событии. В молитве мусульманин уповает на Аллаха, на Его милость, обращается к Нему за помощью и верным руководством» [4 С.483]. То есть, всякий раз при совершении намаза, мусульманин – в далеком ли прошлом или в современную эпоху - не просто стоит на коленях и бьет поклоны. Механическое исполнение ритуала не имеет никакого смысла,



верующий должен в полной мере переживать свое обращение к Аллаху, собственную покорность ему, готовность принять любую волю и любое повеление Всевышнего, он должен всякий раз возвращаться к чувствам священного страха, восхищения, умиления и надежды.

Собственно, то же самое касается христианской молитвы или даже просто пребывания близ храма, исполненного возвышенного переживания. О нем Рудольф Отто пишет: «...лишь одно наименование близко подходит к выражению существа дела: чувство *mysterium tremendum*, заставляющее таинство трепетать. Это чувство может пронизывать душу мягким потоком, в форме успокаивающе парящей погруженности в молитву. Оно может своей непрерывной данностью потрясать душу, а затем трепет ее оставляет и она вновь возвращается в профанное. Неожиданными вспышками, порывами оно может вырываться из души. Оно способно приводить к странному волнению, упоению, восторгу и экстазу. У него бывают дикие и демонические формы. Оно может повергать в какой-то почти призрачный ужас и дрожь. Ему могут предшествовать грубые и варварские ступени и проявления, переходящие в тонкий перезвон и просветленность. Оно может стать тихим, смиренным содроганием и онемением твари перед... — да, перед чем? Перед тем, что в несказанной тайне возвышается над всяким творением» [13 С.22].

Если у верующего нет подобных переживаний, он как бы и не совсем верующий. Точно также военный, равнодушный к полковому знамени, политик, не испытывающий пиететных переживаний в отношении лидера – не вполне полноценные члены сообщества. Переживание в данном случае – маркер реальной причастности к вере, группе, доктрине. Вот почему в социуме и культуре всегда стоит вопрос об *искренности* членов сообщества, о том,

в самом ли деле люди испытывают чувства братства и верности или же являются лишь холодными прагматиками, которые имитируют преданность идее, вере, организации. Поскольку переживание – это состояние субъективное и, как мы уже отметили, может происходить без внешних демонстраций, о нем нередко можно судить лишь по косвенным признакам – мимике, пантомиме. А искренность даже демонстрируемого чувства, проверяется лишь в практике жизни – в ситуациях реального выбора поведенческой линии. Но в любом случае, начиная от Платона, многие идеологи, занятые состоянием общественного сознания, настоятельно рекомендуют политикам организовывать у граждан с помощью искусства необходимый властям «поток переживаний», обязательный для консолидации социального организма.

Скрытые и явные (демонстративные) переживания

Животные, у которых нет переживаний в человеческом смысле, но есть эмоции, хотя и проявляют порой хитрость, в большинстве случаев не скрывают своих реакций на происходящее. В этом отношении они всегда открыты и достаточно непосредственны. Однако развитие культуры, в рамках которой становится и укрепляется человеческая личность, уже в архаических обществах требует подавления демонстрации своих переживаний, воспитания сдержанности в одних случаях и яркой демонстрации состояний внутреннего мира – в других. И, если в ритуальной ситуации можно и нужно обнаруживать переживания скорби или любви, то в ситуации угрозы мужчине запрещено демонстрировать страх, вспоминать о пугающем, лелеять свою



боязнь, идущую из прошлого, в то время как женщина обязана скрывать, например, свой накопленный гнев по отношению к мужу, отцу семейства и должна прятать его за показной покорностью.

Конечно, в разных культурных регионах в зависимости, в том числе, от темперамента населения, принято большее или меньшее обнаружение своих настроений и душевных треволнений, воспоминаний и актуальных состояний ума и чувства. Согласно суждению обыденного сознания, северяне более сдержаны и погружены в свои переживания, в том числе в воспоминания, более замкнуты во внутреннем мире, в то время как горячие южане легко проявляют свои глубинные переживания, активно их объективируют в словах, пантомиме, во всех формах телесной выразительности, стремясь сделать внутреннее – внешним, заставить другим сопереживать им. Трудно сказать, так ли это, видимо, выражаясь языком К.-Г.Юнга [22], моменты интроверсии и экстраверсии есть у представителей любых народов. Однако, несомненно, что на разных этапах отечественной и западной культуры меняется представление о том, насколько переживание, в том числе интимно-личное воспоминание, должно стать *достоянием общестственности*. Так, еще девятнадцатый век, достаточно сдержан в повседневных установках на проявление переживаний с учетом различий в обеспеченной и образованной среде, где строго соблюдается этикет, и в среде народной, неграмотной и полуграмотной, где нравы гораздо более грубы.

Замкнутость и сдержанность рассматриваются в культурных кругах как момент хорошей воспитанности, утонченности, сложности внутреннего мира, который не выворачивается наизнанку перед каждым встречным. Люди четко ранжируются по степени душев-

ной близости и доверительности. Область интимно-личных душевных признаний это, скорее, область художественной литературы, искусства, потому такое потрясающее впечатление производят романы того же Ф.М.Достоевского, который делает зримыми самые тайные уголки человеческой психики, в том числе заводя разговор о стыдных, глубоко личных переживаниях. Это в некотором роде шокирует. Впоследствии читающую публику впечатлят художественные воспоминания М.Пруста, который шаг за шагом повествует о малейших движениях души, приближая читателя к развертыванию своих любовных увлечений почти в реальном времени.

В современной телевизионной и сетевой реальности, напротив, предъявление своих переживаний самому широкому кругу слушателей стало считаться нормой. Возник обширный круг личностей, по совместительству, нередко называемых актерами, певцами, танцорами, деятельность которых состоит по преимуществу, в обнаружении подробностей своей личной жизни и собственных многообразных переживаний по поводу происшедшего или происходящего ныне. Хотя подобную роль могут играть и обычные граждане, но они менее интересны зрителю, и им надо припоминать какие-нибудь уж совсем чудовищные свои личные истории, а при этом желательно рыдать и биться. Это участники разнообразных «шоу с душевным разведением» «люди для обсуждения» или «люди для сплетен». Они не просто посвящают публику в фактологию собственных отношений с другими, но повествуют в подробностях о своем первом шоке и первой слезе, а потом о второй и третьей. Ведущий умело задает вопросы, добираясь до самых потаенных уголков памяти, рассказчики нагнетают градус, предаваясь деталям собственных эмоций, раскрывая

подробности душевных метаний, и все это является развлечением для многомиллионной аудитории. То есть, факт переживания нещадно эксплуатируется, *демонстративность* приносит организаторам и участникам доходы. Переживание-воспоминание деинтимизируется, теряет самооценку, становится спектаклем, искусственной формой самоподачи с целью заработка.

Несколько иную форму демонстрация переживаний получает в социальных сетях. Здесь в большинстве случаев речь не идет о заработке, но удовлетворяется потребность многих, в особенности, одиноких жителей мегаполисов в отреагировании эмоций. Люди размещают фотографии, рассказывают подробности как своих страстей, так и болезней, пишут исповеди, направленные не к близким, а «ко всему миру», оказываются «наедине со всеми». Правда, в ответ на эту обнаженность переживаний можно получить в ответ «от мира» насмешки и оскорбления, но тогда обидчика исключают из круга читателей и продолжают свой душевный стриптиз в более благорасположенном виртуальном окружении.

Хорошо все это или плохо? Прежде всего, это просто культурный факт, который, видимо, отвечает на назревшую в современном обществе потребность в массовой объективации переживаний и потреблении чужих эмоционально-заряженных воспоминаний, пусть даже в вульгарной форме телевизионных шоу.

Мода на переживания и ностальгия по ним

Как всякое явление культуры, тем более, культуры духовной, переживания могут становиться массово востребованными, модными,

или же уходить в тень и делаться неактуальными и даже подлежащими осуждению. Разумеется, в разных социо-культурных группах «мода на переживания» может не совпадать, но бывают и общесоциальные модные переживания, диктуемые «духом времени», эпохой. Так в предреволюционной России в кругу интеллигенции была явная мода на декаданс – безысходную печаль, упадочнические, усложненные, изломанные переживания и сильные иррациональные страсти, о чем нам говорят творческие имена Иннокентия Анненского, Константина Бальмонта, Федора Сологуба, Дмитрия Мережковского, Зинаиду Гиппиус, Валерия Брюсова. Конечно, можно искать и находить социальные и исторические основания доминирования, в том числе, в творческой среде того или иного типа мрачных переживаний: война, социальные противоречия и конфликты, общая тревожность обстановки. Однако, рождаясь как реакция на обстоятельства, переживание, начав циркулировать в авторитетных культурных кругах, становится *модой*: ему начинают подражать, его начинают разделять, ему следуют, даже если к тому нет прямых причин. Так, произведение И.-В.Гете[5] «Страдания юного Вертера» породило в свое время серию самоубийств на почве неразделенной любви, потому что «самоубийственные страдания» стали модой.

В сущности, такой же модой во второй половине XX века становится переживание «чувства абсурда», вызванное не только военными событиями, но и экзистенциальной философией, создавшей вокруг этого переживания ореол изысканного интеллектуализма. Этот абсурд уже в наше время хорошо описывает Ч.Тейлор, связывая его с процессом секуляризации: «Мы можем почувствовать, что сфера нашей повседневности стала сухой, плоской, холодной, безответной, что окру-



жающие нас вещи мертвы, уродливы, пусты, а те способы, какими мы пытаемся их упорядочить, организовать, оформить, чтобы жить среди них, лишены всякого смысла, красоты, глубины и значения. И пред лицом этого обесмысленного мира мы можем испытать своего рода «тошноту» [16 С.393]. Здесь очевидна отсылка к «Тошноте» Ж.-П.Сартра [15]. Мода на «тошнотворное мировосприятие» успешно пережила и 40-е и 50-е годы, триумфально шествуя по западному миру и прокладывая путь к иррациональности постмодернизма.

В то же время можно сослаться на мажорную тональность переживаний, характерных для многих российских людей в период после гражданской и отечественной войны, когда страна вновь отстраивалась, восстанавливала силы, укрепляла свои идеалы и утверждала свое единство. Этот бодрый настрой на позитивные переживания не могли подорвать даже сталинские репрессии, которые, конечно, пронизывали все слои социальной жизни и вносили момент трагизма в атмосферу победы и строительства. Впоследствии освоение целины, полет в космос, хрущевская оттепель тоже делали доминирующим и принятым, в этом смысле *модным*, переживание мира как открытого для победы справедливости, как располагающего к новым начинаниям, науке и поэзии. Разумеется, тон для массового сознания в немалой степени задавало искусство – этот великий организатор общественных настроений.

Современная тоска старшего поколения по советскому прошлому, это своеобразная *ностальгия* не только по политической и экономической стабильности, но именно по бодрым настроениям, позитивным переживаниям, всегда свойственным молодости, но вместе с тем - и по той атмосфере, которая сопровождала детство и юность нынешних

пожилых: образы светлого будущего и энтузиазм в его достижении.

К сожалению, многим современным людям мало знакомо переживание *радости*, не удовольствия, не злорадства, не наслаждения, не удовлетворенности, а именно радости – пребывания в состоянии глубокой осмысленности жизни и веселого душевного подъема. Даже если радость есть, она часто кратковременна, вспыхивает и тут же гаснет, а нередко и просто отсутствует. Между тем радость – важное человеческое переживание, хотя она есть и у животных, которые более непосредственны и не склонны себя огорчать поисками минусов, подозрительностью и застреванием на противоречиях. Конечно, у животных и радость – животная, хотя искренняя и яркая. Радость как переживание свойственна людям религиозно-мистического склада, способным чувствовать близость к божественному началу, являющему собой изливание чистой радости.

Интересная книга о переживании радости была ряд лет назад написана таким нетривиальным автором как Феликс Шмидель. В главке «Смысл и переживание» он пишет о том, что достижение в жизни любого осмысленного результата – «это достижение *переживания желаемого чувства* в собственном настоящем» [19 С.17]. И в следующей главке «Воля к радости»: «Человек находится в поисках смысла, потому что обретение смысла тождественно обретению радости. Можно сказать, что стремление к радости является основной личной потребностью человека, которую можно назвать волей к радости... Воля к радости – это и готовность к переживанию радости большей, чем непосредственно доступна в настоящем» [19 С.20]. Трудно не согласиться с автором, но драма в том, что большинство из нас чаще реализуют не менее сильную «волю

к страданию», и негативные переживания, как на это указывал в свое время Э.Фромм, доставляют извращенное удовольствие и даже дают чувство покоя. Если человек отождествляет себя с «образом страдальца», то переживание радости грозит ему потерей идентичности. Возможно, современная психотерапия, уже широко распространенная в нашей стране, призвана не только лечить неврозы и помогать в унынии, но, не в меньшей степени – учить радоваться тех, кто, быть может, еще не впал в зависимость от тягостных переживаний, но уже потерял детскую способность к радости. Переживать радость, быть радостным, жить в радости – поистине есть подлинное «умение жить».

Вместо заключения

Проведенный нами беглый обзор разных ракурсов бытования переживания в культуре обнаруживает следующее:

1. Переживания, являясь значимыми состояниями, служат основанием для *оценки социо-культурных качеств человека*: «у хорошего человека переживания хорошие, воспоминания социально-одобряемые, у скверного – переживания, которые должны быть подвергнуты осуждению». Эта характеристика связана с тем, что переживания являются состояниями, предваряющими последующее поведение, мотиваторами поступков, они готовят деятельность и подводят ее итоги перед следующими актами социальной активности.

2. Объективированные в традициях и ритуалах переживания выполняют роль *регуляторов*, которые организуют человеческие массы, сообщают им цель, направляют и стимулируют. Повторяемость переживания, объективированного в ритуале, неизбежно провоцирует его имитативные формы.

3. Переживания, выраженные в произведениях искусства - в театральных постановках, разного рода сценических действиях и шоу - выступают как огромное поле развлечения, отдыха, структурируют время, служат предметом любопытства и интереса. Специализация переживания как сугубо развлекательного феномена вносит в него момент вульгаризации и отчуждения исполнителей от демонстрируемых чувств и прокламируемых идей.

4. Переживания, ставшие модными, организуют мощные идейно-эмоциональные линии в культуре, одушевляют мировоззренческие убеждения самого разного свойства. Это те модели, по которым строится душевная жизнь миллионов.

5. Однако, все сказанное не отменяет того, что *субъективные, не обнародованные переживания*, существующие как в форме непосредственной данности, так и в виде повторяющегося воспоминания, *просто самоценны* и составляют важнейшую сферу индивидуального сознания, осуществляя «связь времен» личного бытия. Поэтому обретение культуры интимно-личных переживаний, в том числе осуществление «воли к радости» - важная внутренняя задача любого человека.

Список литературы

1. *Василюк Ф.Е.* Психология переживания. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 200 с.
2. *Выготский Л. С.* Учение об эмоциях. Историко-психологическое исследование Собрание сочинений в 6 т. Москва: Научное наследство. Т. 6— 1984. С. 91-318.
3. *Гадамер Г.-Г.* Истина и метод. Москва: Прогресс, 1988. – 704 с.
4. *Гайнутдин Р.* Ислам: вероучение, поклонение, нравственность, закон. — Москва: ООО «Издательский дом „Медина“», 2019. — 728 с.



5. Гете И.-В. Страдания юного Вертера. Москва: Художественная литература, 1981. – 293 с.
6. Дильтей В. наброски к критике исторического разума // Вопросы философии. – №4. – 1988. – С. 135-152.
7. Зиммель Г. Избранное. Созерцание жизни Т.2. — Москва: Юрист, 1996. — 607 с.
8. Жуков Д.А. Стой, кто ведет? Т.2, Москва: АНФ, 2014. – 374 с.
9. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. Москва: Питер, 2001. – 752 с.
10. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции: Конспект лекций. Москва: МГУ, 1971. – 38 с.
11. Лоренц К. Кольцо царя Соломона. Москва: Знание, 1970. - 224с.
12. Мелас В.Б. Переживание и событие. Философские очерки. – Санкт-Петербург: Изд-во ВВМ, 2009. – 237 с.
13. Отто Р. Священное. Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. – 272 с.
14. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии //С.Л. Рубинштейн. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 720 с.
15. Сартр Ж.-П. Тошнота //Сартр Ж.-П. Стена . Избранные произведения. Москва: Издательство политической литературы, 1992. – С.15-176.
16. Тейлор Ч. Секулярный век. Москва: ББИ, 2017. – 967 с.
17. Фрейд З. Недовольство культурой // Фрейд З. Психоанализ, религия, культура Москва: Ренессанс 1992. – С. 66-134.
18. Шелер М. Положение человека в космосе// Проблема человека в западной философии Москва: Прогресс, 1988, - С.31-95.
19. Шмидель Ф. Воля к радости. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 208 с.
20. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории Т.2. Москва: Мысль, 1998. – 606 с.
21. Шюц А. Мир светящийся смыслом. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 1056 с.
22. Юнг К. Психологические типы. Санкт-Петербург: Ювента, Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.

References

1. Vasilyuk F.E. Psikhologiya perezhivaniya [*Psychology of experience*]. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta, 1984. – 200 . (In Russian).
2. Vygotskii L. S. Uchenie ob emotsiyakh. Istoriko-psikhologicheskoe issledovanie [*The doctrine of emotions. Historical and psychological research*] Sobranie sochinenii v 6 t., Moscow, Nauchnoe nasledstvo. T. 6— 1984. 91-318. (In Russian).
3. Gadamer G.-G. Istina i metod [*Wahrheit und Methode*] Transl. from the German by B.N.Bessonov. Moscow : Progress, 1988. – 704 . (In Russian).
4. Gainutdin R. Islam: verouchenie, poklonenie , npravstvennost', zakon.[*Islam: Creed, Worship, Morality, Law*] — Moscow: ООО «Izdatel'skii dom „Medina“», 2019. — 728. (In Russian).
5. Gete I.-V. Stradaniya yunogo Vertera. [*The sufferings of young Werther*] Translated from the German by N.Kasatkina. Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1981. – 293. (In Russian).
6. Dil'tei V. Nabroski k kritike istoricheskogo razuma [*Sketches for the criticism of historical reason*] Transl. from the German by A. P. Ogurtsov.// Voprosy filosofii. (4). 1988; 135-152. (In Russian).
7. Zimmel' G. Izbrannoe. Sozertsanie zhizni [*Favorites. Contemplation of life*] in 2 V. Translated from the German by M.I. Levin, I.I. Makhankov, A.M. Rutkevich, E.M. Telyatnikova, A.F. Filippov, G.A. Shevchenko T.2. — Moscow : Yurist, 1996. — 607 . (In Russian).
8. Zhukov D.A. Stoi, kto vedet? [*Wait, who's leading?*] T.2, Moscow: ANF, 2014. – 374. (In Russian).
9. Il'in E.P. Emotsii i chuvstva [*Emotions and feelings*] Moscow : Piter, 2001. – 752.
10. Leont'ev A. N. Potrebности, motivy i emotsii: Konspekt lektzii. [*Needs, motives and emotions: Lecture notes*] Moscow , MGU, 1971. – 38. (In Russian).
11. Lorents K. Kol'tso tsarya Solomona. [*King Solomon's Ring*] Transl. by E.Panov M.: Znanie, 1970. - 224. (In Russian).
12. Melas V.B. Perezhivanie i sobytie. Filosofskie ocherki [*Experience and event. Philosophical essays*]. – Saint Peterburg: Izd-vo ВВМ, 2009. – 237. (In Russian).



13. Otto R. Svyashchennoe. [*The Idea of the Holy*] Transl. from the German by A.M. Rutkevich. Saint Peterburg: Izdatel'stvo S.-Peterburgskogo universiteta, 2008. – 272 s. (In Russian).
14. Rubinshtein S.L. Osnovy obshchei psikhologii [*Fundamentals of general psychology*] //S.L. Rubinshtein. Saint Peterburg.: Piter, 2002. 720 . (In Russian).
15. Sartr Zh.-P. Toshnota [*Nausea*] //Sartr Zh.-P. Stena [*Wall*]. Izbrannye proizvedeniya. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1992. – 15-176. (In Russian).
16. Teilor Ch. Sekulyarnyi vek [*A Secular Age*] Transl. By A.Vasiliev, L.Kolker, A.Lukyanov Moscow: BBI, 2017. – 967. (In Russian).
17. Freid Z. Nedovol'stvo kul'turoi [*Civilization and Its Discontents*] Translated from the German by A.M. Rutkevich // Freid Z. Psikhoanaliz, religiya, kul'tura [*Psychoanalysis, religion, culture*]. Moscow: Renessans 1992. – 66-134. (In Russian).
18. Sheler M. Polozhenie cheloveka v kosmose [*Die Stellung des Menschen im Kosmos*] Transl. from the German by A Filippov. // Problema cheloveka v zapadnoi filosofii [*The Problem of Man in Western Philosophy*] Moscow : Progress, 1988, -31-95. (In Russian).
19. Shmidel' F. Volya k radosti [*The will to joy*]. Moscow.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – 208. (In Russian).
20. Shpengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii [*The Decline of Europe. Essays on the morphology of World History*] In 2 V. Translated from the German by I.I. Makhankov T.2. Moscow: Mysl', 1998. – 606 . (In Russian).
21. Shyuts A. Mir svetyashchiysya smyslom [*A world glowing with meaning*] Transl. from V.G.Nikolaev, S.V.Romashko, N.M.Smirnova. Moscow .: «Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya» (ROSSPEN), 2004. — 1056 p. (In Russian).
22. Yung K. Psikhologicheskie tipy. [*Psychological types*] Translated from the German by Sophia Loren, revised and supplemented by V. Zelensky . Saint Peterburg: Yuventa, Progress-Univers, 1995. – 716. (In Russian).

Поступила в редакцию 01.02.2022

*



К. Д. К

АВЕЛИН «О ЗАДАЧАХ ИСКУССТВА»: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ НАСТРОЙ ИСТОРИКА-ПОЗИТИВИСТА

УДК 930.85

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-19-25>

Е. Е. Михайлова

Тверской государственный технический университет, Тверь, Российская Федерация

e-mail: mihaylova_helen@mail.ru

Аннотация: Представлены взгляды русского мыслителя, историка К.Д. Кавелина на задачи искусства. В интенции Кавелина, искусство, как и другие формы культуры, например, наука, философия, история, право, следует рассматривать в контексте «умственного строя» общества. Показано, что, будучи позитивистски настроенным исследователем, Кавелин ратует за метод понимания, т.е. объяснения, погруженного в особую историко-культурную и психологическую ситуацию. Сделан вывод о том, что мысль Кавелина, скорее, неосознанно, движется в триединстве герменевтического круга: «художник – текст – публика» и обратно «публика – текст – художник». В рефлексии Кавелина, «художник» – это не только живописец, но и любой другой представитель искусства; соответственно, «текст» – это картина, музыкальное произведение, пьеса, книга и т.д. В рефлексии Кавелина, диалог художника и публики базируется на принципе постоянного «перепрочтения» текста с целью обретения нового понимания жизни.

Ключевые слова: К.Д. Кавелин, культура, искусство, наука, герменевтика, художник, художественное произведение, публика.

Благодарности: Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ «Университетская философия в Санкт-Петербурге: опыт просопографического исследования» № 20-011-00071.

Для цитирования: Михайлова Е.Е. К.Д. Кавелин «О задачах искусства»: герменевтический настрой историка-позитивиста // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 19-25. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-19-25>

K.D. KAVELIN «ON THE OBJECTIVES OF ART»: THE HERMENEUTICAL ATTITUDE OF A POSITIVIST HISTORIAN

Elena E. Mikhailova

Tver State Technical University, Tver, Russian Federation

e-mail: mihaylova_helen@mail.ru

Abstract: We show the views of the Russian thinker, historian K.D. Kavelin on the goals of art. In Kavelin's intention, art, being a form of culture, should be considered in the context of the "mental structure" of the society. It is shown that, being a positivist-minded researcher, Kavelin stands up for the method of

МИХАЙЛОВА ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры психологии и философии Тверского государственного технического университета

MIKHAILOVA ELENA EVGENEVNA – DPhil, Full Professor, Professor at the Department of Psychology and Philosophy, Tver State Technical University

© Михайлова Е. Е., 2022

understanding, i.e. explanation, immersed in a special historical, cultural and psychological situation. It is shown that Kavelin's thought, without even realizing, moves in the trinity of the hermeneutic circle: "artist - text - public" and vice versa "public - text - artist". In Kavelin's reflections, an "artist" is not only a painter, but also any other representative of art; accordingly, a "text" is a painting, a piece of music, a play, a book, and so on. In Kavelin's reflections, the dialogue between the artist and the public is based on the principle of constant "re-reading" of the text in order to gain a new understanding of life.

Keywords: K.D. Kavelin, culture, art, science, hermeneutics, artist, piece of art, public.

For citation: Mikhailova E.E. K.D. Kavelin "On the objectives of art": the hermeneutical attitude of a positivist historian. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 19-25. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-19-25>

Потребность в философской рефлексии метода понимания возникла сразу же с момента зарождения герменевтики. Однако особую актуальность эта интеллектуальная процедура приобрела тогда, когда герменевтика вышла за пределы филологического знания и стала проникать в методологические пласты общегуманитарного познания. К настоящему времени оригинальным примером служит понимание текста на платформе перспективизма Ницше [1]; раскрытие текстов, несущих на себе печать панэстетизма [7]; прочтение сказки как системы символических смыслов [5] и многие другие версии процедуры интерпретации.

Цель статьи – рассмотреть взгляды русского мыслителя второй половины XIX века, историка-позитивиста Константина Дмитриевича Кавелина на искусство как форму умственного строя общества. Выражение «умственный строй» появилось в ряде поздних работ философа, среди которых статья «О задачах искусства» (1878). Впервые этот факт был подмечен П.С. Гуревичем. «В этом понятии русский философ не только стремился отразить состояние философского мышления в России, но и пытался показать особенности российского менталитета», – пишет он [2, с. 132]. Содержательно понятие «умственный строй», по Кавелину, означает, что в коллективном сознании людей существует некое образование психологических

установок, философских мнений, интересов, представлений и ощущений. Вместе взятые, они характеризуют мыслительную атмосферу российского общества. Солидаризируясь с рассуждениями Гуревича, добавим, что Кавелина интересовали самые разнообразные формы культуры – история, право, философия, наука, этика, верования, искусство. И каждая форма по-своему вписывалась в его понятие умственного строя общества.

В интенции Кавелина, искусство следует рассматривать в контексте «умственного строя» российского общества 70-80-х годов XIX века. Статья «О задачах искусства» была опубликована им в журнале «Вестник Европы» в 1878 году. Впоследствии Д.А. Корсаков, составитель собраний сочинений Кавелина, включил ее в 3-й том, озаглавленный как «Наука, философия и литература: исследования, очерки и заметки» (СПб., 1899). Данную статью Кавелин посвятил русскому художнику Николаю Александровичу Ярошенко. По форме изложения текст выглядит как запись трех разговоров – с самим художником (о важности мнения публики); со знатоком живописи (о личных переживаниях и правдивости автора текста); с ученым (о пользе науки и искусства). Первый разговор проходит рефреном сквозь весь текст, символизируя, тем самым, герменевтический «круг», в логике которого движется мысль Кавелина. Охват тем, которые поднимаются в статье, достаточно широк: за-



мыслей и личные переживания автора; мнение и образованность публики; художественное творчество и ремесло; наука и искусство. Материал выстроен так, что с очередным «разговором» начатая ранее тема приобретает свежую тональность и поднимается на новый уровень личностного миропонимания. Последуем и мы логике этих трех разговоров.

Первый разговор

Статья начинается с разговора между художником и историком о важности мнения публики. Ярошенко говорит Кавелину, что «вы – публика, на которую картина, музыка, пьеса производит известное впечатление. Ну и напишите о ваших впечатлениях» [3, с. 1175]. В ответ Кавелин высказывает сомнение, правомерен ли он, как простой, неподготовленный зритель, высказывать свое мнение. Оно может быть сказано невпопад или может оказаться невежественным. Какова же польза от ошибочного мнения?

Художник возражает историку, он не согласен с такой позицией. И делится рассуждениями о том, что у творческих людей есть два способа обратной связи: с одной стороны, – это судьи (критики, теоретики), с другой – публика (посетители выставки, читатели, слушатели, зрители). Профессиональных критиков немного, и они важны как компетентные собеседники. Другое дело публика – это тысячи голосов и взоров, которые могут демонстрировать разные модели поведения: говорить, смотреть и слушать с участием или, наоборот, реагировать молча, оставаться безучастными или даже высказывать свой протест. Иными словами, критики для художника – это некий стандарт вкуса, моды, репутации и, что немаловаж-

но, возможность потенциальных доходов; а публика – это камертон, к которому следует волей-неволей прислушиваться, желательно избегая такой крайности, как «идти на поводу» у публики или «угождать» общественному мнению.

В ходе разговора становится очевидным, что Кавелин озадачен словами собеседника о том, что публика не должна молчать, и что даже вздорные и невежественные высказывания для художника важны и интересны. Впечатленный, он задает тональность своей новой статьи так: «Я задумался. Публика – это нечто очень разнокалиберное, неспетое. Из нее раздаются тысячи голосов и ни один не похож на другой. В каком же смысле ее впечатления могут быть полезны художнику, служить делу искусства? Эта мысль стала меня занимать» [3, с. 1177].

Спустя некоторое время разговор между «симпатичным художником» [так Кавелин дружески именуется Ярошенко – Е.М.] и историком продолжился. К этому времени Кавелин, как историк, привыкший работать с фактами, много думал о предназначении художественного творчества, пытался облачить свои мысли в аргументированно оформленные выводы. На вопрос художника о том, решился ли он передать на бумаге свои художественные впечатления, Кавелин ответил: «Из написанного ничего не выходит... прийти к какому-нибудь выводу, заключению – признаюсь, очень бы хотелось; но его-то мне и не удалось добиться. Так мое писание и осталось неоконченным» [3, с. 1203].

Историк признается, что после первого разговора с художником он задался двумя вопросами. Первый вопрос: какие факторы вызывают реакцию зрителя на художественное произведение? Второй вопрос: как движется познавательный процесс от первого

впечатления до формирования целостного представления о картине? В поисках ответа на эти вопросы Кавелин стал часто посещать выставки, спектакли, делать заметки. Но результаты интенсивной интеллектуальной работы не обрадовали его. В разговоре он признается художнику в своих сомнениях: «То, что есть, меня не удовлетворяет, и я довольно ясно и отчетливо могу определить, почему я им недоволен; но как только начинаю обдумывать и захочу формулировать, что бы могло меня удовлетворить в искусстве, я ничего не могу схватить, кроме неподдающихся формуле отвлеченных мыслей и общих стремлений» [3, с. 1204]. Художник в ответ предлагает ему все-таки высказаться, чтобы дать возможность другим оценить озвученные им рассуждения: «Если окажется, что в ваших мнениях нет ничего нового и полезного, – это вас заставит вновь обдумать ваши взгляды и дать вашим мыслям другое направление; а найдется, что вы правы, – тем лучше для вас» [3, с. 1205]. Такие слова явно демонстрируют герменевтическую позицию художника.

Как видно из разговора, историк Кавелин приходит к пониманию того, что даже самое грамотное аргументированное объяснение оказывается бессильным перед постижением тайны искусства. Позитивистски настроенный исследователь далек от идеализации возможностей научного знания. Он неоднократно повторяет, что наука не всесильна, она не способна полностью объяснить замысел художника. Исследователь может ошибиться, неправильно объяснить факт, зачастую перенося свои внутренние представления на внешний мир явлений. Ошибку можно исправить, но нельзя искоренить само противоречие между душевными потребностями и их объяснением [4, с. 145].

Второй разговор

Гуляя по выставкам в размышлениях о задачах искусства, Кавелин фиксировал у себя два состояния: «распахнувшееся сердце» и «критическую работу ума» [3, с. 1179]. Эти состояния перетекали одно в другое, менялись местами, по очереди вступали в свои права, но никогда не ощущались одновременно. Личные переживания зрителя и правдивость текста (в данном случае – картины) – эти темы стали предметом разговора историка с приятелем, который слыл знатоком живописи. Приведем два примера, иллюстрирующих разную реакцию Кавелина как зрителя на правдивость текста художника. Воспринимаемая картину И.Ф. Репина «Бурлаки на Волге», Кавелин признается, что и мысль художника, и ее исполнение производят на него сильное впечатление. Поражают не только персонажи, но и река, и песчаный берег в вечернем освещении. «Припомнились стихи Некрасова; припомнилось многое из передуманного, из того, что не раз давило грудь и сжимало сердце», – говорит своему собеседнику Кавелин [3, с. 1182]. В столь безотрадном сюжете узнавалась правда жизни, сложность судьбы каждого персонажа. В данном случае правдивость текста совпала с личными переживаниями Кавелина как зрителя. Впечатления оказались настолько сильным, что их даже не омрачила информация, любезно подказанная приятелем-знатоком, о разного рода технических ошибках художника.

Другой пример, с той же выставки, демонстрирует обратный эффект от художественного произведения. Здесь правда жизни не трогает Кавелина как зрителя. Речь идет о картине, название которой и имя художника специально им не указываются. На полотне изображены два помещика средней руки



и староста, приведший им для развлечения невинных крестьянских девушек. Кавелин признается, что в фигурах, в выражениях лиц, в обстановке – во всем чувствуется рука мастера, что все выразительно и сюжетно. Однако ему не нравится сам замысел картины. Кавелин оценивает его как «пустой либерализм». «Я не люблю, – замечает он, – когда художник излагает своим произведением какую-нибудь сентенцию – политическую, религиозную, научную или нравственную, – все равно: иллюстрировать правило совсем не дело искусства; на это есть наука или публицистика» [3, с. 1183]. В данном случае, считает Кавелин, художник не прочувствовал время. Крепостное право было отменено почти двадцать лет назад. И для критически мыслящего зрителя сюжет с помещичьими гаремами уже выглядел односторонним, утратившим остроту вопроса о крестьянском бесправии. Таким же односторонним мог бы выглядеть не только негативный, но даже и позитивный сюжет из крепостного прошлого, например, зарисовка о том, как помещик помогает своим крестьянам-погорельцам.

Следует признать, что здесь Кавелин вступает на сомнительную стезю о степени значимости события. Все дискуссии о ценности исторического факта еще впереди, еще не написан труд Г. Риккерта «Науки о природе и науки о культуре» (1899). И все же, несмотря на это, суждения Кавелина понятны: художник должен не только выразить свои чувства, но и «воспроизводить жизнь, действительность, какова она есть» [3, с. 1183]. Однако, при всей очевидности, такая позиция выглядит далеко небесспорной. Возникает вопрос, куда, например, в таком случае, поместить сказочно-мифологические сюжеты или личные фантомы самого художника? Таким образом, вопрос о личных переживаниях художника

и правде жизни справедливо остается для Кавелина (равно как и для современного зрителя/читателя – *Е.М.*) открытым, не имеющим очевидного ответа.

Третий разговор

Третий разговор состоялся между Кавелиным и его приятелем, считающимся поборником достижений науки. Собеседник выдвигал два суждения о сомнительной пользе искусства. Первый аргумент оппонента состоял в том, что искусство бесполезно и затраты на него бессмысленны. Тогда как все виды деятельности ученых «производительны, потому что результатом их всегда бывает какое-нибудь полезное для человека открытие или применение, – то телеграф, то пароход, то машина, уменьшающая труд или сохраняющая жизнь людей» [3, с. 1185]. Кавелин выдвигает контраргумент, говоря о том, что потребности выражать различные душевные переживания, например, радость, грусть, тоску, ласку и т.д., – эти потребности имманентно присущи человеку с самых ранних времен, они столь же велики, как необходимость удовлетворять голод и жажду. Второй аргумент ученого приятеля сводился к тому, что искусство не несет практической нагрузки. Кавелин с удивлением парирует: «Человек, по-вашему, должен только производить и фабриковать полезные вещи»? [3, с. 1187]. Если от музыки будет спориться дружная работа, а картина или театральная пьеса будет учить зрителя тому, что делать и как делать, то смысл искусства исчезнет. Неужели искусство должно быть поучительным и нравоучительным? Кавелин признается, что от пылкости его вопросов собеседник замялся. Развивая далее мысль, он приходит к выводу: можно быть противником какого-либо направления в искусстве, но нельзя

отрицать в целом значимость художественного творчества, т.к. оно помогает обретать смыслы на основе субъективного представления о действительности [3, с. 1188].

В этом же разговоре Кавелин продолжает отвечать на вопросы, которыми задался сразу же после первого знакомства с художником. Почему художественное произведение нравится, не нравится или оставляет равнодушным? Как движется мысль зрителя/читателя от полученного извне впечатления до момента понимания замысла художника. Ответ на первый вопрос плотно связывается с состоянием умственного строя, с общепринятыми взглядами на искусство, с предпочтениями к тем или иным темам, с нравами и традициями, укрепленными в обществе.

Если предположить, что собеседник Кавелина – не конкретное, а собирательное лицо, то в спор оппонентов явно вписывается диалог из, пожалуй, самого популярного в это время романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»:

– Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта, – перебил Базаров.

– Вот как, – промолвил Павел Петрович и, словно засыпая, чуть-чуть приподнял брови. – Вы, стало быть, искусства не признаете? ...

– Искусство наживать деньги, или нет более геморроя! – воскликнул Базаров с презрительной усмешкой [6, с. 161-162].

Отвечая на второй вопрос о том, как осуществляется процесс восприятия художественного произведения, переходящий в его понимание, Кавелин использует потенциал молодой науки психологии. «Итак, мы собственно воспроизводим не действительность, а наши представления о действительности...», – рассуждает он [3, с. 1189]. И как историк-позитивист, со свойственным ему поливариантным видением процесса познания, Кавелин перечисляет факторы, воздействующие

на восприятие художественного произведения. Национальная принадлежность, природные условия, совокупность обстоятельств, жизненные традиции, индивидуальные особенности творца, вкусовые предпочтения зрителя/читателя – эти и многие другие обстоятельства делают бесконечно разнообразным процесс понимания искусства. Разнообразие представлений важно для искусства, убежден Кавелин [3, с. 1190]. Разногласия мнений, с одной стороны, может означать интерес публики к замыслу художника, к особенностям манеры его творчества; с другой стороны, она может быть полезной для самого художника, желающего возвращать в себе терпимость к плюрализму усмотрений и пожеланий публики.

Как видим, Кавелин представляет искусство в трех значениях: во-первых, как форму культуры со своими особыми знаково-символическими средствами постижения мира; во-вторых, как выражение «умственного строя» (образованность, нравы и традиции); в-третьих, как социальное действие, направленное на понимание человека и обновление его жизни. Мыслитель критикует взгляд на искусство исключительно с точки зрения его полезности. По его мнению, искусство не должно учить и, тем более, поучать. Кавелин настаивает на важности личных переживаний самого художника, а также его публики. «Наш театр, наша литература, наши художественные выставки, наши музыкальные произведения выражают тот же разброд чувств и помыслов, какие видим и в образованных слоях русского общества» [3, с. 1202]. Следуя рассуждениям Кавелина, резонно признать всю концептуальную палитру герменевтического круга: ценность личных переживаний художника, «разнотравье» мнений публики, значимость «перепрочтения» текста и, на основе обоюдной рефлексии, радость нового постижения мироощущения и понимания.



Список литературы

1. Губман Б. Л. Герменевтическая доминанта перспективизма Ф. Ницше // Наука без границ: синергия теорий, методов и практик: материалы Международной научной конференции / отв. ред. О. К. Ирисханова. Москва : Московский лингвистический государственный университет, 2020. С. 125-127.
2. Гуревич П. С. Умственный строй как тема К. Д. Кавелина // Вестник Калмыцкого университета. 2017. № 3 (35) С. 132-139.
3. Кавелин К. Д. О задачах искусства // К. Д. Кавелин. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. Санкт-Петербург : Тип. М. М. Стасюлевича, 1899. С. 1175-1219.
4. Михайлова Е. Е. К. Д. Кавелин о «встрече» новых смыслов философии, истории и психологии // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. 2019. № 1 (47). С. 141-147.
5. Рыбас А. Е. Философия русской сказки // Вече. 2016. № 28. С. 113-129.
6. Тургенев И. С. Отцы и дети // И. С. Тургенев. Записки охотника; Отцы и дети: Роман. Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда; Очарованный странник; Левша; Тупейный художник. Островский А. Н. Пьесы / пред. и комм. В. И. Коровина. Москва : Детская литература, 1981. 735 с. С. 143-302.
7. Шibaева М. М. Феномен панэстетизма в ракурсе герменевтики // Понимание и рефлексия в образовании, культуре и коммуникации. Сборник научных трудов / отв. ред. Н. Ф. Крюкова. Тверь: Издательство Тверского государственного университета, 2006. С. 264-267.

References

1. Gubman B. L. *Hermeneutic dominant of perspectivism F. Nietzsche*. Science without borders: synergy of theories, methods and practices: materials of the International scientific conference. Moscow: Moscow State Linguistic University, 2020. Pp. 125-127. (In Russ.)
2. Gurevich P.S. Mental structure as a theme of K.D. Kavelin. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. 2017, no. 3 (35), pp. 132-139. (In Russ.)
3. Kavelin K. D. *On the tasks of art*. Collected works. In 4 volumes, volumes 3. St. Petersburg: Type. M. M. Stasyulevich, 1899. Pp. 1175-1219. (In Russ.)
4. Mikhailova E. E. K. D. Kavelin about the “meeting” of new meanings of philosophy, history and psychology. *Russian Journal of Philosophical Sciences = Filosofskie nauki*. 2019, no. 1 (47), pp. 141-147. (In Russ.)
5. Rybas A. E. Philosophy of the Russian fairy tale. *Veche*. 2016, no. 28, pp. 113-129. (In Russ.)
6. Turgenev I. S. *Fathers and children*. Moscow : Children’s Literature, 1981. 735 p. Pp. 143-302. (In Russ.)
7. Shibaeva M. M. *The phenomenon of pan-aestheticism from the perspective of hermeneutics*. Understanding and reflection in education, culture and communication. Collection of scientific papers. Tver: Tver State University Publishing House, 2006, pp. 264-267. (In Russ.)

Поступила в редакцию 09.02.2022

*



К УЛЬТУРНО-ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ ПРОТИВОРЕЧИЯ XXI ВЕКА И ПОТЕНЦИАЛ РУССКОГО МИРА

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-26-34>

М. А. Ефимец

Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва, Российская Федерация

ORCID: 0000-0002-7309-2335

e-mail: maryaefimets@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются противоречия современного развития общества: сложно прогнозируемые культурно-цивилизационные процессы, кризис национальных культур, изменения карт власти, культурная глобализация, турбулентность и нестабильность мира, неопределенность парадигм мироустройства и др. Отмечаются те культурные основания, которые отражают разные способы понимания ценности мира, выступая важными атрибутами цивилизационного развития новой стремительно развивающейся реальности. В поле исследовательского внимания автора Русский мир как концепт. Автор отмечает более основательно изученный такой его тип, как политический, меньше - социально-философский, лингвокультурологический, и художественный концепты и требующий основательного изучения культурно-цивилизационный и ценностно-нормативный концепт. Выявляя особенности современного этапа исторически «непродолжительной эпохи европоцентризма», автор обобщает сценарии экспертов, в которых прогнозируются перспективы будущего культурно-цивилизационных миров.

Акцент сделан и на проблематику культуры и культурных трансформаций в контексте глобализационных и инновационных изменений, которая связана с такими важными аспектами, как «жизнеустойчивость» и продолжительность «жизненного цикла» такого специфического типа культуры, как культура глобальная конкретной мир-системы с составляющими ее элементами. Обозначены векторы и перспективы Русского мира, смысложизненные основания его бытия.

Ключевые слова: Русский мир-концепт, Русский мир-реальность, культурно-цивилизационные миры, сценарии развития мироустройства

Для цитирования: Ефимец М.А. Культурно-цивилизационные противоречия XXI века и потенциал Русского мира // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 26-34. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-26-34>

ЕФИМЕЦ МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА – младший научный сотрудник Государственного академического университета гуманитарных наук

EFIMETS MARIA ALEXANDROVNA – Researcher of The Research Department at the State Academic University for Humanities

© Ефимец М.А., 2022



CULTURAL AND CIVILIZATIONAL CONTRADICTIONS OF THE XXI CENTURY AND THE POTENTIAL OF THE RUSSIAN WORLD

Maria A. Efimets

State Academic University of Humanities, Moscow, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-7309-2335

e-mail: maryaefimets@gmail.com

Abstract: The article discusses the contradictions of the modern development of society: difficult to predict cultural and civilizational processes, the crisis of national cultures, changes in power maps, cultural globalization, turbulence and instability of the world, the uncertainty of world order paradigms, etc. Those cultural foundations that reflect different ways of understanding the value of the world, acting as important attributes of the civilizational development of a new rapidly developing reality. In the field of research attention of the author Russian world as a concept. The author notes a more thoroughly studied type of it, such as a political one, less - a socio-philosophical, linguo-culturological, and artistic concept, and a cultural-civilizational and value-normative civilizational and value-normative concept that requires thorough study. Revealing the features of the current stage of the historically “short era of Eurocentrism”, the author summarizes the scenarios of experts in which the prospects for the future of cultural and civilizational worlds are predicted.

Emphasis is also placed on the issues of culture and cultural transformations in the context of globalization and innovative changes, which are associated with such important aspects as “viability” and a long “life cycle” of such a specific type of culture as “global culture”, as well as the culture of a specific world- system with all its attributes and characteristics

The vectors and prospects of the Russian world, the vital foundations of its existence are indicated.

Keywords: Russian world-concept, Russian world-reality, Cultural and Civilizational Worlds, Scenarios for the development of the World.

For citation: Efimets M.A. Cultural and Civilizational Contradictions of the XXI century and the Potential of the Russian World. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 26-34. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-26-34>

Современный мир кардинально изменился под воздействием цивилизационных вызовов XXI века, все больше его отличают такие признаки, как глобальность, турбулентность, нестабильность.

В эпоху «больших данных» актуализировалась тема адаптации человека в окружающем его многослойном мире, который включает в себя реальный и виртуальный миры, новые цифровые форматы коммуникаций, сложно-прогнозируемость перспектив и др.

В полемике культурной глобализации стала особой культура диалога национальных культур. На повестке дня – единая глобальная культура и процессы культурного разнообразия, которые противопоставляют шаблонам

и моноидеологии свои права на уникальность, существование национальной самобытности, продвижение гуманистических ценностей. Есть основания говорить о потенциал Русского мира, который равно, как и другие культурно-цивилизационные миры, демонстрирует свои императивы, ценностные ориентиры.

Современная культурно-историческая реальность показывает, что главными ее атрибутами становятся не столько прибыли, креативная экономика, транснациональные потоки и распространение их влияния через систему медиакommunikаций, сколько культурные и мировоззренческие основания, в которых проявляются разные способы понимания ценности и значения мира, мировосприятия



в целом, а отсюда выстраиваются новые стратегии формирования будущего цивилизации.

На смену устойчивых парадигм мироустройства, гуманитарных практик сотрудничества, которые годами и десятилетиями возводились и успешно реализовывались, приходит состояние неопределенности и в самой гуманитарной науке. Наглядно подтверждается тезис С.Б. Синецкого о наступлении периода постпарадигмальности. «Постпарадигмальность – условное название периода обманчивости привычного, когда, казалось бы, известные знаки не несут прежнего содержания. Когда человеческий интеллект не успевает делать перекодировку знаковых систем, а попытки «объяснить мир» обесмысливаются «методологическим разноязычием» философов. Попытки объяснить мир, исходя из ранее добытых знаний, из традиции прежнего понимания имеют скорее терапевтическое значение, нежели несут организующее начало. Вполне вероятно, что многое из того, что мы считали незыблемым, стало историей с позиции времени и мифом с позиции нашего отношения» [9, с.107-108].

Состояние маятника наблюдается и в статусе великих держав, политическое, военное, экономическое, дипломатическое, культурное и др. влияние которых существенно меняется: укрепляются Арабский, Исламский, Китайский миры.

В то время как господствующая прежде моноидеология, европоцентризм вступают в фазу угасания, о чем свидетельствуют равноценно позиционирующие себя конкурирующие системы Восток-Запад-Евразия, каждая из которых имеет свое мировидение и мироустройство будущего, свое место и право в его созидании, собственную систему геополитических и геокультурных оценок, рождаются новые качества цивилизации как

системы взаимодействия и альтернативных форм коммуникаций, «источника социального существования», «мировой оси культуры» [16, с.82].

«Каждый мир дает свой ответ на цивилизационные вызовы, нацелен на формирование своей «оси перемещения очагов мировой культуры», в которой проявляются и становятся очевидными мотивы геополитической и геокультурной активности в истории и современности» [2, с.69].

Справедливы доводы В. Д. Попкова относительно предпринимаемых попыток переосмысления исторической миссии России, статуса и функциональной модели Русского мира как внутри самого себя, так и в мировом пространстве [6, с.29]. На каждом историко-культурном цикле Русский мир, так или иначе, выражал миротворческую миссию. В настоящее время его голос как набат важен в контексте прогнозов будущего культурно-цивилизационных миров.

«Столкновение цивилизаций», кризис гуманизма, новые концепции человека в мире, «распад где-то наличествующих самоценных ценностей» выражается не просто в постепенном их уменьшении «наподобие ручейка, иссякающего в песке», а их «... насильственным устранением ценностей» [14, с.87-88]. Это отчетливо проявилось в культуре «отмены культуры», которую продемонстрировали представители западного мира, когда наряду с экономическими санкциями исключили из функционирования в общекультурном пространстве всемирные шедевры - достояние Русского мира: произведения классиков Александра Сергеевича Пушкина, Федора Михайловича Достоевского, Петра Ильича Чайковского и др. [11].

В этих противоречивых и порой трудно прогнозируемых сценариях развития мира



особенно злободневна и значима для определения перспектив будущего мироустройства научная полемика вокруг темы мира и Русского мира с его ценностными основаниями. Заголовки публикаций, и рубрики журналов говорят за сами за себя: «История России – это всегда триумф через трагедию», «Миссия **России — это спасение мира или тех или иных ценностей**», «Не вся Россия — подвиг, но суть России — это подвиг», «Если весь мир сойдет с ума, то мы будем заповедником» и др. [15].

Наступает новый виток осмысления себя, выстраивания как продуманных стратегий действий, так и важнейших концептов, связанных с миром., включая промежуточные концепты: «мировойна», «поствойна», «постмир», характеризующиеся многозначностью, смнкретичностью и смысловой неопределенностью» [3, с. 169]. И культура – одна из важнейших перспектив приближения взаимосогласия, шанс на развитие диалога во всех его разнообразных видах и формах.

Дебаты вокруг Русского мира активно продолжаются не только в политической, экономической, социокультурной сферах, но и в академических и общественных кругах. Это обусловлено обострением проблемы самоопределения и самоидентификации постсоветской России, а также ее стремлением в глобальном марафоне за переустройство миропорядка сохранить культурную самобытность и самостоятельность перед лицом геополитической экспансии, выстраивать компромиссное (мирное) сосуществование альтернативных миров, опираясь на продуктивные межкультурные коммуникации.

Если истоки Русского мира как культурного феномена связывают с IX в. [12,с.9], когда само словосочетание использовалось для обозначения единства земель как культурной, религиозной и языковой общности после рас-

пада Древней Руси на удельные княжества, то о Русском мире как *концепте*, отражающем диалог или «войну дискурсов», активнее стали говорить в первой половине XXI века [8,12]. В данном случае под концептом понимаются «динамические маркеры коллективного (всегда этнически специфичного) сознания, а значит, и косвенно внутренних психических процессов, приводящих к его формированию и изменению, и сопутствующей этим процессам деятельности народа на арене мировой истории» [16, с 103].

Русский мир как социально-философский, лингвокультурологический и художественный концепт изучены значительно полнее, нежели культурно-цивилизационный, ценностно-нормативный. Вместе с тем, есть основания утверждать, что концептуальный статус Русского мира развивается, расширяя поле подходов и интерпретаций. При доминировании в области гуманитарных наук политического концепта, все же отчетливо выявляются и его такие типы, как транснациональный, культур-философский, ценностно-нормативный, этно- и поликонфессиональный и др. Многоаспектная классификация концептов дает возможность всесторонне выявить культурный потенциал Русского мира, который выступает связующим звеном многовекторных культурно-цивилизационных процессов, опираясь на гуманистические ценности и цивилизованные форматы коммуникаций.

На современном этапе культурно-исторического развития Русский мир предоставляет субъектам, принимающим его ценностно-смысловую основу, возможность интеграции и формирования новой социальной общности, в основе которой лежат не политические, военные или религиозные доктрины, а общечеловеческие ценности, объединяющие представителей типологически разных социу-



мов. Присоединяясь к Русскому миру, субъект, с одной стороны, разделяет культуру согласия и взаимодействия относительно принимаемого мироустройства, с другой – обогащает его собственным социокультурным опытом. Русский мир предоставляет человеку, встречающемуся с вызовами современной цивилизации, необходимую ему ценностно-смысловую ориентацию, придавая устойчивость его сознанию и деятельности.

Русский мир предстает в виде наследия русской (и шире – российской) культуры с ее высокохудожественным нравственным содержанием и многоаспектными форматами коммуникаций, расширяющими геокультурные образы и связи в эпоху новой темпоральности и погруженности в онлайн-миры. Он проявляет себя в виде «всемирности» культурного наследия и традиционной системы общечеловеческих ценностей, доказавших свою гуманистичность. Открывает возможность соотнесения человеком себя с воображаемым или реальным сообществом, ценности которого являются инклюзивными, консервативными, нравственно и творчески обусловленными.

Логично и правомерно заключение, что реальное существование Русского мира как ценностно-нормативного концепта предполагает целостное представление о целях, смыслах и ценностях его бытия, которые проецируются в будущее, отражая уроки истории и поиски обретения себя в настоящем.

Изучение Русского мира с его ценностными основаниями в контексте парадигмальных трансформаций становится значимым для осмысления и определения перспектив мироустройства. Поэтому требует детального изучения вопрос статуса Русского мира и его потенциала в полилоге культур.

Можно в обобщенном виде представить позиции и точки зрения, в которых формули-

руется ответ Русского мира на вызовы глобализации. Их несколько: противопоставление вестернизации, более плотная консолидация с восточным миром, поиск путей преодоления глобализационных угроз через транспортирование идеи духовного единения вокруг русской культуры.

Каждая из систем имеет собственную модель будущего, выстраивает траекторию новых поворотов цивилизации. При этом очевидным становится, что «возводимый США и их сателлитами PAX AMERICANA отличается сомнительной социокультурной легитимностью» [5, с.11]. Однако очевидна необходимость системного, конструктивного диалога с наиболее активными субъектами глобализации, поскольку только формат диалогического взаимодействия выступает эффективной площадкой поиска адекватных ответов на вызовы Времени.

Современный человек овладевает новыми возможностями и сталкивается с новыми рисками, проживая в он- и оффлайн мирах параллельно. Поэтому созидательный потенциал личности, общества, народов мира в условиях конкурентоспособности культурно-цивилизационных миров отмечает В. Е. Шедяков, видя в нем инструмент и стратегический ресурс, позволяющий органично встроиться в глобальный мировой поток, адаптироваться в форсмажорных обстоятельствах и оттачивать навыки освоения стремительно меняющейся миросистемы.

Перспективы, связанные со стратегическим будущим культурно-цивилизационных миров, убедительно показаны С. Б. Синецким в концепции альтернативного движения сообществ (они обозначены, как общества *Future* и *Retro*. Из двух альтернативных культурно-цивилизационных миров, имеющих в основе противоположные векторы устрем-



ленности – один устремлен в прошлое, другой – в будущее. При этом каждый обладает своей ценностно-нормативной системой, инфраструктурой развития и т. д. Есть возможность рационального выбора личностью собственной цивилизационно-культурной принадлежности [9,10].

Среди разрабатываемых сценариев будущего цивилизаций особое место занимают разработки, предпринятые научной лабораторией Ю. В. Яковца, в которых представлены три базовых прогноза динамики цивилизаций вплоть до конца XXI века. Это инерционный, катастрофический и инновационно-прорывной сценарии.

Инерционный сценарий: длительный период затяжного кризиса, нарастание экологических и социодемографических угроз, низкие темпы экономического роста, углубление пропасти между богатыми и бедными, острые геополитические противоречия. Он является промежуточным, в конечном итоге ведёт к одному из двух других.

Катастрофический сценарий состоит в возможности самоубийственного столкновения цивилизаций, деградации человека как вида, дефиците природных ресурсов и экологических угроз, утрате цивилизационного наследия и разнообразия, обострению геополитического противостояния при бессилии ООН, гибели цивилизаций на планете Земля.

Инновационно-прорывной сценарий заключается в преодолении цивилизационного кризиса и выходе на волну седьмого цивилизационного цикла 2020–30-х гг. с ускорением темпов социально-демографического и экономического развития на основе становления гуманистически-ноосферной цивилизации и устойчивого развития многополярного мироустройства при ведущей роли науки. К середине XXI в. гуманистически-ноосфер-

ная цивилизация станет преобладающей в авангардных странах, а во второй половине века – на всем земном шаре [17].

Часть специалистов не исключают фатального исхода и возможность наступления катастрофического сценария. Вместе с тем, есть твердое убеждение, что, наряду с этим, будут усиливаться попытки реализации инновационно-прорывного сценария при условии адекватной реакции мировых цивилизаций на вызовы и угрозы XXI в.

Конец XX в. знаменует собой период исторического разлома Мира цивилизаций, наступление «заката индустриальной и становления интегральной гуманистически-ноосферной цивилизации, перехода от четвертого поколения локальных цивилизаций при доминировании Запада к пятому поколению при лидерстве Востока, начала перехода к третьему историческому суперциклу в динамике глобальной цивилизации» [17, с. 29].

Начало XXI века наиболее полно высветило проблему кризиса идентичности и появление факторов, мотивирующих разработку цивилизационных проектов, представляющих альтернативу Западу: Таковыми стали Исламский проект, Китайский проект «серцевинных ценностей» [4,с.23]. Русский мир также можно рассматриваться как геокультурная модель со своей траекторией развития, которая может быть приемлема другим Мирам. Его созидательные культурно-творческие практики явно отражают идеи открытого пространства русской культуры, модели гуманитарной модернизации, актуализирующей проблему нравственности, долга, ответственности каждого за страну, ценностные ориентиры России с ее посылами на устойчивое развитие и обретение мировой цивилизацией своей планетарной целостности. В этом плане показательны спецконкурсы, открытые



Президентским фондом культурных инициатив и проекты¹.

Проект «Общество 5.0», опирающийся на цифровые трансформации и стратегии технокультуры, также несет угрозы, меняющие природу Мира. Растет количество государств, которые так или иначе работают на появление «боковых ветвей цивилизаций», отсюда появляются сложности взаимодействия цивилизаций на основе справедливых подходов, равноправного диалога и сотрудничества. Но многие исследователи убеждены, что именно наука, искусство, культура обладают теми нитями притяжения, которые укрепляют дух партнерства, развивают линии сближения и согласия [1, с.226].

Освещая проблематику культурных трансформаций в контексте глобальных изменений, следует обратить внимание на такие специфические черты Времени, как «жизнеустойчивость» и продолжительность «жизненного цикла» таких феноменов, как «глобальная культура», «культурная глобализация, а также культура конкретной мир-системы с ее развивающимися и расширяющимися составляющими, атрибутами и характеристиками [13].

Перспективы и пути развития Русского мира в грядущем культурно-цивилизационном мироустройстве видятся следующие:

Происходящие революционные изменения самих основ жизненного устройства захватывают не только внешнюю по от-

¹ <https://фондкультурныхинициатив.рф> Более 8 направлений: Культурный код, Великое русское слово, Нация создателей, Этнокультурное многообразие России — ее конкурентное глобальное преимущество, ее сила и самобытность (193 народа, 270 языков и диалектов) и др., а также спецконкурсы. При этом интерес в реализации проектов возрастает. Только в 2021 г. более 15 тыс. заявок и почти 1,5 тыс. победителей в первом конкурсе, успешно реализующих свои культурные инициативы.

ношению к человеку – цивилизационную оболочку его существования, но и его культуру. Только проверка временем покажет жизнеспособность и объективную необходимость для человечества конкретных инновационных решений. Не исключено, что часть из них окажутся тупиковыми, даже, если изначально они подавали надежды на успех. «Мы движемся в новый век без плана, без контроля, без тормозов...» - писал в начале XXI в. сооснователь и научный руководитель компании Sun Microsystems Б. Джой [18]. По сути именно это позволяет прогнозировать «отбраковку» в будущем значительного количества нововведений, имеющих характер моды или тенденции. И можно говорить о социокультурном балансе, обеспечивающем развитие человечества как вида в условиях растущей неопределенности.

Русский мир в структуре иных миров занимает устойчивую позицию, оставаясь центральным элементом глобального социума, выступая посредником между полярными социокультурами – Востоком и Западом. Это обеспечивает страховку как от инновационных, так и стагнационных неудач.. С одной стороны, сохранение апробированного опыта, с другой – адаптация и ретрансляция нововведений.

Русский мир имеет уникальный и актуальный для иных миров набор ценностей. Он в постоянной динамике, как и другие миры меняется. Взаимное влияние миров носит подчас конфликтный характер, но конфликты не являются доминирующим типом отношений между мирами. Объективное стремление к их преодолению конфликтов естественно и закономерно ведет к поиску и устранению его причин, компромиссам и, соответственно, новым переменам коммуницирующих миров.



Список литературы

1. Горлова И. И., Зорин А. Л., Коваленко Т. В. Современные вызовы и угрозы национальной безопасности России в сфере культуры // Прогнозируемые вызовы и угрозы национальной безопасности российской Федерации и направления их нейтрализации : сб. материалов круглых столов / ВАГШ ВС РФ, 25 авг. 2021. – Москва: ИМЦ, 2021. – 708 с.
2. Ефимец М.А. «Мир» как универсальный культурно-цивилизационный концепт // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – №2(94). – С.64-73.
3. Кондаков И.В. Диалог «войны» и «мира» в русской культуре // // Философические письма. Русско-европейский диалог. – 2022. – Т. 5. – № 2. – С. 169–186. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186>.
4. Левицкий В.С. Конкуренция альтернативных проектов цивилизационного развития и роль институтов онтологической ответственности // Актуальные проблемы Европы. – 2020. – № 1. – С. 32-45.
5. Муза Д. Е. Цивилизационная концепция А.С. Панарина и проблемы актуального мирополитического процесса // Проблемы цивилизационного развития. – 2021. – Т. 3. – № 2. – С. 5-19.
6. Попков В. Д. Русский мир. Философские рамки понимания проблемы // Вопросы философии. – 2021. – № 7. – С.27–37.
7. Ракова К.В. Столкновение или сотрудничество цивилизаций, Актуальные оценки западными специалистами концепции С.Ханингтона // Проблемы цивилизационного развития. – 2021. – Т.3. – №2. – С.20-50.
8. Русский мир: динамика научного познания: сб. научных статей участников Междунар.конф. (23-25 ноября 2019 г.) / отв.ред. С.В. Напалков; Арзамасский филиал ННГУ. – Арзамас: Арзамасский филиал ННГУ, 2019. – 492 с.
9. Синецкий С.Б. Цивилизационно-культурная парадигма в XXI веке: дуализм, баланс, диалектика // Современная действительность сквозь призму культурологического знания: материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.) «Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века»: 12–13 нояб. 2020 г. / Челяб. гос. ин-т культуры ; отв. за вып. С. Б. Синецкий; сост., науч. ред. А. В. Лушникова. – Челябинск: ЧГИК, 2020. – С. 90-101.
10. Синецкий С. Б. Универсальные приоритеты и цивилизационные парадигмы культурной политики в XXI веке // Политика и культура: проблемы взаимодействия в современном мире. Будапешт: Selmeczi Bt; Киров: Радуга-Пресс, 2019. С. 8–17.
11. Сметанина С. Запрещают музыку Чайковского, травят русских детей // Русский мир. URL: <https://russkiymir.ru/publications>. Дата публикации: 02.03.2022.
12. Смыслы и ценности Русского мира: сб. ст. и материалов круглых столов, организованных Фондом «Русский мир» / под ред. В. А. Никонова. – Москва: Фонд «Русский мир», 2010. – 112 с.
13. Сухарев Ю. А. Перспективы современного «мироустройства» в контексте глобальных культурных трансформаций // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 9 (801). – С. 386-402.
14. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления /Вступ.статья и перевод с нем. В.В. Бибихина. – Москва: Республика, 1993. – 447 с. – (Мыслители XX в.).
15. Эксперт. Электронный журнал. – 2022. – №1-2. Режим доступа: https://expert.ru/tema/russkaya_tsivilizatsiya [дата обращения: 31 июля 2022 г.].
16. Шедяков В. Е. Ценностно-смысловые комплексы культурно-цивилизационного мира в контексте стратегии подготовки и реализации ответов на вызовы времени. Ч. 1. // Вуз. XXI век. – 2014. – № 2. – С. 81-89.
17. Яковец Ю. В. Российская цивилизация: происхождение, эволюция и прогнозы будущего // Стратегические приоритеты. – 2019. – № 3–4. – С. 152–153.
18. Joy B. “Why the future doesn't need us” // Wired. 2000. URL: http://www.wired.com/wired/archive/8.04/joy_pr.html. 1.



References

1. Gorlova I. I., Zorin A. L., Kovalenko T. V. *Sovremennye vyzovy i ugrozy nacional'noj bezopasnosti Rossii v sfere kul'tury* // Prognoziruemye vyzovy i ugrozy nacional'noj bezopasnosti rossijskoj Federacii i napravleniya ih neitralizacii : sb. materialov kruglyh stolov / VAGSH VS RF, 25 avg. 2021. – Moskva: IMC, 2021. – 708 s.
2. Efimets M.A. «Mir» kak universal'nyj kul'turno-civilizacionnyj koncept // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2020. – №2(94). – S.64-73.
3. Kondakov I.V. *Dialog «vojny» i «mira» v russoj kul'ture* // // Filosoficheskie pis'ma. Russo-evropejskij dialog. – 2022. – T. 5. – № 2. – S. 169–186. <http://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186..>
4. Levickij V. S. *Konkurenciya al'ternativnyh proektov civilizacionnogo razvitiya i rol' institutov ontologicheskoi otvetstvennosti* // Aktual'nye problemy Evropy. – 2020. – № 1. – S. 32-45.
5. Muza D. E. *Civilizacionnaya koncepciya A.S. Panarina i problemy aktual'nogo miropoliticheskogo processa* // Problemy civilizacii. – 2021. – T. 3. – № 2. – С. 5-19.
6. Popkov V. D. *Russkij mir. Filosofskie ramki ponimaniya problemy* // Voprosy filosofii. – 2021. – № 7. – S.27–37.
7. Rakova K.V. *Stolknovenie ili sotrudnichestvo civilizacij, Aktual'nye ocenki zapadnymi specialistami koncepcii S.Haningtona* //Problemy civilizacionnogo razvitiya. – 2021. – T.3. – №2. – S.20-50.
8. *Russkij mir: dinamika nauchnogo poznaniya: sb. nauchnyh statej uchastnikov Mezhdunar.konf. (23-25 noyabrya 2019 g.)* / otv.red. S.V. Napalkov; Arzamasskij filial NNGU. – Arzamas: Arzamasskij filial NNGU, 2019. – 492 s.
9. Sineckij S.B. *Civilizacionno-kul'turnaya paradigma v XXI veke: dualizm, balans, dialektika* // Sovremennaya dejstvitel'nost' skvoz' prizmu kul'turologicheskogo znaniya: materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma (nauch. konf.) «Nauchnye shkoly. Molodezh' v nauke i kul'ture XXI veka»: 12–13 noyab. 2020 g. / CHelyab. gos. in-t kul'tury ; otv. za vyp. S. B. Sineckij; sost., nauch. red. A. V. Lushnikova. – CHelyabinsk: CHGIK, 2020. – S. 90-101.
10. Sineckij S. B. *Universal'nye priority i civilizacionnye paradigmy kul'turnoj politiki v XXI veke* // Politika i kul'tura: problemy vzaimodejstviya v sovremennom mire. Budapesht: Selmecci Bt; Kirov: Raduga-Press, 2019. S. 8–17.
11. Smetanina S. *Zapreshchayut muzyku CHajkovskogo, travyat russkikh detej* // Russkij mir. URL: <https://russkiymir.ru/publications>. Data publikacii: 02.03.2022.
12. Smysly i cennosti Russkogo mira: sb. st. i materialov kruglyh stolov, organizovannyh Fondom «Russkij mir» / pod red. V. A. Nikonova. – Moskva: Fond «Russkij mir», 2010. – 112 s.
13. Suharev YU. A. *Perspektivy sovremennogo «miroustrojstva» v kontekste global'nyh kul'turnyh transformacij* // Vestnik Moskovskogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki. – 2018. – Vyp. 9 (801). – S. 386-402.
14. Hajdegger M. *Vremya i bytie: Sbornik snanei I vystuplenii /Perevod s nemetskogo V.V.Bibihina* – Moskva: Respublika, 1993. – 447 s.
15. SHaposhnikova I. V. *Dlya chego nam nuzhny koncepty i konceptosfery (razmyshleniya o filogeneze mirovozzreniya i vozmozhnostyah ego issledovaniya* // Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya. Lingvistika i mezhkul'turnye kommunikacii. – 2007. – T. 5. – Vyp. 2. – S. 103-117.
16. SHedyakov V. E. *Cennostno-smyslovye komplekсы kul'turno-civilizacionnogo mira v kontekste strategii podgotovki i realizacii otvetov na vyzovy vremeni. CH. 1.* // Vuz. XXI vek. – 2014. – № 2. – S. 81-89.
17. YAkovec YU. V. *Rossijskaya civilizaciya: proiskhozhdenie, evolyuciya i prognozy budushchego* // Strategicheskie priority. – 2019. – № 3–4. – S. 152–153.
18. Joy B. *“Why the future doesn't need us”* // Wired. 2000. URL: http://www.wired.com/wired/archive/8.04/joy_pr.html.

Поступила в редакцию 14.01.2022

*



ОРИЕНТАЛИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

УДК 7.035(4-15)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-35-43>

Н. В. Синявина

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

Аннотация: В статье рассматриваются основные этапы межкультурной коммуникации Востока и Запада, анализируются причины возникновения в Европе интереса к восточным темам и мотивам. Начало статьи посвящено истории формирования терминов «Восток» и «Запад», отмечается смысловая нестабильность первого из них, поскольку в разные периоды в него включались разные страны и регионы. Автор подчеркивает, что интересу к Востоку в среде европейцев свойственна волнообразность. Если на ранних этапах Европа преимущественно контактировала с китайскими произведениями искусства, что привело к формированию в контексте рокайльной традиции стиля шинуазри, то в 1850 – 1880-е гг. ориентиром для европейских мастеров стали особенности языка японского искусства. Художественное воздействие гравюр и декоративно-прикладных изделий из Японии на западных живописцев было столь велико, что возникла необходимость рассматривать его как один из феноменов европейского художественного пространства в последней трети XIX в. и ввести для него специальное обозначение – японизм. Автор приходит к выводу, что межкультурные контакты Запада и Востока необходимо рассматривать в ретроспективе, благодаря чему выявляется их динамика: от восприятия Западом Востока изначально как целостной территории, которая интересна своей экзотикой, как внеевропейского мира, нуждающегося в миссионерских наставлениях, до выделения в этом регионе отдельных частей и стран (Африка, Полинезия, Китай, Япония и пр.), каждой из которых присущ определенный комплекс художественных традиций, собственный язык искусства.

Ключевые слова: ориентализм, европейское искусство, шинуазри, японизм, импрессионизм.

Для цитирования: Синявина Н.В. Ориентализм в европейском искусстве XVIII – начала XX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 35-433. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-35-43>

ORIENTALISM IN THE EUROPEAN ART OF THE XVIII – EARLY XX CENTURIES

Natalya V. Sinyavina

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

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, профессор кафедры культурологии
Московского государственного института культуры

SINYAVINA NATALYA VLADIMIROVNA – D.Sc in Cultural Studies, Professor at the Department
of Culturology, the Moscow State Institute of Culture

© Синявина Н. В., 2022



Abstract: The article examines the main stages of intercultural communication between East and West, analyzes the reasons for the emergence of interest in Eastern themes and motives in Europe. The beginning of the article is devoted to the history of the formation of the terms “East” and “West”, the semantic instability of the first of them is noted, since different countries and regions were included in it at different periods. The author emphasizes that the interest in the East among Europeans is characterized by undulation. If at the early stages Europe was mainly in contact with Chinese works of art, which led to the formation of the Chinoiserie style in the context of the rocaille tradition, then in the 1850s – 1880s the features of the language of Japanese art became a reference point for European masters. The artistic impact of engravings and decorative and applied products from Japan on Western painters was so great that it became necessary to consider it as one of the phenomena of the European art space in the last third of the XIX century and to introduce a special designation for it – Japanism. The author comes to the conclusion that the intercultural contacts of the West and the East should be considered in retrospect, which reveals their dynamics: from the West’s perception of the East initially as an integral territory, which is interesting for its exoticism, as an extra-European world in need of missionary guidance, to the allocation of separate parts and countries in this region (Africa, Polynesia, China Japan, etc.), each of which has a certain set of artistic traditions, its own language of art.

Keywords: orientalism, European art, Chinoiserie, Japonism, impressionism.

For citation: Sinyavina N.V. Orientalism in the European art of the XVIII – early XX centuries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 35-43. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-35-43>

Восточную тему и восточные мотивы, интерес к культуре Востока в целом в европейском искусстве можно обнаружить задолго до середины XIX в. (например, финал сонаты A-dur В.А. Моцарта - «Турецкий марш»), то есть еще до того момента, когда они прочно вошли в европейское художественное пространство. Однако вплоть до 1800 – 1820-х гг. европейские мастера копировали исключительно внешнюю сторону художественной культуры Востока, ее отдельные элементы, поэтому в созданных ими в XVIII в. произведениях обнаруживается лишь множество «восточных цитат». Только в XIX в. европейские художники при изображении Востока начинают стремиться к стилизации, а не к простому воспроизведению присущих данному региону особенностей культуры. Кульминацией же ассимиляции восточной и западной традиций, достижения гармоничного их соединения в контексте европейской художественной культуры станет начало XX века (в частности, одними из лучших стилизаторов были признаны

мирискусники, например, декорации Л. Бакста к «Шахерезаде» Н.А. Римского – Корсакова).

Понятия «Occidens» (т.е. латинизированный Запад) и «Oriens» (эллинизированный Восток) складываются в контексте эпохи античности, однако только в период средневековья начинает формировать европейская культурная общность, основой которой выступило христианство (в связи с этим еще одним названием Западной Европы в этот момент выступает «Христианский мир»). «Эта культурная общность с самого начала была этнически разнородной и развивалась как комплекс отдельных народов и государств, но в ней (по крайней мере в ее интеллектуальной элите) было и сознание единства, сознание общего отличия от остального мира» [1, с. 27]. Говоря о раннем этапе знакомства Европы с Востоком в XVI – XVII вв. следует помнить, что термин «Восток» не обладал четкими границами, имея в виду конкретные территории. В этот период в него включали преимущественно арабский мир и Китай,



куда входило и усредненное представление о Японии.

Сведения о Востоке (главным образом, о Китае) европейцы получали от иезуитов, ведших в этом регионе миссионерскую деятельность. Известно, например, что Г.В. Лейбниц был знаком с вернувшимся из миссионерской поездки в Китай отцом Гримальди, под влиянием которого увлекся культурой и историей этой страны, изучал работы Конфуция, называя его «царем философии», и призывал к установлению с Китаем более активного диалога. Более того, он инициировал создание в Берлине общества, основная цель которого состояла в укреплении межкультурных контактов между Европой и Китаем.

На рубеже XVII - XVIII вв. в Европу было привезено немало китайских книг, переводы которых на европейские языки появились в сравнительно короткие сроки (в частности, были переведены «Ицзин» и «Шицзин»). Например, библиотека Людовика XIV насчитывала около 280 томов книг из Китая. Фарфор же из Китая в Европу начали поставлять португальцы еще в XVI в., до этого момента европейцы привозили фарфор, как правило, лишь через арабские страны. Поскольку торговля фарфором и лаками оказалась прибыльной, в XVII - XVIII вв. возникает ряд европейских компаний, специализировавшихся исключительно на импорте товаров из Восточной Азии (в частности, чай, шелк, специи, лак и фарфор).

Крупнейшим центром производства фарфора в Китае с XIV в. стал Цзиндэчжэнь (провинция Цзянси), чья продукция была ориентирована, главным образом, на внешний рынок. Начиная же с XVII в. Цзиндэчжэнь выпускал фарфор исключительно для экспорта, обязательно учитывая запросы заказчика (так, например, фарфор для иезуитов украшали росписи на религиозную тематику, на посуде

и вазах, предназначенных для королевской семьи, обязательными являлись государственные символы и т.д.).

Усиливавшееся с каждым годом внимание к изделиям, привезенным из Китая и Японии, привело к возникновению среди европейцев особой концепции Востока, условно определяемой, как стиль шинуазри (от фр. *chinoiserie* - «китайщина»), основой которого следует считать интерес к художественным традициям Китая. Однако его не нужно рассматривать, как попытку проникнуть в суть картины мира китайцев, выявить особенности восприятия в рамках этой культуры пространственно-временных категорий, которые и нашли отражение в создаваемых китайскими мастерами произведениях. Этот интерес носил исключительно поверхностный характер, что, с одной стороны, было связано с европоцентризмом, с отношением к неевропейским культурам как к нижестоящим, с другой, малой информативностью. Европейцы фактически не имели представления о жизни людей, населяющих Восток, их знания об этом регионе были скудны, поэтому многое в образе Востока, который у них сложился, было придумано ими, нафантазировано и домыслено.

Одним же из первых воплощений шинуазри стал Фарфоровый Трианон, возведенный по заказу Людовика XIV в Версале архитектором Л. Лево, и хотя при его отделке не использовался фарфор, включение в название дворцовой постройки «фарфоровый», свидетельствует о желании продемонстрировать богатство короля (фарфор в этот период стоил дорого) и стремлении следовать модной тенденции.

Первой попыткой освоить восточное искусство в контексте европейской художественной традиции можно считать рококо. Художники этого стиля часто копировали



росписи, увиденные ими на привезенных изделиях (фарфор, лаки и пр.), что привело к расширению тем, мотивов и сюжетов, их художественных методов, экзотические росписи будили их фантазию. В результате появилась целая серия отличавшихся изяществом пасторальных работ, где главные персонажи были одеты в псевдо-китайские костюмы и стилистически походили на китайцев (императоры и их придворные, танцоры и наложницы), а фоном для них выступали псевдо-китайские пейзажи (например, серия работ Ф. Буше на «китайскую тему»). Кроме того, в балетном искусстве тема «под Китай» нашла отражение в таких постановках, как «Китайская пастушка», «Мандарин», «Галантный Китай». Однако и здесь лишь сюжетная линия имела отношение к Китаю, и авторы не стремились показать зрителям китайскую действительность. Китай им был интересен лишь как возможность продемонстрировать экзотику, нечто отличное от европейской традиции.

Этот подход вполне вписывался в философию рококо, цель которого состояла в показе иллюзорности мира и жизни, полной удовольствий. Одним из них в этот период становится чаепитие, приобретающее постепенно черты церемониала, которое проводилось в специально возведенных в дворцово-парковых комплексах «чайных домиках» (в частности, китайский павильон в Сан-Суси, возведенный по приказу Фридриха Великого архитектором И.Г. Бюрингом). Кроме того, в этот период начинают создавать обои, зонтики, веера, орнаменты на тканях, где воспроизводились узоры «под Китай», в женском костюме в моду вошел рукав «a la pagoda» и мюли, имитировавшие неудобные крохотные китайские туфли. Таким образом, знакомство с изделиями Востока в XVII – XVIII вв. проходило в контексте концепции «шинуазри».

Интерес к Востоку можно обнаружить и у французских энциклопедистов, как в художественных произведениях, так и в философских трактатах (например, в «Персидских письмах» Монтескье, «Китайском сироте» Вольтера, «Нескромных сокровищах» Дидро). Многие из этих сочинений описывали разные регионы Востока, касались разных аспектов инуюльтуры, но большое число подобных произведений свидетельствовало и об увлечении ориентализмом, и о восприятии европейскими авторами Просвещения культуры как единого целого. То есть восточные мотивы помогали им иллюстрировать одну из главных идей этой эпохи – идею всеобщности.

Кроме того, активный интерес к этому региону запустил и механизм сопоставления культуры и истории Востока и Запада. В частности, в черновом варианте «Опыта о нравах и духе народов и о главных событиях» Вольтер начинал с размышления о Китае. Он подчеркивал его культурную разницу с Европой, начиная от уклада повседневной жизни (пища, одежда, нравы и пр.) и заканчивая религиозно-философскими представлениями. Более того, это сопоставление не лишено оценочного подхода – лучше – хуже, наоборот, Вольтер пишет о Китае как о стране «обретенной мудрости, справедливости и мира» [3, с. 97]. Для него Китай есть «царство разума, как осуществление просвещенного государства и просвещенной морали, в основе которой лежит учение Конфуция» [3, с. 98], в то время как в европейское общество живет в плену предрассудков и многочисленных суеверий.

Ориентальную тенденцию можно проследить и у Г.Ф. Гете, который одним из первых начал пропагандировать идею о возникновении в будущем «эпохи мировой литературы», основанием которой должен стать синтез



культур Запада и Востока. Э. Делакруа, посетив в 1830-е гг. Марокко, открывает яркий и необычный для европейца арабский Восток, под впечатлением от которого он создает многочисленные картины и зарисовки (одной из самых известных, несомненно, выступают «Алжирские женщины», открывающие зрителю-европейцу экзотический и закрытый для непосвященных мир мусульманского гарема). Примерно в это же время к теме Востока обращается и А.С. Пушкин в «Сказке о золотом петушке», однако в данном случае показано, что он таит в себе опасность. У Пушкина Восток представлен в образе Шемаханской царицы как «источник соблазна и гибели» [5, с. 11]. Царица в компании звездочета и его золотого петушка разработала коварный план «в виде заранее задуманного прельщения и обмана царя с целью погубить его самого и его сыновей» [5, с.12].

Настоящий же диалог между Востоком и Западом начинается лишь во второй половине XIX в., когда у мастеров обоих регионов возникла потребность в поиске новых возможностей для развития своего творчества. Культурные контакты в этот момент были связаны не просто с интересом художников друг к другу, но, прежде всего, с желанием узнать новые подходы, разработанные мастерами иной художественной традиции, для перенесения их в свою творческую манеру. А.К. Шервашидзе отмечал, что «нельзя направить искусство в ту или иную сторону, вернуться к канону Поликлета или к традициям Ренессанса, если сама жизнь не поворачивает своего движения туда» [9, с. 65]. То есть проявление интереса к той или иной традиции и ее освоение, возникновение нового эстетического ориентира связано с желанием решить мастером конкретную творческую проблему. Так, Ван Гог «не упоминает японские гравю-

ры, которые впервые увидел в Антверпене», и только «в Париже начал внимательно их изучать, они внесли немалый вклад в его новый художественный словарь» [9, с. 43]. Более того, он инициировал открытие выставки японских гравюр, постоянно посещал галерею Бинга, просматривая сотни привезенных из Японии рисунков и гравюр.

Другими словами, лишь в 1870 – 1890-е гг. появились предпосылки для межкультурного диалога на качественно ином уровне, в числе которых необходимо указать возможность погружения в пространство иной культуры (в частности, поездки японских мастеров в Европу, где они знакомились не только с живописью, но и с ее ролью в жизни общества, с музыкой, литературой, укладом жизни) и личного общения художников без участия посредников.

Говоря о межкультурном диалоге Востока и Запада во второй половине XIX в., возникает вопрос, почему именно искусство Японии повлияло на художественный язык европейских мастеров? На протяжении двух предыдущих столетий воздействие японской художественной традиции на творчество европейских живописцев носило опосредованный характер, в большей степени ощущалось влияние художественной культуры Китая. Начиная же с 1850-х гг. можно говорить о переориентации европейских мастеров с Китая на Японию. Немаловажную роль в этом процессе сыграли популяризаторы японской культуры в Европе, которые по разным причинам оказывались в Стране восходящего солнца и попадали под обаяние ее культуры. Так, еще в 1832 г. на продажу была выставлена привезенная из Японии коллекция К.П. Тунберга, который чуть более года провел на острове Дэдзима в качестве медика. За столь короткий период ему удалось собрать большую коллекцию редких растений и произведений искусства.



Внушительная коллекция, насчитывающая более десятков тысяч предметов, была привезена и Ф. Зибольдом, работавшим на том же острове Дэдзима в течение шести лет врачом. Он не брал платы с местных жителей за оказание медицинской помощи, поэтому в знак признательности они дарили доктору произведения искусства и декоративно-прикладные изделия. Кроме того, фактически сразу Зибольд стал официальным закупщиком предметов искусства для голландской короны, которая выделяла для этих целей щедрые суммы. Зибольда можно назвать одним из первых специалистов-европейцев по истории и культуре Японии, систематизировавшим свои знания об этой стране в книгах «Япония», «Флора Японии», «Фауна Японии», иллюстрациями к которым он избрал японские гравюры (в частности, из «Манга» Хокусая). Вся его дальнейшая деятельность была связана с популяризацией искусства Японии в Европе: часть своей коллекции он подарил Национальной библиотеке Вены и Королевской библиотеке в Париже, на основе другой части своего собрания при поддержке голландского правительства в 1837 г. открыл музей, где были представлены японские произведения прикладного характера и гравюры.

С 1862 г. в Париже действовал магазин мадам Дезуа, где собирались любители восточных произведений искусства. Постепенно этот дом на улице Риволи стал одним из главных площадок, где встречались живописцы и меценаты. Можно указать и на лавку Ф. Сишеля, который не только торговал восточными предметами, но в 1874 г. побывал в Японии. О своей поездке он оставил интереснейшие «Заметки скупщика безделушек в Японии», где пишет, что не стремился к знакомству с местным укладом жизни, его не интересовала повседневная жизнь, он лишь ходил

по рынкам, где покупал предметы декоративно-прикладного характера. Но, несмотря на это, казалось бы, чисто финансовое предприятие, Сишель отметил принципиальное расхождение в подходе к созданию произведения искусства европейских и японских мастеров. Для японского мастера чрезвычайно важны были процесс и доведение создаваемой им вещи или произведения до совершенства.

Со временем интерес к японскому искусству охватил всю Европу, о чем свидетельствует его постоянное присутствие на проводимых в тот период выставках (в частности, в Дублине в 1853 г., в Лондоне в 1854 г., Манчестере в 1857 г. и др.). Причины столь устойчивого интереса европейцев к художественной культуре Японии стали предметом исследования искусствоведов и художественных критиков, один из которых, Ф. Бюрти, и ввел термин «японизм», раскрывая его смысл в серии статей 1872 – 1873 годов. Он подчеркивал, что истоки данного феномена следует искать в увлечении романтиками восточной экзотикой, когда благодаря их творчеству европейцу открывается мир Алжира, Марокко, Африки в целом. С его точки зрения, японизм есть, скорее, фантазия или игра воображения европейцев на тему Японии, нежели попытка понять истинный смысл и символизм произведений японского искусства.

Однако, несмотря на некоторую справедливость подобного замечания, именно японские гравюры «оказались тем катализатором, который сыграл важную роль в эволюции европейского искусства» [3, с. 197]. Хотя приведшие в восторг европейских мастеров работы японских живописцев не воспринимались их создателями в качестве произведений искусства, а, скорее, рассматривались как результат ремесленного производства. Технология их изготовления действительно напоминала ар-



тельную, где все этапы создания выполнялись последовательно отдельными специалистами (один вырезал деревянную заготовку, художник делал прорисовку, особую искусность необходимо было проявить другому мастеру при вытачивании причесок персонажей).

Однако именно японские мастера показали европейцам новое отношение к построению художественного пространства произведения: оно трактовалось ими не как совокупность тел или предметов, а бесконечная цепь изменяющихся явлений. От японцев художники Запада перенимают и возможность использовать воздушную перспективу, а не линейную, опираться на которую учили во всех академиях художеств Европы. Кроме того, академическая традиция требовала горизонтального построения композиции, у японских же мастеров присутствует диагональные линии и асимметричность.

Однако даже на этом этапе знакомства, когда интерес к японской художественной традиции перерастает в желание изучить ее и заимствовать отдельные элементы, европейские живописцы в своих рассуждениях рисуют образ воображаемой ими Японии, а не реальной (тем более что лишь некоторым из них удалось посетить ее). Но на качестве диалога это не сказалось, поскольку «ценность всякого произведения искусства для зрителя, соответствующим образом подготовленного для восприятия подобных произведений, состоит не в очаровании чувственных элементов, а в очаровании воображаемых ощущений» [2, с. 141].

Японские гравюры оказали наиболее сильное воздействие на становление импрессионизма. Его зарождение относится к тому моменту, когда начала формироваться теория искусства, основанная на представлении о том, что генерирующая художественный

опыт деятельность есть деятельность, прежде всего, сознания. Это представление отрицало те теории искусства, которые считали его источником интеллект, и те, что относили «его к сфере психической природе человека. Корни искусства не там, а в природе человека как мыслящего существа» [2, с. 249]. Действительно, «понятие психического в психологии коррелирует с понятием физиологического (или физического), но не понятием идеального» [4, с. 83], которое, являясь философской абстракцией, выступает одной из основополагающих категорий эстетики. То есть искусство в этот период начинает рассматриваться как продукт сознания, в котором соединено интеллектуальное и психическое, поэтому искусство может быть устремлено к любому из них.

Кроме того, предложенная в этот период теория искусства нивелировала представление об авторе произведения как о плохо образованном человеке и ремесленнике. Вплоть до 1880 – 1890-х гг. «в культурном европейском обществе художники – лишь терпимы (говорит Ницше), уважаемы же – только люди науки» [10, с.180]. Если речь заходила о вопросах искусства, то предпочитали услышать мнение философа или ученого, но не художника, которого считали не вполне образованным и авторитетным в области теории.

Художника относили к ремесленникам, который лишь создает «предметы того или иного рода, и каждый из этих предметов обладает характеристиками, присущими его роду, в соответствии с различиями между разными родами ремесел» [2, с. 140]. При подобном подходе произведение искусства приобретает статус абсолютно реального, т.е. оно вещно, материально, как все, что создает ремесленник, и демонстрирует то, что запечатлено с помощью слов, красок и камня (в зависимости от вида искусства). Но возникает вопрос,



а как же, например, музыка? В ней нет слов, мы не видим нарисованных персонажей, есть лишь звуки, выстраивающиеся в мелодию. Неслучайно в связи с этим музыку называют одним из самых абстрактных видов искусства. Да, есть ноты, с помощью которых она записана, но для большей части публики они остаются лишь знаками, расшифровать которые без специальной подготовки невозможно. Но где была рождена мелодия, состоящая из звуков, которые были записаны нотами? В воображении композитора, здесь «она хранится во всей своей законченности и во всем совершенстве» [2, с. 134]. Таким образом, произведение искусства – это не последовательность звуков, цветовых пятен и слов-метафор и аллюзий (они выступают лишь инструментами для автора), а нечто воображаемое – воображаемое создателем и воображаемое зрителем/слушателем/читателем. Именно эта идея начинает доминировать в теории искусства в XIX в., и импрессионисты, воображающие Японию, увлеченные ее художественным языком, «добились – все вместе и каждый по отдельности – победы нового видения» [6, с. 10].

Не следует искать ответ на вопрос: новый подход к искусству привел к изменению художественной манеры мастеров во второй

половине XIX в.? Или наоборот, поиски новой художественной техники и новых форм выражения заставили теоретиков пересмотреть представления об искусстве, сложившиеся в предшествующий период? Это были взаимосвязанные процессы, а импрессионисты имели право сказать, что «дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где коренится национальная черта и где начинается восточное влияние» [8, с. 130].

Таким образом, на ранних этапах знакомства с культурой Востока в среде европейских философов и деятелей искусства складывается несколько идеализированное представление о нем, что объясняется, с одной стороны, недостаточностью информации об этом регионе (приходилось опираться лишь на рассказы миссионеров и немногочисленных путешественников), с другой, кардинальным культурным различием Востока и Запада. Однако непрерывающиеся контакты между ними позволили преодолеть многообразные препятствия и создать условия для построения диалога, основой которого становится восприятие инокультурного пространства не в контексте дихотомии «своя – чужая», а в границах пары «своя – другая».

Список литературы

1. История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 429 с.
2. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства / Перевод с англ. А.Г. Ракина. Москва: «Языки русской культуры», 1999. 328 с.
3. Николаева Н.С. Япония – Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века. Москва: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
4. Новиков А.А. Проблема идеального: традиция и новации // Э.В. Ильенков: личность и творчество. Москва: «Языки русской культуры», 1999. С. 74 – 86.
5. Постелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. Москва: Наука, 1999. 128 с.
6. Ревалд Дж. История импрессионизма / Пер. с англ. П.В. Мелковой. Москва: Республика, 1995. 415 с.
7. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Вступительная статья и общая ред. М.А. Бессоновой. Москва: Республика, 1996. 463 с.
8. Успенский А. В сторону Азии // Грезы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары: [каталог выставки]. Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2009. 219 с.



9. *Шервашидзе А.* Индивидуализм и традиция // Золотое руно, 1906. № 3. С. 64 – 70.
10. *Эйгес К.* Очерки по философии музыки // Звучащие смыслы. Альманах. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. С. 175 – 222.

References

1. The history of world culture: The Heritage of the West: Antiquity. Middle Ages. Revival: A course of lectures. Moscow: Russian State University for the Humanities, 1998. 429 p.
2. *Collingwood R.J.* Principles of Art / Translated from the English by A.G. Rakin. Moscow: “Languages of Russian culture”, 1999. 328 p.
3. *Nikolaeva N.S.* Japan – Europe. Dialogue in art. Mid-XVI – early XX century. Moscow: Fine Arts, 1996. 400 p.
4. *Novikov A.A.* The problem of the ideal: tradition and innovations // E.V. Ilyenkov: personality and creativity. Moscow: “Languages of Russian culture”, 1999. Pp. 74 – 86.
5. *Pospelov G.G.* Russian Art of the Early XX century: The Fate and Appearance of Russia. Moscow: Nauka, 1999. 128 p.
6. *Revald J.* The History of Impressionism / Translated from the English by P.V. Melkova. Moscow: Republic, 1995. 415 p.
7. *Revald J.* Post-Impressionism / Introductory article and general ed. by M.A. Bessonova. Moscow: Republic, 1996. 463 p.
8. *Uspensky A.* Towards Asia // Dreams of the East: the Russian avant-garde and the silks of Bukhara: [exhibition catalog]. Saint Petersburg: MAE RAS, 2009. 219 p.
9. *Shervashidze A.* Individualism and tradition // Golden Fleece, 1906. No. 3. Pp. 64 – 70.
10. *Eiges K.* Essays on the philosophy of music // Sounding meanings. Almanac. Saint Petersburg: St. Petersburg University Press, 2007. Pp. 175 – 222.

Поступила в редакцию 31.01.2022

*



ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕЙ ТРАНСГУМАНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ

УДК 008.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-44-52>

А. С. Щавлева

Пермский государственный институт культуры, Пермь, Российская Федерация
e-mail: a.mantova@yandex.ru

Аннотация: Трансгуманизм - многогранный культурный феномен, состоящий из веры, норм, социальных практик, которые затрагивают не только научные и технологические изменения, но и более глубокие человеческие страхи перед смертью и глубоко укоренившееся человеческое стремление к бессмертию.

Трансгуманизм позиционирует себя как выход из антропологического кризиса. Именно эти два обстоятельства и породили миф о постчеловеке и интеллектуальном движении трансгуманизма. Трансгуманисты предлагают решение проблем человечества не на уровне изменения социальных институтов и политики, а на уровне философского и культурологического осмысления, направленного на оправдание изменений человеческой природы с помощью конвергентных технологий.

В процессе исследования раскрываются современные подходы трансгуманизма, фокусирующиеся на совершенствовании и бессмертии человека. Отмечается, что концепция трансгуманизма начинает развитие в научной фантастике и публицистике, именно в этих областях формируются и визуализируются представления о том, что технологии приведут человечество к возможному прогрессу.

Сделан вывод, что идеи трансгуманизма максимально выражаются и находят образное воплощение в массовой культуре. Массовая культура не только адаптирует сознание человека к восприятию трансгуманистических идей, но и задает вектор развития науки и технологий, создавая образ будущего. При этом трансгуманистическая современность формирует новую ценностно-нормативную картину мира и меняет общественные отношения.

Ключевые слова: трансгуманизм, гуманизм, постчеловек, трансформация человека, искусственный интеллект, НБИК-технологии, массовая культура.

Для цитирования: Щавлева А.С. Трансформация идей трансгуманизма в современном гуманитарном дискурсе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 44-52. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-44-52>

TRANSFORMATION OF THE IDEAS OF TRANSHUMANISM IN THE MODERN HUMANITARIAN DISCOURSE

Aleksandra S. Shchavleva

Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation
e-mail: a.mantova@yandex.ru

ЩАВЛЕВА АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВНА – аспирант кафедры культурологии и философии Пермского государственного института культуры

SHCHAVLEVA ALEKSANDRA SERGEEVNA – postgraduate student of the Department of Cultural Studies and Philosophy of the Perm State Institute of Culture

© Щавлева А. С., 2022



Abstract: Transhumanism is a multifaceted cultural phenomenon consisting of beliefs, norms, and social practices that affect not only scientific and technological changes, but also deeper human fears of death and a deeply rooted human desire for immortality.

Transhumanism positions itself as a way out of the anthropological crisis. It was these two circumstances that gave rise to the myth of the posthuman and the intellectual movement of transhumanism.

Transhumanists offer solutions to humanity's problems not at the level of changing social institutions and politics, but at the level of philosophical reflection aimed at justifying changes in human nature with the help of convergent technologies.

In the course of the research, modern approaches of transhumanism are revealed, focusing on the improvement of man and the theme of immortality. It is noted that the concept of transhumanism develops from science fiction and journalism, it is in these areas that ideas are formed and visualized those technologies will lead humanity to possible progress.

It is concluded that the ideas of transhumanism are expressed as much as possible and are figuratively embodied in popular culture. Mass culture not only adapts human consciousness to the perception of transhumanistic ideas, but also sets a vector for the development of science and technology, creating an image of the future. At the same time, transhumanistic modernity forms a new value-normative picture of the world and changes social relations.

Keywords: transhumanism, humanism, posthuman, human transformation, artificial intelligence, NBIC-technologies, mass culture.

For citation: Shchavleva A.S. Transformation of the ideas of transhumanism in the modern humanitarian discourse. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 44-52. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-44-52>

В настоящее время технологические достижения в области новых технологий растут в геометрической прогрессии, создавая условия для синтеза и превосходства над природными возможностями человека с помощью технического контроля. Современные генетические модификации, биотехнологии, нанотехнологии, робототехника усиливают умственные и физические способности, успешно борются с болезнями, замедляют процесс старения. Данные стремительные технологические достижения вселяют надежду в то, что люди смогут полностью превзойти свои биологические ограничения, чтобы получить доступ к другому эволюционному состоянию.

Появление трансгуманистического мышления и прогнозирование будущего стало возможным благодаря недавним достижениям в сфере технологического прогресса, позволив найти выход из антропологического кризиса, остро переживаемого человечеством.

Так, в XX веке ряд философов и постмодернистских мыслителей, среди которых Клод Леви-Стросс, Мишель Фуко, Жак Деррида и другие, подвергли критике гуманизм как мировоззрение, подчеркивая его ограничения как теоретического, так и этического характера, объявив тем самым завершение «человекоцентрической вселенной», давней веры в превосходство и уникальность человека. Этот кардинально иной подход был основан прежде всего на обесценивающем взгляде на человека и человеческое тело.

Как пишет Ж. Бодрийяр: «...Вместо целенаправленного процесса, обладающего идеальным развитием, перед нами порождающие модели. Вместо пророчеств «зафиксированная» программа... В этой перемене нет ничего «недетерминированного»: в ней находит завершение длительный процесс, когда один за другим умерли Бог, Человек, Прогресс, сама история, уступив место коду,



когда умерла трансцендентность, уступив место имманентности...» [1, 130].

Сторонник трансгуманизма в России Дмитрий Ицков признает кризисность человеческой природы в современном мире, которая ставит под угрозу существование человека как вида. Выходом из данного кризиса, по мнению Д. Ицкова, может стать принятие человечеством новой эволюционной стратегии. «Основа этой стратегии – непрерывное и интенсивное развитие, выход на более высокий уровень управления реальностью, к новым целям, смыслам и ценностям, создание принципиально новой модели существования общества» [3]. Также видится важным подчеркнуть необходимость обращения к себе, внутрь себя к подлинно человеческому и гуманистическому началу, которое может стать основанием технологической эволюции человека и позволит провести параллель с эпохой гуманизма.

Жизнь в «новую эпоху», как прогнозируют ученые, будет соединять интерфейс человеческого мозга и машины. Роботы и программные агенты смогут служить обществу, человеческое тело будет более прочным, здоровым, энергичным, устойчивым ко многим видам стресса, процессы старения будут преодолены или устранены. Как отмечают философы и культурологи, данные изменения могут привести к расчеловечиванию современного мира и наступлению постчеловеческой эпохи будущего всеобщего трансгуманизма.

Необходимо отметить, что коннотация термина «трансгуманизм» связана с британским эволюционным биологом Джулианом Хаксли, который стремился «сформулировать новую систему идей, соответствующую новой ситуации человека». Хаксли утверждал, что «человек останется человеком, но превзойдет самого себя, реализуя новые возможности

своей человеческой природы», тем самым допуская, что человеческое состояние может быть изменено [13, 17].

Сегодня, говоря о трансгуманизме мы имеем в виду, относительно недавнее философско-культурологическое движение, основанное на междисциплинарном подходе к пониманию и оценке потенциальных средств усовершенствования человеческого организма и человеческого состояния, а также устранения некоторых его ограничений. Так, например, философ и футуролог Макс Мор определяет трансгуманизм как «мировоззрение, стремящееся к продолжению и ускоренному развитию разумной жизни за пределами ее нынешней человеческой формы и человеческих ограничений посредством науки и технологий, руководствуясь принципами и ценностями, стимулирующими жизнь» [16].

Схожей точки зрения придерживается философ и основатель Всемирной ассоциации трансгуманистов Ник Бостром. Соглашаясь с Хаксли, он подчеркивает озабоченность выхода за границы человеческого тела. Бостром определяет трансгуманизм как «интеллектуальное и культурное движение, которое подтверждает возможность и желательность фундаментального улучшения условий жизни человека с помощью прикладного разума, особенно за счет разработки и широкого распространения технологий для устранения старения и значительного повышения интеллектуальных, физических и психологических способностей человека» [2].

Для Бострома состояние человека изменчиво, а не постоянно. Оно находится в руках науки и ученого, и они должны вести его к большему благополучию, личному и глобальному. Важно отметить, что совершенствование человека не является синонимом трансгуманизма. Последовательным является



содействие улучшению человеческого потенциала, но при этом утверждается, что у этого улучшения должны быть пределы.

Трансгуманистическая современность формирует гибридные формы взаимодействия человека и техники, способствуя развитию киборгизации, но при этом сохраняя фигуру человека, оснащённого более сильными инструментами, позволяющими выходить за границы физического.

В современных исследованиях трансгуманизм определяется в качестве варианта гуманизма или нового этапа его развития [6, 33]. Согласно данным сайта стратегического общественного движения «Россия 2045» трансгуманизм понимается как новая идеологическая парадигма, которая утверждает «необходимость использовать прорывные технологии для совершенствования самого человека, а не только его среды обитания» [4].

В данном отношении все более значимым становится культурологическое видение развития трансгуманистических идей в современном обществе, связанных не только с возможностями человека, но и его культурно созидающей роли. Технологии трансформируют и изменяют социальную реальность, предъявляя новые требования к современному человеку, который словно не успевает за быстро меняющимся и ускользающим миром.

Однако, на наш взгляд, трансгуманизм противоположен гуманистической идеологии и выходит за пределы гуманизма как в средствах, так и в целях.

Так, например, если обратиться к философии Просвещения, то мы увидим, что в основе ее модели совершенства лежит признание социальной природы человека и того факта, что истинное человеческое совершенство возможно только в обществе, посредством общества и для общества. Движимые стрем-

лением к освобождению от старой парадигмы, философы Просвещения утверждали бесконечно совершенствующуюся природу человека, опираясь на образование, этику, право, культурное развитие. Высшей ценностью признается жизнь человека. Трансгуманисты бросают вызов самой человеческой природе, развивая технологии для преодоления физических ограничений, налагаемых биологическим и генетическим наследием. Точка зрения, принятая трансгуманизмом, заключается в техническом изменении людей, а не в улучшении нашей социальной среды. Таким образом, трансгуманизм выходит за рамки гуманизма в своем стремлении создать «нечто» уже описанное не как человеческое, а принятое как постчеловеческое.

По мнению Тироша-Самуэльсона, профессора истории университета в Темпе, в трансгуманистическом дискурсе есть, по крайней мере, два отдельных подхода. Один фокусируется на улучшении человека в настоящем, в то время как другой фокусируется на кибер-бессмертии в будущем. Первый – откровенно светский, фактически продолжение гуманистического натурализма и утилитаризма XIX века, в то время как второй пронизан религиозным видением картины мира [18, 714]. Первый подход реализуется в рамках медицинских наук и геной инженерии (лечение стволовыми клетками, генные манипуляции, омолаживающая терапия, инструменты для памяти и укрепления здоровья, носимые компьютеры и когнитивные техники смогут усилить психические и физические способности человека, замедлить процесс старения и осуществить контроль над желаниями и настроениями). Ученые предполагают, что данные изменения окажут влияние не только на физиологические свойства человека, но и на будущие поколения, генетический



состав которых будет изменен в соответствии с трансгуманистическими идеалами. Трансгуманисты утверждают, что существует множество потенциальных выгод как для отдельного человека, так и для общества от использования усовершенствованных технологии. Они заявляют, что улучшение человеческих способностей сделало бы лучше не только жизнь каждого индивида, но и создало условия для нового опыта и образа жизни. В частности, Дж. Харрис полагает, что нет никакой морально значимой разницы, которая является границей использования биотехнологий для улучшения самих себя и традиционных технологий [12].

Второй подход, ориентированный на будущее трансгуманизма, предполагает футурологический сценарий, в котором дополненные люди (или трансгуманы), которые все еще будут узнаваемо людьми, добровольно загрузят свой разум в машины на основе развитого искусственного интеллекта (ИИ).

Так футуролог Рэй Курцвейл отмечает, что после того, как мы создадим ИИ, материя и энергия в нашем окружении наполнятся интеллектом, знанием, творчеством, красотой и эмоциональным интеллектом. Он предполагает, что «люди будут по-прежнему иметь человеческие тела, но они станут трансформируемыми проекциями нашего интеллекта» [15, 241]. Люди, фактически дополненные программными оболочками и средами, получают значительное расширение за пределами современных возможностей и ограничений. Они будут жить в сети, проецируя голографические тела в различные сферы виртуальной реальности. Он утверждает, что сейчас мы находимся на ранних стадиях переходного процесса и быстро приближаемся к точке, когда рост станет взрывным, а экспоненциальная тенденция, лежащая в основе техно-

логических изменений, станет очевидной. Загрузка себя в созданную человеком машину является духовной целью трансгуманизма, поскольку она обещает трансцендентность и даже бессмертие. Таким образом, отмечают трансгуманисты, трансцендентность достигается через технологический прогресс и его симбиоз с человеком. В продолжении данной мысли трансгуманистическое движение «Россия 2045» реализует глобальный проект «Аватар», целью которого является создание антропоморфного робота, управляемого через интерфейс «мозг-компьютер», тем самым планируя достичь цифрового бессмертия [7].

Сегодня идея цифрового бессмертия как самосознание машины выглядят весьма утопично. Вопреки тому, что трансгуманизм проблематизирует как основную ценность уникальность человека. Человек не алгоритмируется, ему присущи интуиция, озарение, чувство юмора, которое пока нельзя спрогнозировать и подчинить заданным алгоритмам.

Несмотря на то, что культурный спектр трансгуманистического движения достаточно широк и многогранен, трансгуманисты, не всегда разделяют общую цель перехода от подчинения естественной эволюции к избранной технологической эволюции благодаря технонаучным и биомедицинским достижениям, особенно с использованием НБИКС-технологий (нано-, био-, информационные и когнитивные технологии). Так, например, значимым видится в данном отношении мнение профессора Е.В. Мареевой, которая говорит о том, что следует «различать НБИКС-технологии и трансгуманизм как идеологию, вырастающую на почве этих достижений... Трансгуманизм - есть прогноз развития НБИКС-технологий, который, как все отдаленные прогнозы, предполагает элементы благих намерений, мечты и мифа» [5]. Трансгуманисты, действи-



тельно, стремятся выйти за пределы биологических границ человека, исходя из допущения, что человеческий вид в его настоящей форме представляет собой не конец нашего развития, а сравнительно раннюю фазу. Заявляя, что возможности НБИК-технологий позволят иметь более прочное, здоровое, энергичное, устойчивое ко многим видам стресса, биологическим угрозам и процессам старения человеческое тело, указывают на исчерпание возможностей нынешних тел, где человеческая форма не является больше чем то сакральным. Если следовать данной логике, человеческие ум и тело открыты для эпизодов глубокой и преобразующей реструктуризации, в которой новое оборудование (как физическое, так и ментальное) может быть буквально встроено в мыслящие и действующие системы, что выглядит как призыв отказа от своей идентичности. Так, например, российский философ В.С. Степин считает, что «впервые в истории человечества возникает реальная опасность разрушения той биогенетической основы, которая является предпосылкой индивидуального бытия человека и формирования его как личности» [8, с. 32].

Целью использования НБИК-технологий является технологические инновации для реализации физического и интеллектуального человеческого потенциала. Исходя из этого следует, что природа сравнивается с инженером, а технологические инновации рассматриваются как продолжение эволюции. По этой причине старые этические идеалы и традиции рассматриваются как регрессивные, и заявляется, что нужна новая этика для обеспечения и ускорения технологического развития.

Противоположной точки зрения придерживается Альфред Нордманн, профессор университета Дармштадта, который стремится развенчать идею о том, что он считает «мифом

о конвергенции». Нордманн полагает, что технологические разработки можно приручить, сделав их предметом осмысления и контроля. Вместо «инженерии тела и разума» он предлагает «инженерию для тела и для разума» [17].

Основная критика трансгуманистического проекта утверждает, что наше использование биотехнологий должно быть ограничено. Так, например, Леон Касс утверждает, что биотехнологии угрожают человеческому достоинству. Он считает, что использование этих технологий подорвет черты человечности, делающие людей уникальными. Касс утверждает, что в настоящее время «сама человеческая природа лежит на операционном столе, готовая к изменению, к полному перепроектированию» [14, 4]. Чтобы проиллюстрировать угрозу человечеству, он обращается к роману Олдоса Хаксли «Дивный новый мир», который часто является центральным элементом дискуссий об использовании биотехнологий. По мнению Л. Касса, наиболее опасно не неравенство и несвобода, а дегуманизация и деградация, которые изначально очень сложно распознать.

Одним из основных критиков идей трансгуманизма выступал Фрэнсис Фукуяма. В книге «Наше постчеловеческое будущее» он утверждает, что политическое равенство основывается на эмпирическом равенстве человеческой природы [9]. По словам Фукуямы, биотехнологии, развиваемые трансгуманистами, угрожают подорвать равенство людей, изменяя человеческую природу и, тем самым, права человека и саму либеральную демократию.

Данное утверждение находит отражение в фильме «Гаттака», где представлен мир, где родители могут выбрать почти каждую характеристику для будущих детей, в том числе рост, интеллект и физическую подготовку с использованием технологий генной инже-



нерии. Результатом данного эксперимента является общество, в котором генетическое профилирование используется для отбора кандидатов на работу, люди ищут партнеров с генетическим составом, который они считают желательным, и существует разделение между «валидами» - теми, кто является результатом генной инженерии, и «инвалидами» - теми, кто родился без использования таких технологий.

Подобные технологии расширения и дополнения человеческих тел были подвергнуты критике и Николасом Агаром. По мнению Агара, развитие технологий продления жизни может привести к усилению эксплуатации бедных слоев населения во всем мире. Агар утверждает, что создание постлюдей может привести к эксплуатации «простых» людей постлюдьми, поскольку постлюди, скорее всего, будут обладать моральным статусом выше, чем обычный человек [10, с. 157-180].

В то же время необходимо подчеркнуть, что несмотря на широкое обсуждение и развитие идей трансгуманизма в различных научных направлениях, данные взгляды носят достаточно ограниченный характер и представляют незначительные объединения ученых и футурологов в мире. Вместе с тем они оказывают колоссальное влияние на современную культуру и науку в целом, способствуя прогрессу и созданию образа будущего.

Идеи трансгуманизма сегодня воплощаются во многих технологических решениях и новациях в области генной инженерии, нейрофармакологии, компьютерных технологий, искусственного интеллекта и ряда других областей. Например, трансгуманистические идеалы находятся в области интересов такого экономического гиганта как Google. Созданная в 2013 году в лаборатории Google биотехнологическая компания Calico (California

Life Company) получила право на разработку глубоких знаний о биологических характеристиках старения для неограниченного продления продолжительности жизни человека [11]. Также несколько трансгуманистов, таких как Рэй Курцвейл, Макс Мор, Наташа Вита-Мор приняли участие в обосновании, популяризации и развитии движения крионики, включающего в себя опыты с криоконсервацией людей для будущего медицинского лечения, недоступного сегодня. Сегодня во многих странах проводятся опыты в отношении различных способов глубокой криоконсервации.

Такие компании как Apple, Alphabet, Microsoft, Facebook и Amazon, являясь мировыми лидерами в области исследований ИИ, дополненной реальности, внедрения биочипов, дронов, облачных вычислений и разработки IT-платформ, вносят значительный вклад в реализацию постчеловеческого генезиса. Трансгуманистическая ценность в работе данных компаний — это желание растворить границу между телом и сетью, что постепенно приводит к нормализации постчеловеческого мира, где весь опыт может быть опосредован машиной. В данном отношении сама природа технологий ускоряет наступление постчеловеческого будущего.

Наиболее полно сегодня трансгуманистический культурный дискурс отражен в массовой культуре. Научная фантастика, включая книги, фильмы и видеоигры визуализируют представления о возможных результатах трансгуманистических идей, что может восприниматься как инструмент для осмысления передовых технологий. Так, основной темой научной фантастики является способность создавать новых людей и новые миры в воображении. Представив радикальные идеи, такие как моделируемые миры и передовые технологии, научная фантастика обеспечи-



вает среду для передачи и воспроизведения трансгуманистических идей.

Вместе с тем, подвергая критическому анализу основные подходы и идеи трансгуманизма, необходимо отметить следующее: эпоха трансгуманизма – это эпоха, где человек вступает в отношения с машиной, программами, алгоритмизированными средами, вступая в зависимость со своими «гаджетами», предпочитая их живым людям в качестве гибридных форм взаимодействия человека и Искусственного интеллекта («цифровые кентавры»).

В связи с тем, что технологический прогресс опережает человеческие возможности социальной адаптации, массовая культура создает и визуализирует упрощенные образы возможного будущего, где технологии трансгуманизма вписываются внутрь повседневных практик и присваиваются на обыденном уров-

не. Таким образом, они быстро мифологизируются и тиражируются, транслируя ценности молодости, вечной жизни, сверхспособностей и сверхвозможностей, безграничного улучшения собственного тела, стремления к эскапизму и роботизированному цифровому гибридно-будущему. Идеи трансгуманизма, кристаллизуясь в массовой культуре, возвращаются к философам и культурологам, задавая новые векторы прогнозирования будущей постчеловеческой эпохи в идеализированном техном мире.

Очевидно, что в трансгуманистическом нормативном видении технологии служат движущей силой культурных изменений, включая изменения религиозных, моральных и этических аспектов, артикулируя эсхатологическое будущее, в котором человеческий род превзойдет себя, невзирая на существующие противоречия и ограничения.

Список литературы

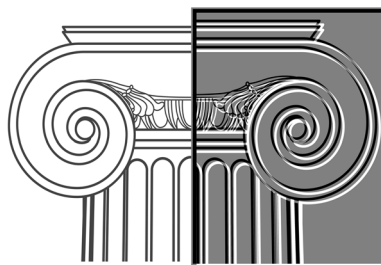
1. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
2. *Бостром Н.* FAQ по трансгуманизму [Электронный ресурс] // ЛитМир: электронная библиотека: [веб-сайт]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=281692&p=1>
3. *Ицков Д.* Путь к нечеловечеству как основа идеологии партии «Эволюция 2045» // «Россия 2045». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.2045.ru/articles/30840.html>
4. Манифест стратегического общественного движения «Россия 2045» [Электронный ресурс] // «Россия 2045»: [веб-сайт]. URL: <http://www.2045.ru/manifest/>
5. *Мареева Е.В.* От искусственного интеллекта к искусственной душе [Электронный ресурс] // Журнал «Вопросы философии»: [веб-сайт] URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=892
6. *Прайд В., Коротаев А.В.* Новые технологии и продолжение эволюции человека? Трансгуманистический проект будущего / отв. ред. Валерия Прайд, А.В. Коротаев. Москва: ЛКИ, 2008. 320 с.
7. Проекты стратегического общественного движения «Россия 2045» [Электронный ресурс] // «Россия 2045»: [веб-сайт]. URL: <http://www.2045.ru/project/avatar>
8. *Степин В.С.* Теоретическое знание. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. 743 с.
9. *Фукуяма Ф.* Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции. Москва: Издательство АСТ, ЛЮКС, 2004. 349 с.
10. *Agar N.* Truly human enhancement: A philosophical defense of limits. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013. 233 p.
11. Calico: [web-site]. Available at: <http://www.calicolabs.com>
12. *Harris J.* Enhancing evolution: the ethical case for making better people. Princeton. Oxford: Princeton university press, 2007. 242 p.
13. *Huxley J.* New Bottles for New Wine. London: Chatto & Windus, 1957. 320 p.

14. Kass L. *Life, liberty, and the defense of dignity: The challenge for bioethics*. San Francisco: Encounter books, 2002. 313 p.
15. Kurzweil R. *The singularity is near: when humans transcend biology*. USA: Penguin Books Ltd, 2005. 368 p.
16. More M., Vita-More N. *The Transhumanist Reader (Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future)*. The Philosophy of Transhumanism. // Z-Library : [web-site]. Available at: <https://art1lib.org/book/60188544/723455>
17. Nordmann A. *Ignorance at the Heart of Science? Incredible Narratives on BrainMachine Interfaces // Nanobiotechnology, Nanomedicine and Human Enhancement (Johann S. Ach, Beate Lüttenberg)*. Berlin: Lit-Verlag, 2008. Pp. 113-132.
18. Tirosh-Samuels N. *Transhumanism as a Secularist Faith // Zygon*. № 4. 2012. Pp. 710-734.

References

1. Baudrillard J. *Symbolic exchange and death*. Moscow: Dobrosvet, 2000. 387 p. (In Russ.)
2. Bostrom N. *FAQ on Transhumanism // LitMir: electronic library* : [website]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=281692&p=1> (In Russ.)
3. Itskov D. *The Path to neo-humanity as the basis of the ideology of the Evolution 2045 party // «Russia 2045»* : [website]. Available at: <http://www.2045.ru/articles/30840.html> (In Russ.)
4. *Manifesto of the strategic public movement «Russia 2045» // «Russia 2045»* : [website]. Available at: <http://www.2045.ru/manifest/> (In Russ.)
5. Mareeva E.V. *From artificial intelligence to artificial soul* [Electronic resource] // Journal «Questions of Philosophy» : [website] Available at: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=892 (In Russ.)
6. Pride V., Korotaev A.V. *New technologies and the continuation of human evolution? Transhumanistic project of the future / ed. Valeria Pride, A.V. Korotaev*. Moscow: LKI, 2008. 320 p. (In Russ.)
7. *Projects of the strategic public movement «Russia 2045» // «Russia 2045»* : [website]. Available at: <http://www.2045.ru/project/avatar> (In Russ.)
8. Stepin V.S. *Theoretical knowledge*. Moscow: Progress-Tradition, 2003. 743 p. (In Russ.)
9. Fukuyama F. *Our posthuman future: Consequences of the biotechnological revolution*. Moscow: AST Publishing House, LUX, 2004. 349 p. (In Russ.)
10. Agar N. *Truly human enhancement: A philosophical defense of limits*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013. 233 p.
11. Calico : [web-site]. Available at: <http://www.calicolabs.com>.
12. Harris J. *Enhancing evolution: the ethical case for making better people*. Princeton. Oxford: Princeton university press, 2007. 242 p.
13. Huxley J. *New Bottles for New Wine*. London: Chatto & Windus, 1957. 320 r.
14. Kass L. *Life, liberty, and the defense of dignity: The challenge for bioethics*. San Francisco: Encounter books, 2002. 313 p.
15. Kurzweil R. *The singularity is near: when humans transcend biology*. USA: Penguin Books Ltd, 2005. 368 p.
16. More M., Vita-More N. *The Transhumanist Reader (Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future)*. The Philosophy of Transhumanism // Z-Library : [website]. Available at: <https://art1lib.org/book/60188544/723455>
17. Nordmann A. *Ignorance at the Heart of Science? Incredible Narratives on BrainMachine Interfaces // Nanobiotechnology, Nanomedicine and Human Enhancement (Johann S. Ach, Beate Lüttenberg)*. Berlin: Lit-Verlag, 2008. Pp. 113-132.
18. Tirosh-Samuels N. *Transhumanism as a Secularist Faith // Zygon*. № 4. 2012. Pp. 710-734..

Поступила в редакцию 18.02.2022



ИСКУССТВО И ЭСТЕТИКА



ДИНАМИКА ВИЗУАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ И НОВЫЙ ДИСКУРС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ

УДК 008

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-54-62>

Л. Н. Воеводина

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

Аннотация: Статья посвящена генезису и эволюции визуальных исследований как неким формам дискурса новых и традиционных направлений художественной культуры. Проведение визуальных исследований было направлено на изучение функционала визуальности и визуальных образов, их художественного, социального и идеологического потенциала. У истоков визуальных исследований в 60-70 годы XX века стояли С. Альперс и М. Баксандалл, которые и ввели в научный оборот понятие «визуальной культуры». Проблема визуального решалась в рамках «новой истории искусства», что привело к изменению рецепции произведений искусства. Начиная с 80-х годов XX века, для визуальных исследований характерно расширение концептуального аппарата, они проходят под лозунгом антипозитивизма с использованием теоретического арсенала семиотики и лингвистики, а также психоаналитической теории, культурной (визуальной) антропологии, результатов и методов, накопленных в социологии, культурологии. Новые технологические возможности изменяют культурное пространство, широкую популярность приобретают новые виды и жанры искусства, а также массовое производство изображений, независимо от их ценности. Поиск аутентичности социальных исследований приводит к тому, что методы и наработки визуальных исследований начали широко использоваться при проведении постколониальных исследований, а также в работах, посвященных гендерной проблематике. Новые формы и технические стратегии создания искусства, основанные на технологических возможностях и способах коммуницирования в цифровую эпоху, актуализируют визуальные исследования, которые раскрывают возможности визуальной культуры по формированию новой социальности в посткапиталистическом обществе.

Ключевые слова: визуальные исследования, визуальный образ, новая история искусства, визуальный поворот, цифровое искусство.

Для цитирования: Воеводина Л.Н. Динамика визуальных исследований и новый дискурс художественной образности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 54-62. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-54-62>

ВОЕВОДИНА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры

VOEVODINA LARISA NIKOLAEVNA – doctor of philosophy, Professor of the Department of cultural studies, the Moscow State Institute of Culture

© Воеводина Л. Н., 2022



DYNAMICS OF VISUAL STUDIES AND A NEW DISCOURSE OF ARTISTIC IMAGERY

Larisa N. Voevodina

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: lvoevodina5@mail.ru

Abstract: The article is devoted to the genesis and evolution of visual studies as certain forms of discourse in new and traditional areas of artistic culture. Conducting visual research was aimed at studying the functionality of visuality and visual images, their artistic, social and ideological potential. At the origins of visual research in the 60-70s of the twentieth century stood S. Alpers and M. Baksandall, who introduced the concept of «visual culture» into scientific circulation. The problem of the visual was solved within the framework of the «new history of art», which led to a change in the reception of works of art. Since the 80s of the XX century, visual studies have been characterized by the expansion of the conceptual apparatus, they have been held under the slogan of antipositivism using the theoretical arsenal of semiotics and linguistics, as well as psychoanalytic theory, cultural (visual) anthropology, results and methods accumulated in sociology, cultural studies. New technological possibilities are changing the cultural space, new types and genres of art are gaining popularity, as well as the mass production of images, regardless of their value. The search for the authenticity of social research leads to the fact that the methods and developments of visual research began to be widely used in post-colonial research, as well as in works devoted to gender issues. New forms and technical strategies for creating art, based on technological capabilities and ways of communication in the digital age, actualize visual research that reveals the possibilities of visual culture to form a new sociality in a post-capitalist society.

Keywords: visual research, visual image, new art history, visual turn, digital art.

For citation: Voevodina L.N. Dynamics of visual studies and a new discourse of artistic imagery. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 54-62. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-54-62>

Визуальные исследования в настоящее время находятся в мейнстриме гуманитарной науки и представляют собой поистине необозримый и разноплановый корпус научных работ, посвященных визуальности, ее художественному, социальному и идеологическому потенциалу. Современный человек оказался в перенасыщенном визуальным материалом культурном пространстве. Интерес к визуальным исследованиям не утихает и каждый год в мире издается множество статей, монографий, пишутся диссертационные работы о визуальной культуре. Поэтому претендовать на полноту охвата материала в рамках одной статьи, сложно, мы лишь попытаемся пунктирно очертить некие основные вехи в развитии визуальных исследований, которые

оказали большое влияние на понимание актуальных художественных практик и культуры в целом.

Визуальные исследования проходят в своем становлении несколько этапов, связанных с появлением новых философских, эстетических, искусствоведческих направлений и парадигм, с развитием структуралистских и постструктуралистских исследований, теорий медиа, теорий сетевых взаимодействий, теорий массовых коммуникаций, а также цифровых гуманитарных исследований и цифровой эстетики.

Как известно, визуальные образы являются неотъемлемой частью окружающего мира, они сопровождают человечество на протяжении всей его истории, но существует специфиче-



ская сфера деятельности человека, связанная с продуцированием визуальных образов, в которой вырабатывается особая острота видения – это искусство, в частности, изобразительное искусство, которое непосредственно связано с визуальными аспектами бытия. Проблемы искусства традиционно рассматривались в рамках классической эстетической мысли и академического искусствознания вплоть до второй половины XIX века, когда новое модернистское искусство уже было невозможно интерпретировать с их помощью.

Зарождение модернизма проходило в тесной связи с изменением понимания роли и сущности образной стороны искусства, поиском новых форм и отрицанием традиционных представлений о специфике искусства, художественного образа, жанрах, стилях на фоне переоценки ценностей буржуазной культуры. Аристотелевское понимание художественного образа как мимезиса, отражения действительности, на чем было основано реалистическое искусство и классическая эстетика, шло вразрез с художественной практикой. 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.

Кроме того, научно-технические открытия и изобретения приводят к появлению новых видов искусства: фотографии, кино и телевидения, изобразительных по своей природе. Они быстро становятся популярными и находят широкое распространение в массовом обществе. Меняется городская среда и повседневная культура, в них неуклонно возрастает значение визуальных образов, изобразительный ряд приобретает все большее значение и интенсивность. Стремление к наглядности находит свою репрезентацию в организации красочных массовых праздников, демонстраций и шествий со знаменами, портретами вождей, транспарантами, в спортивном движении, в торжественных военных парадах, в плакатах и афишах, ярких вывесках магазинов, в рекламных коммуникациях, которые трансформируют реальность, – во всех этих феноменах торжествует визуальность, что приводит к карнавализации массового сознания.

В XX веке наблюдается театрализация общественной жизни, активно внедряются в общественную практику театральные приемы и драматизация с целью суггестивного воздействия на зрителей для проведения политики правящей элиты. Идеи относительно театрализации общественной жизни высказывали многие западные исследователи, в том числе и известный французский философ Ги Дебор, который в 1967 издает книгу «Общество спектакля» [8]. Он констатирует, что современное буржуазное общество – это «общество спектакля», оно захвачено зрелищностью, бесконечным нагромождением, перепроизводством образов. Он полагал, что происходит подмена, «режиссирование» исторического знания искусственно сконстру-



ированным суррогатом знаний. Общество спектакля структурно предстает как время спектакля, пассивного созерцания, время вне истории, оно не жалеет ярких образов, соблазняет зрелищностью, целиком захватывает внимание и душу зрителя, он получает здесь все, чего так не хватает ему в серых буднях исторического времени. Человек-зритель полностью погружается в поставленный для него спектакль и попадает в «псевдоциклическое время», которое само по себе является всего лишь разновидностью товара. Искажение реальности сказывается в утрате реального контекста события, что приводит к подменам, и сколько бы они ни обсуждались — это обращение к эмоциям, а не к разуму.

В создании и восприятии визуальных образов задействуются сложные механизмы психики человека, не только сознание, но и бессознательные слои, воображение, фантазия подстегивается визуальным рядом. Так создаются определенные контексты, в которых воспринимается то или иное событие, продукция и т.п. Коммерциализация различных сторон жизни потребительского общества приводит к небывалому расцвету дизайна и рекламы, они должны были привлечь внимание массового потребителя интересной внешней формой продукции, сделать ее предметом желания для всех в силу якобы элитарности, особых, едва ли не магических качеств и характеристик, а по сути, лишь из-за мастерски сделанного изображения, привлекательной картинке или упаковки товара.

Активное формирование новых политических и социальных мифов в общественной жизни индустриального и постиндустриального обществ разворачивалось на фоне грандиозных исторических событий XX века, масштабных социальных изменений и научно-технических революций. С невиданной

прежде скоростью и интенсивностью менялась визуальная культура общества, уничтожалась дистанция между искусством и реальностью, эстетическим и неэстетическим.

Во второй половине XX века новые технологические возможности, связанные с информационными технологиями, приводят к массовому производству изображений, к активному включению их, независимо от ценности и назначения, в культурную среду и повседневную жизнь каждого человека, к широкому распространению фотографии, кино, телевидения, персональных компьютеров и т.п. что притягивало внимание исследователей к визуальности, изобразительности. Ученые заговорили о визуальном повороте, новые визуальные образы, широко тиражируемые масс-медиа, становятся непосредственным предметом изучения в рамках визуальных исследований, которые охватывают самые разные культурные формы и представляют собой междисциплинарные исследования с выраженной герменевтической направленностью.

У истоков визуальных исследований, интенсивное развитие которых началось в 60-70 годы XX века стояли американский историк и теоретик искусства русского происхождения Светлана Альперс [14] и английский историк искусств, специалист по искусству Возрождения Майкл Баксандалл [1], которые и вводят понятие «визуальной культуры» в научный дискурс. Среди повлиявших на Альперс ученых, она называла директора Варбургского института Э. Гомбриха и А. Ригля, которые внесли большой вклад в развитие визуальных исследований.

С. Альперс одна из первых поднимает проблематику визуальной культуры в труде «Искусство описания: голландское искусство в XVII веке» [14]. Она полагает, что голландс-



кую живопись необходимо исследовать в контексте культуры как ее неотъемлемую часть с учетом особенностей видения людей данной эпохи и технических устройств, производящих изображения, которые влияют на это видение. Альперс проводит сравнительный анализ итальянской и голландской живописи и приходит к заключению, что подход к интерпретации произведений изобразительного искусства у голландцев и итальянцев сильно отличается. Итальянцы пытаются «прочитать» содержание картины и найти в ней аллегорические, философские смыслы. Голландцы на картины «смотрят», причем на это «видение» оказывают влияние изобретение оптических приборов (микроскоп и т.п.), расширяющие оптические возможности зрения. Изучая голландское искусство Нового времени, Альперс противопоставляет образ и текст, считая, что именно визуальный образ рождает первоначальные представления об окружающей реальности. Концепты визуальной культуры, предложенные С. Альперс и М. Баксандаллом, хотя и не получили однозначного определения, но оказали существенное влияние на исследования молодых коллег.

Проблема визуального в дальнейшем решается в рамках «новой истории искусства», что приводит к изменению рецепции произведений искусства, к пониманию того, что визуальный образ кардинально изменяет реальность. В западных университетах начинают разрабатываться проблемы визуальной культуры, что накладывает отпечаток на преподавание истории искусств. Бурные события, протесты против социальной несправедливости и лицемерия капиталистического общества, студенческая революция во Франции 1968 года и нарастание левых настроений в среде молодых интеллектуалов служили контекстом развития визуальных исследований

на фоне возрастания интереса к марксизму и неомарксизму, борьбы с принципами академической истории искусства и классической эстетики.

Искусствоведы, едва успевая за художественной практикой, разворачивают дискуссии о конце искусства, пытаясь заново определить его характеристики. Примером тому является предложенное художником и искусствоведем левых взглядов Д. Бергером прочтение «жанра пейзажа как манифестации права собственности, развитое им на примере портрета супругов Эндрю работы Томаса Гейнсборо... стимулировало исследование этого полотна с применением широких исторических контекстов - от агротехник до права на охоту и фасона шляп - и пробудило интерес к пейзажу у сторонников марксистского извода социальной истории [12, с. 15,16]».

Также следует отметить, что в своих работах Бергер использовал психоаналитическую теорию Жака Лакана, концепт «общество спектакля» Ги Дебора, теорию потребительского общества Жана Бодрийера. Предпочтение отдавалось визуальным образам, а не словесной самоидентификации.

Многие идеи и концепции, связанные с изучением современной массовой культуры и капитализма, разрабатываемые В.Беньямином, Р.Бартом, П.Бурдьё, М.Фуко, Т.Адорно и др. оказали существенное влияние на интеллектуальный климат этого времени и использовались исследователями визуальной культуры.

Одним из первых, кто занимался изучением визуальной культуры, в частности, фотографии, был Роланд Барт. Он отмечал, что «ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото» [3, с.379]. В газетах



и журналах читатель в первую очередь обращает внимание именно на фотографии, а, заинтересовавшись изображениями, переводит свой взгляд на статьи.

Видение фотографа, социальная оптика очень важны для понимания специфики фотографии как визуального феномена. Фотография аналогична реальности, в ней отсутствует код, она объективна в этом смысле, но также и она представляет собой определенное видение реальности фотографом. Идеологические и эстетические предпочтения автора фотографии непременно отразятся на кодировании фотографом реальности [3].

В работе «Camera lucida» (1980 г.) он ставит фотографию в один ряд с архаичными формами культуры, культом мертвых, магией, театром масок, хокку, признавая ее уникальное положение в культуре и связь с техническим новшествами [2]. Если прежде он понимал фотографию как сообщение, не имеющее код, то теперь его взгляды на фотографию меняются, он считает, что она является знаком без означающего. Изображать, информировать, означивать, погружать человека в прошедшее время – таковы функции фотографии.

Критика капиталистического общества западными исследователями происходила с привлечением исследования визуальных параметров социальных и политических процессов и явлений, для показа социального, экономического, гендерного неравенства. Это нашло свое отражение в исследованиях национальной идентичности, поскольку визуальные образы страны, ее устойчивые символы, визуальная система во многом конструируют представление об исторических личностях и событиях, помогают создавать образ нации, раскрывать особенности ментальности народа. Достоверность визуального материала

привлекала ученых, стремившихся изучать острые социальные проблемы современного капиталистического общества. Поиск аутентичности социальных исследований приводил их к тому, что методы и наработки визуальных исследований начали широко использоваться при проведении постколониальных исследований, в гендерных и феминистских работах.

Начиная с 80-х годов XX века, для визуальных исследований характерно расширение концептуального аппарата, методологий и методов, они проходят под лозунгом антипозитивизма с использованием теоретического арсенала семиотики, лингвистики, литературы, а также психоаналитической теории, культурной (визуальной) антропологии, результатов и методов, накопленных в социологии, культурологии.

Использование семиотического подхода было особенно продуктивным при исследовании произведений искусства, но и другие феномены массового общества весьма активно изучались в этот период. Репрезентативна в этом плане работа представителя «новой истории искусств» М. Шапиро, американского историка и теоретика искусства, «Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знакаобраза» [20]. Визуальное искусство рассматривалось им как поле знаков, которые нуждаются в интерпретациях. В этом же ключе размышлял Дж. Каллер, который отмечал, что искусствознание имеет дело со знаками — формами с социально обусловленным значением. Он предлагал изучать «фреймирование» знаков, их трансформацию под воздействием дискурсивных практик, социальных установлений и ценностей, семиотических механизмов [10].

Семиотика обогащает современное искусствознание, выводит его за рамки узкопро-

фессионального истолкования. Англо-американский историк искусства Норман Брайсен ставит также вопрос о том, насколько контекст объясняет сам текст, не следует забывать, что контекст также подвержен идеологическому и социальному истолкованию [4].

Отказываясь от традиционных искусствоведческих концептов, новое искусствознание пытается выявить смыслопорождающие механизмы произведения искусства, социальную обусловленность текста, а также соединить семиотику и структурализм. Но осмысление визуальных образов как семиотической системы также имеет ограничения. Визуальность, проявленная в изобразительном искусстве, фотографии и т.п. интерпретируется как некие тексты, но визуальные образы до конца не переводимы на вербальный язык. Поэтому в 90-е годы XX века поиски в области визуальной культуры продолжались без привлечения лингвистики, носили постлингвистический, постсемиотический характер, визуальный образ открывался заново как непосредственная репрезентация реальности вне языковой формы [4].

Следующий этап визуальных исследований был связан с развитием цифровой культуры и научно-технологической изобретений, которые начали внедряться в практику со второй половины XX века, а в XXI веке кардинально изменили реальность. Трансформация визуальной образности в культурном производстве, которая произошла за два десятилетия XXI века, находится в центре рассмотрения исследователей самых различных специальностей – культурологов, эстетиков, искусствоведов, философов, социологов, которые пытаются осмыслить предпосылки и истоки современной ситуации в культуре, включить новые явления в медиаискусстве в эстетический и институциональный

ряд, описать структурные, функциональные и технические особенности цифрового искусства и современных коммуникативных и художественных стратегий. Под цифровым искусством понимается новейшее направление в медиасреде, основой которого является применение информационных технологий, т.е. отличительная черта такого искусства – это цифровая форма.

Расширение возможностей по конструированию культуры повседневности современного человечества, появление новой городской культурной среды, новых форм и технических стратегий создания искусства, основанных на поражающих воображение технологических возможностях и способах коммуницирования приводят к кардинальному пересмотру роли визуальности, которая формирует новую социальность.

С появлением новых технологических возможностей, прежде всего компьютеров, изменяются способы и скорость обработки информации, ее восприятие, происходит невиданное прежде расширение визуальной среды и усложнение образности, что сказывается и на культурном производстве, на появлении современного цифрового искусства. Так, например, сформировалось глитч-искусство, в котором технические ошибки и сбои компьютерной техники выступают в качестве технического приема создания произведений. Человечество погружается в образно-визуальное богатство мира, которое создает в настоящее время уже не природный мир, а насыщенное культурное пространство.

Современная визуальная культура не менее идеологична, чем культура предшествующих десятилетий, она насыщена медиа-образами, которые содержат в себе определенные смыслы и настроения. Визуальная образность позволяет воздействовать



на массовое сознание тотально с помощью культурного производства: телевизионного контента, Интернета, мобильных телефонов. XXI век стал поистине веком экспансии визуального, веком бесконечного копирования и тиражирования каждым человеком различных изображений.

Таким образом, визуальная составляющая современной культуры отличается большим разнообразием, смещением традиционных и новаторских форм, что находит свое отражение в повседневной культуре, появле-

нии новых феноменов в области актуального цифрового искусства и нового дискурса художественной образности. Каждая новация в технологиях приводит к трансформациям в визуальной среде. Старые и новые формы экранной культуры воздействуют друг на друга, конструируют новую социальную и культурную реальность, формируют не просто культурную среду, а новые ценности и характер коммуникаций. Именно с этими процессами и будут в перспективе связаны новые визуальные исследования.

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. *Барт Р.* Camera lucida: комментарии к фотографии/перевод с французского, послесловие и комментарий М.Рыклина. Москва: АД Маргинем. 2011. 267с.
3. *Барт Р.* Фотографическое сообщение //Система моды. Статьи по семиотике культуры/ перевод с французского, вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 378—392.
4. *Бел М. Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С. 521 - 559.
5. *Бергер Д.* Искусство видеть/перевод с английского Е.Шраги. Санкт-Петербург: КЛАУДБЕРРИ, 2012. 182 с.
6. *Власова Я.М.* Визуальный образ в современной культуре: к постановке проблемы// Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 9. Вып. 8. Ч.1, 2010. С.127-129.
7. *Воеводина Л.Н., Мурзаева В.В.* Видеоарт как актуальный феномен визуального поворота в современной художественной культуре//Культура и образование. Научно-информационный журнал вузов культуры и искусств, 2019. № 1. С. 31-37.
8. *Дебор Г.* Общество спектакля/ перевод с французского С. Офертаса и М. Якубович. Москва: Логос (Радек), 2000. - 183 с.
9. *Ищенко Е.Н.* «Визуальный поворот» в современной культуре: опыт философской рефлексии//Вестник Воронежского государственного университета. 2016. №2. С.17-27.
10. *Каллер Дж.* Структуралистская поэтика: структурализм, лингвистика и изучение литературы. Лондон: Ратледж и Киган Пол / Итака: Издательство Корнелльского университета, 1975.
11. *Колодий В.В.* Визуальность и ее влияние на социальное познание: философско-методологическое основание//Вестник Томского государственного университета. 2011. №2. С.90-96.
12. *Мазур Н.Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория//Искусствознание. 2018. С.10-42.
13. *Толстых В.И.* Образ художественный//Новая философская энциклопедия. В 4 т./Ин-т философии Рос.анад. наук. Москва, Мысль, 2001. Т.3. С.129.
14. *Alpers S.* The Art of Describing : Dutch Art in the Seventeenth Century. – London : University of Chicago, 1983.
15. *Bryson N.* Vision and Painting : the Logic of the Gaze / N. Bryson. –New Haven : Yale University Press, 1983.
16. *Gombrich E.* The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication / E. Gombrich. – London, 1999.



17. Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture // Visual Culture Reader* .- London, New York: Routledge. - 1998. P. 3.
18. Mitchell W.J.T. *The Pictorial Turn / W.J.T. Mitchell // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. – P. 11–34.
19. Purgar K. *Images in Text – Italian and American Literature in the Perspective of Visual Studies*. Zagreb. 2013. P. 29-34.
20. Schapiro M., *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, Semiotica*, 1, № 3, p. 223 - 242 (1969).

References

1. Baksandall M. *Zhivopis' i opyt v Italii XV veka: vvedenie v social'nyuyu istoriyu zhivopisnogo stilya / perevod s anglijskogo* N.Mazur, A. Forsilova. Moskva: V-A-C PRESS, 2018. 262 s.
2. Bart R. *Camera lucida: kommentarii k fotografii / perevod s francuzskogo, posleslovie i kommentarij* M.Ryklina. Moskva: AD Marginem. 2011. 267s.
3. Bart R. *Fotograficheskoe soobshchenie //Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury/ perevod s francuzskogo, vstup. st. i sost.* S.N. Zenkina. Moskva: Izdatel'stvo im. Sabashnikovyh, 2003. S. 378—392.
4. Bel M. Brajsen N. *Semiotika i iskusstvoznanie / perevod s anglijskogo//Voprosy iskusstvovedeniya*, Moskva, 1996. X (2/96), s.521 - 559.
5. Berger D. *Iskusstvo videt' /perevod s anglijskogo* E.Shragi. Sankt-Peterburg: KLAUDBERRI, 2012. 182 s.
6. Vlasova Ya.M. *Vizual'nyj obraz v sovremennoj kul'ture: k postanovke problemy// Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 9. Vyp. 8. Ch.1, 2010. S.127-129.*
7. Voevodina L.N., Murzaeva V.V. *Videoart kak aktual'nyj fenomen vizual'nogo povorota v sovremennoj hudozhestvennoj kul'ture//Kul'tura i obrazovanie. Nauchno-informacionnyj zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, 2019. № 1. S. 31-37.
8. Debor G. *Obshchestvo spektaklya/ perevod s francuzskogo* S. Ofertasa i M. Yakubovich. Moskva: Logos (Radek), 2000. - 183 s.
9. Ishchenko E.N. «*Vizual'nyj povorot» v sovremennoj kul'ture: opyt filosofskoj refleksii//Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2016. №2. S.17-27.
10. Kaller Dzh. *Strukturalistskaya poetika: strukturalizm, lingvistika i izuchenie literatury*. London: Ratledzh i Kigan Pol / Itaka: Izdatel'stvo Kornel'skogo universiteta, 1975.
11. Kolodij V.V. *Vizual'nost' i ee vliyanie na social'noe poznanie: filosofsko-metodologicheskoe osnovanie//Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2011. №2. S.90-96.
12. Mazur N.N. *Issledovaniya vizual'noj kul'tury: istoriya i predystoriya//Iskusstvovedeniye*. 2018. S.10-42.
13. Tolstyh V.I. *Obraz hudozhestvennyj//Novaya filosofskaya enciklopediya. V 4 t./In-t filosofii Ros.anad. nauk*. Moskva, Mysl', 2001. T.3. S.129.
14. Alpers S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. – London : University of Chicago, 1983.
15. Bryson N. *Vision and Painting: the Logic of the Gaze / N. Bryson*. –New Haven : Yale University Press, 1983.
16. Gombrich E. *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication / E. Gombrich*. – London, 1999.
17. Mirzoeff N. *An Introduction to Visual Culture // Visual Culture Reader* .- London, New York: Routledge. - 1998. P. 3.
18. Mitchell W.J.T. *The Pictorial Turn / W.J.T. Mitchell // Mitchell W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. – P. 11–34.
19. Purgar K. *Images in Text – Italian and American Literature in the Perspective of Visual Studies*. Zagreb. 2013. P. 29-34.
20. Schapiro M., *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, Semiotica*, 1, № 3, p. 223 - 242 (1969).

Поступила в редакцию 26.01.2022

*



ПОСТМОДЕРНИЗМ: ПЛЮРАЛИЗМ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

УДК 7.038.6

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-63-70>

Л. Н. Ульянова

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Российская Федерация
e-mail: lari-2009@live.ru

Р. И. Шуралев

Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Российская Федерация
e-mail: rshuralev@list.ru

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы теоретической рефлексии над термином «постмодернизм», авторами представлен широкий круг идей и мнений относительно вопросов постмодернистской арт-практики, обоснованности экспериментов в искусстве. В качестве существенного момента восприятия выделяется игровой характер деятельности эстетического сознания относительно произведений постмодернизма. Обозначены дискуссионные проблемы, определяющие характер постмодернистских произведений, их атрибутивные свойства. Рассматриваются вопросы трансформации Культуры в пост-культуру и преодоления узости понимания терминов «постмодерн» и «постмодернизм». Художественно-эстетические принципы явлений постмодернизма рассматриваются сквозь призму взглядов Ж. Бодрийяра, Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Делеза, Ж. Деррида, В.В. Бычкова, Ж. Липовецки, М. Фуко, У. Эко. Уровень осмысления процессов пост-культуры и проблем восприятия произведений современного искусства основывается, по мнению авторов, на игровом принципе понимания художественных форм как основополагающем в эстетике постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, плюрализм.

Для цитирования: Ульянова Л.Н., Шуралев Р.И. Постмодернизм: плюрализм художественно-эстетических принципов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 63-70. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-63-70>

УЛЬЯНОВА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА – кандидат философских наук, профессор, директор Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

ШУРАЛЕВ РУСЛАН ИЛЬЯСОВИЧ – ассистент кафедры музыкального образования Института искусств и художественного образования Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

ULYANOVA LARISA NIKOLAEVNA – PhD in Philosophy, Full Professor, Director of the Institute of Arts and Arts Education, the Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovykh.

SHURALEV RUSLAN ILYASOVICH – Assistant of the Department of Music Education at the Institute of Arts and Arts Education, the Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovykh.



POSTMODERNISM: PLURALISM OF ARTISTIC AND AESTHETIC PRINCIPLES

Larisa N. Ulyanova

Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovskh., Vladimir, Russian Federation
e-mail: lari-2009@live.ru

Ruslan I. Shuralev

Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletovskh., Vladimir, Russian Federation
e-mail: rshuralev@list.ru

Abstract: The article examines the issues of theoretical reflection on the term “postmodernism”, the authors present a wide range of ideas and opinions on the issues of postmodern art practice, the validity of experiments in art. The playful nature of the activity of aesthetic consciousness in relation to the works of postmodernism is highlighted as an essential moment of perception. The controversial issues that determine the nature of postmodern works, their attributive properties are indicated. The issues of transformation of Culture into post-culture and overcoming the narrow understanding of the terms “postmodern” and “postmodernism” are considered. The artistic and aesthetic principles of the phenomena of postmodernism are considered through the prism of the views of J. Baudrillard, J.-F. Lyotard, J. Deleuze, J. Derrida, V.V. Bychkova, J. Lipovetsky, M. Foucault, U. Eco. The level of comprehension of the processes of post-culture and the problems of perception of works of contemporary art is based, according to the authors, on the playful principle of understanding art forms as fundamental in the aesthetics of postmodernism.

Keywords: postmodernism, pluralism.

For citation: Ulyanova L.N., Shuralev R. I. Postmodernism: pluralism of artistic and aesthetic principles. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 63-70. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-63-70>

Постмодернизм на сегодняшний день до сих пор не имеет определенного вербального выражения, это понятие все еще расплывчато и достаточно обобщенно, но данный феномен культуры, да и всей истории в целом, достаточно хорошо ощущается современным эстетическим сознанием. Арт-практики сегодня, осознанно или нет, но попадают в течение постмодернистских арт-парадигм, что в большой степени свидетельствует о свободных формах репрезентации произведений современного искусства, использовании неклассических и, даже, *антиэстетических* концепций и компонентов. Использование процессуальных практик в искусстве, создание динамических объектов, акционизм, энвайронмент, утилитарность искусства – все

это мы можем назвать свидетельством новой культурно-исторической фазы, называемой *постмодернизмом*.

Для того чтобы попытаться разобраться или, хотя бы, наметить и поставить вопросы относительно постмодернизма, попытаемся определить и выявить значение понятия *постмодерн*, которое рассматривается в научном дискурсе как *социологическая парадигма*.

Пре-модерновое общество, общество традиционное, классическое основывалось, как правило, на вере в божественное начало, где бог был как доминирующий аргумент, реализовавшийся напрямую или косвенно, через систему богословских обоснований. Все «право» априори было божественным и только потом человеческим, хотя и само «челове-



ское» рассматривалось как необходимость божественной воли. В философии принято считать, что конец классического общества обозначил немецкий философ Ф. Ницше, утвердив «смерть Бога», хотя еще задолго до него божественное начало уже подвергалось сомнению, а Ницше в работе «Веселая наука» лишь трагически засвидетельствовал его «смерть» [9].

Модерн, как пришедшая на смену старой эпохи парадигма, узаконил «право» за человеком и поставил его в центр мировосприятия; все стало человеческим, рациональным, все основывалось на рациональном эксперименте, все стало субъект-объектным. Отрицание Бога и вера в «субъект» и «объект» - явная характеристика модерна. Но, как было и к концу *пре*-модернового общества, в середине XX столетия эти два концепта были взяты под сомнение. Субъект с такими характеристиками, как *воля* и *представление*, объект, вопрос о первичности того или другого в постмодернистской парадигме исчерпывают себя; современные философы утверждают, что субъекта и объекта больше нет. Из вышесказанного вытекает вопрос: что становится на их место? Современное общество находится в так называемой транзиции, транзитивной фазе между модерном и чем-то другим, к чему, в конечном счете, приведет постмодерн. Тем самым, мы выводим, что постмодерн – это фаза перехода, в которой лишь ставятся под сомнение субъект-объектные отношения, но взамен им на данный момент еще ничего не найдено. Возможно, это будет текст, контекст, матрица, виртуальный мир или что-то другое, что формирует на двух сторонах «субъект» и «объект», но предшествует им. Такая парадигма уже принята в современном научном дискурсе и нет ни одной гуманитарной науки, которая бы не имела в себе раздела

о постмодерне. Так и культура, являясь важной компонентой жизни общества, вбирает в себя постмодернистские веяния и охотно применяет их в арт-практиках [11].

Французский философ Ж.-Ф. Лиотар в своей работе «Состояние постмодерна» высказал важный тезис, с которым в последующем будут связывать представление о постмодерне и с которым эти представления связываются до сих пор сегодня. Для него постмодерн – это «исчезновение *метанарративов*», или, по-другому, «больших рассказов», которые представляют собой некие объяснительные формы, определяющие историческое и интеллектуальное движение и развитие. Такими формами могли являться религия, капитализм, марксизм и т.д., но для философии постмодерна это становится неактуальным. Постмодернизм, как связанная компонента в постмодерне, но не тождественная ему так и или иначе тоже высвобождается из-под влияния «великих нарративов»; искусство переходит в стадию «*свободной непричастности*» [6].

Как пишет отечественный философ и специалист в области эстетики В.В. Бычков, постмодернизм понимается как «*наслаждение от игры* во всех сферах бытия и сознания» [3, 415]. Такая игра имеет исключительно эстетические качества. Эстетический опыт, возвращение к которому происходит на ином уровне, без использования классических ракурсов *прекрасного* и *возвышенного*, свободно применяет маргинальные паракатегории, такие как телесность, жестокость, вещь, повседневность, деконструкция и мн. др. Утверждение релятивизма, расшатывание традиционной философско-культурной системы, осознанное симулирование в сферах традиционного философствования, разрушение концепций Культуры, которая сейчас помещается в арт-пространство в совершенно других фор-



мах и значениях, создание из обломков Культуры новых арт-объектов, в конечном итоге, должно доставить реципиенту, включенному в сообщество постмодернистов, *эстетическое наслаждение* [3].

Как заявляет Ж. Деррида, характерной чертой постмодернизма является *текстуальность*, где каждый текст состоит из текстов, знак – из множества других знаков. Ж. Деррида пишет, что «вне текста не существует ничего» [5, 54].

Такие тезисы и понятия, как «смерть автора», принцип «методологического сомнения», симулякр довольно плотно вошли в философию и искусство и активно используются в постмодернистских практиках.

Еще одной характерной особенностью постмодернизма является, по свидетельству Ж. Бодрийера в работе «Общество потребления», «открытие тела», проявление всепроникающей *телесности*. Тело сегодня «принадлежит» человеку, в отличие от традиционного пре-модернового общества, и приобретает функции и качества объекта, которому поклоняются, эротизируют, обнажают и доводят до степени «главного объекта потребления» современного постмодернистского общества [2].

Такое потребление, в конечном счете, приводит к тому, что человек определяет и видит смысл своей жизни в удовлетворении своих потребностей, как низменных физиологических, так и интеллектуальных. Исходя из вышесказанных предположений, французский философ Жиль Липовецки полагает, что главной ценностью современной культуры становится гедонизм, и постмодернизм выглядит как его «демократизация» [7]. Такой процесс не случаен, он является своего рода реакцией на «закат» модернистского авангардного бунтарства, и, как следствие, – господство

наслаждения, стимуляции ощущений, антиморали и антиинституционализма. По словам Ж. Липовецки, такая гедонистическая пропаганда начинается в 1960-е годы XX века, как раз во время, как принято считать, расцвета постмодернизма. Антикультура, субкультура, контркультура, мода на наркотики, сексуальная свобода, массовое распространение порнографии, «смакование насилия и жестокость в спектаклях» [там же] - результат нынешней постмодернистской «галлюциногенной» культуры, которая всячески демократизирует радикальную тенденцию к поощрению самых низменных наклонностей.

«Революция потребления», сегодня набравшая обороты и широко развернутая в обществе, наконец, практически достигла своей главной цели – высвобождение человека из-под нарративной диктатуры модерна. Человек становится более открытым для восприятия нового, он почти без сопротивления готов менять свой привычный образ жизни, стал «кинетичным» и, вместе с тем, в мире рекламы и вещей индивид утрачивает свою весомость. Выдвинутый М. Фуко тезис о «смерти субъекта», обозначает потерю человеком своей самоидентичности, основанной на фундировании личностной автономии, самосознания и саморефлексию, тем самым индивид как субъект лишается своего привилегированного статуса [10]. Субъект в своем картезианском понимании мог существовать только при наличии «принуждения» и «сопротивления» последнему; культура постмодернизма освобождает человека от сопротивления, тем самым уничтожая самого субъекта. Нарциссическая концепция современного общества, где человек теряет самого себя в погоне за удовольствием и удовлетворением своего собственного Еgo, в конечном счете, приводит к тому, что он становится



более «пластичным», пассивным и, в тоже время, открытым ко всему, что преподносит ему современная культура.

Первыми «противниками» догматической культуры модерна в 50-60-х годах, как принято считать, становятся представители субкультуры хиппи. Так, по мнению Д. Белла, постмодернизм является логическим продуктом яростного сопротивления пуританству массовой эротическо-порнографической культуры, зачинателями которого становятся пропагандисты свободной любви середины XX столетия [1].

Конечно, это отнюдь не означает исчезновение человечности, моральных принципов и нравов; сосуществование жестокости и толерантности, максимализма и минимализма, появление «столько же сторонников секса, сколько и его противников» [7, 174] говорит о синкретичности и эклектичности постмодернизма сегодня.

Постмодернизм, названный В.В. Бычковым «умудренным опытом «старцем»» [3, 405], вмещает в себя все культуры сразу, затейливо перетасовывает их между собой, ничего не создавая нового, трактует и перефразирует классические образцы искусства, накладывая на них отпечаток поп-арта, массовой культуры и коммерции. Современный исследователь классического «текста», как правило, не останавливается на буквальном, исторически сложившемся понимании; он «деконструирует» его, открывает в нем новые, «иные» смыслы, о которых, возможно, и не догадывался сам его создатель. Такой способ чтения «текста» и философствования Ж. Деррида называет «деконструкцией». Заимствуя у М. Хайдеггера разрушительное понятие *Destruktion*, переосмысляя понимание деструктивности у Ж. Лакана, философ-постмодернист выводит деконструкцию в негативном и позитивном

смыслах. Первый включает в себя разрушение классического пласта традиционного искусства посредством обнищания современной пост-культуры; второй же, напротив, предполагает создание новых, эксклюзивных арт-практик через переработку «старых» образцов искусства [4].

Важным местом в концепте деконструкции является цитирование, или, по-другому, интертекстуальность с принципиальной потерей изначально заложенных смыслов. У. Эко пишет, что «сюжет может возродиться под видом цитирования других сюжетов, и ... в этом цитировании будет меньше конформизма, чем в цитируемых сюжетах» [12, 211].

Сам У. Эко полагает, что постмодернизм не является фиксированным хронологическим явлением; мыслитель определяет постмодернизм как некое «духовное состояние», «огонек» которого разжигался в разные эпохи [13]. Сложно не согласиться с мнением ученого, так как начало расцвета постмодернизма регулярно сдвигается на десятилетия назад. Если к концу XX столетия считалось, что новая социокультурная парадигма стала порождением 50-60-х годов, как мы и писали об этом ранее, так как в научных трудах именно эти годы зафиксированы исследователями как эпоха «заката» модерна и «рассвета» новой культуры и философии, то современные научные и околонуточные работы определяют рождение постмодернизма чуть ли не в начале прошлого столетия.

Этот «огонек» постмодернизма в более ранние культурные эпохи, как считает У. Эко, является порождением кризиса этой самой эпохи: истощение литературы, потеря ориентиров в духовных исканиях, гибель устоявшихся принципов философствования, неопределенность векторов развития общества, доходящая вплоть до смакования горечи



по утраченным идеалам, воздвижение упавших идей, разрушительно-прекрасная тяга к развращенности и деструктивным художественным, текстуальным, сексуальным и социальным экспериментам и бунтарству. Попытка сделать анализ таких кризисов, уже встречавшихся истории человечества, приведет нас к многочисленным примерам и находкам в области культуры и искусства: Маркиз де Сад с его сексуально-гедонистской философией в период кризиса Франции во время Великой революции; Шарль Бодлер с его декадентскими воспеваниями уродства, греховного вождения и смерти, и многое другое. Такая принципиальная маргинализация, прошедшая сопротивление со стороны пуританского общества, закалившись в холоде тюремных стен (Жан Жене), к середине XX столетия заявила о себе громогласным криком. Сошло слишком многое, чтобы постмодерн впитал в себя и, главное, принял этот крик и определил его как принципиально важную особенность и «норму» современной культуры.

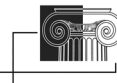
Результатом такого «принятия» становится эстетизация ранее почти не признаваемых явлений культуры: телесность, жестокость, эротизм, садизм, мазохизм и т.д. Безусловно, важно влияние фрейдистской и постфрейдистской философии на формирование и оформление подобных категорий в качестве главенствующих понятий пост-культуры. Примерами подобного могут послужить сотни произведений искусства, ставших сегодня уже чуть ли не «классическим» достоянием культуры – это У. Берроуз, Э. Гибер, М. Уэльбек, И. Уэлш в литературе; Ф. Озон, Л. фон Триер, П. Гринуэй, П. Пазолини в кинематографе; М. Пауэл, У. Барлоу в живописи; А. Серрано, Р. Гибсон в инсталляционном искусстве; Элис Купер, Мерилин Мэнсон, Sex Pistols в музыке.

Постмодернизм старается отвечать всем чаяниям современного человека, но существует мнение о том, что он перестал хорошо справляться с этой глобальной задачей. Как отмечает Адриан Сёрл, «постмодернизм мертв, но на его место пришло нечто другое, неизмеримо более странное» [8, 44]. Это мнение поддерживают Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен, называя пришедшую на смену постмодернизма парадигму «метамодернизмом». Такие выводы актуальны для мыслителей XXI века, хотя стоит заметить, что далеко не все придерживаются мысли о «гибели» постмодерна. Отечественный философ А. Дугин полагает, вероятно, в опоре на мнение Ю. Хабермаса в работе «Модерн – незавершенный проект», что модернизм еще не исчерпал себя, и культура только начинает входить в постмодернистскую парадигму, оставляя за собой огромное количество нерешенных вопросов [14].

Еще одну интересную трактовку понятия постмодернизма выводит А. Думитреску, выделяя три основных принципа постмодернизма: «связность (как образ мышления), петлеобразное движение (как принцип определения связей) и закон теории наложения» [8, 48].

Как мы можем заметить, термин «постмодернизм» настолько релятивный, что способы его словесного выражения и определения сильно различны между собой, не говоря уже о том, что постмодернизм до сих пор, спустя более чем полвека, подвергается сомнению относительно способов его существования и актуальности сегодня. Но, не смотря на это, постмодернистские принципы и догмы существуют в культурных пластах современного общества и оказывают сильное влияние на художников, критиков, философов и, непременно, на самого зрителя, реципиента.

Можно предположить, что существование произведений современного искусства



в поле постмодернистских арт-практик возможно исключительно через феномен *игры* как базового концепта современной культуры. Сосуществование в одном произведении проявлений низменных и высоких форм, противопоставляющихся друг другу ценностей и смыслов является, на сегодняшний день, актуальным приемом репрезентации произведения. Не основанные на базисных принципах искусства, не осмысленные через призму семантики и глубинного содержания, не вовлекающие реципиента в ткань художественных образов, идей и символов, арт-объекты сложно подпадают под термин «искусство». Именно наличие в произведении разных текстовых и интертекстовых структур, деконструирующих сам «текст» на основе различных игровых пластов, свидетельствуют о причастности того или иного арт-объекта к сфере искусства.

«Истощение» современной культуры, как полагают исследователи, вовсе не говорит об оскудении художественно-эстетических приемов. Напротив, осмысленное «повторение» классических текстов, их перемешивание, добавление иных, изначально незаложенных смыслов, создание из обломков старой Культуры новых артефактов пост-культуры, как нам кажется, способствует, во-первых, продолжению «жизни» классических форм искусства и их арт-объектов, а во-вторых, обогащению современных произведений в лоне массивного традиционного пласта, что позволяет реципиенту вовлекаться в игру и находить эстетическое наслаждение в движении сознания сквозь ткань грамотно наложенных и интегрированных друг-в-друга «текстов» произведений постмодернизма.

Список литературы

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. — Москва: Академия, 1999. — 451 с.
2. Бодрийяр Ж. Общество потребления. — Москва: Издательство АСТ, 2020. 320 с.
3. Бычков В. Эстетика: учебник. — Москва: КНОРУС, 2019. 528 с.
4. Деррида Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 208 с.
5. Деррида Ж. О грамматологии. — Москва: Ad Marginem, 2000. 511 с.
6. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2016. 160 с.
7. Липовецкий Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. — Санкт-Петербург: «ВЛАДИМИР ДАЛЬ», 2001. 332 с.
8. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма: [по редакции Р. ван ден Аккера]. — Москва: РИПОЛ классик, 2020. 496 с.
9. Ницше Ф. Веселая наука. — Москва: Азбука, 2015. 352 с.
10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — Санкт-Петербург: А-сэд. 1994. 408 с.
11. Хаустов Д. Лекции по философии постмодерна. — Москва: РИПОЛ классик, 2021. 288 с.
12. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. — Москва, 1989. 468 с.
13. Эко У. Открытое произведение. — Москва: АСТ, 2018. 512 с.
14. Философия постмодерна [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XMHJk4nnDMo> (дата обращения 05.03.2021)

References

1. Bell D. *The coming post-industrial society*. — Moscow: Academy, 1999. 451 p.
2. Baudrillard J. *Consumer society*. — Moscow: AST Publishing House, 2020. 320 p.
3. Bychkov V. *Aesthetics: textbook*. — Moscow: KNORUS, 2019. 528 p.
4. Derrida J. *Voice and phenomenon, and other works on Husserl's sign theory*. — St. Petersburg: Aleteya, 1999. 208 p.



5. Derrida J. *About grammatology*. – Moscow: Ad Marginem, 2000. 511 p.
6. Liotar J.-F. *The state of postmodernity*. – St. Petersburg: Aleteya, 2016. 160 p.
7. Lipovetsky J. *The era of emptiness. An essay on modern individualism*. – St. Petersburg: “VLADIMIR DAL”, 2001. 332 p.
8. *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*: [edited by R. van den Acker]. – Moscow: RIPOLL classic, 2020. 496 p.
9. Nietzsche F. *Fun science*. – Moscow: Azbuka, 2015. 352 p.
10. Foucault M. *Words and things. Archaeology of the Humanities*. – Saint Petersburg: A-cad. 1994. 408 p.
11. Khaustov D. *Lectures on postmodern philosophy*. – Moscow: RIPOLL classic, 2021. 288 p.
12. Eco U. *Notes on the margins of the “Name of the rose” // Eco U. Rose’s name*. – Moscow, 1989. 468 p.
13. Eco U. *An open work*. – Moscow: AST, 2018. 512 p.
14. *Philosophy of postmodernity* [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XMHJk4nnDMo> (accessed 05.03.2021)

Поступила в редакцию 23.02.2022

*



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И МОДА – ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ ФЭШН-ИЛЛЮСТРАЦИИ

УДК 74.01/.09

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-71-81>

М. Д. Бузова

Московский педагогический государственный университет, Москва, Российская Федерация
e-mail: boorova.maria@ya.ru

Аннотация: Модная иллюстрация, являясь популярным направлением в современном онлайн- и офлайн-образовании, вызывает противоречия и споры в сфере художественного педагогического образования. Поэтому сегодня особенно важно найти и рассмотреть «точки соприкосновения» этой востребованной техники и общепринятых стилей в изобразительном искусстве. Ретроспективный анализ модной гравюры, салонного портрета западного и русского модерна, художественных театральных эскизов и авангардных концепций позволил обнаружить черты, которые заимствовала фэшн-иллюстрация. Со временем утрачивая свое исключительно коммерческое предназначение, сегодня модная графика становится все ближе к современному искусству, чем укрепляет свои связи с другими направлениями. Имея очевидные связи с портретом, академическим и анатомическим рисунком, историей костюма и искусств, следуя известным принципам композиции и колористики, модная иллюстрация может представлять особенный интерес в области художественного педагогического образования.

Ключевые слова: изобразительное искусство, мода, модная иллюстрация, модная графика, фэшн-иллюстрация.

Для цитирования: Бузова М.Д. Изобразительное искусство и мода – предпосылки формирования фэшн-иллюстрации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 71-81. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-71-81>

FINE ART AND FASHION – PREREQUISITES FOR THEFORMATION OF FASHION ILLUSTRATION

Mariia D. Burova

Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
e-mail: boorova.maria@ya.ru

Abstract: Fashion illustration, being a popular trend in modern online and offline education, causes contradictions and disputes in the field of art pedagogical education. Therefore, today it is especially important to find and consider the points of contact of this popular technique and generally accepted styles in the visual arts. A retrospective analysis of fashion engravings, salon portraits of Western and Russian Art Nouveau, artistic theatrical sketches and avant-garde concepts revealed the features that fashion illustration borrowed. Over time, today fashion graphics are losing its exclusively commercial purpose and becoming closer to modern art, which strengthens its ties with other trends. Having obvious

БУРОВА МАРИЯ ДМИТРИЕВНА – магистрант 1 курса Художественно-графического факультета Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

BUROVA MARIIA DMITRIEVNA – first year master's student, The Art and Graphic Faculty, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University.

© Бузова М. Д., 2022

connections with portrait, academic and anatomical drawing, the history of costume and art, following the well-known principles of composition and coloristics, fashion illustration may be of particular interest in the field of art pedagogical education.

Keywords: fine arts, fashion, fashion drawing, fashion illustration.

For citation: Burova M.D. Fine art and fashion – prerequisites for the formation of fashion illustration. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 71-81. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-71-81>

Одним из самых востребованных направлений сегодня в сфере художественного дополнительного образования для взрослых является фэшн-иллюстрация. Популярность этой техники сегодня сложно переоценить: примерно с середины 2010-х годов она обрела «новое дыхание» после значительного перерыва в несколько десятилетий, уступив место фотографии. Сегодня журналы все чаще используют иллюстрации как на обложках, так и на разворотах своих выпусков, отмечая таким образом значимые события как для самого издания, так и для общества. Развитие социальных сетей также во многом оказало благоприятное воздействие на популяризацию рисованного контента, рождая интерес к направлению как с точки зрения коллекционирования, так и практического изучения.

Несмотря на повышенный интерес и стремительное распространение специаль-

ных курсов, художественно-педагогическое сообщество со скептицизмом воспринимает эту деятельность и само направление графики. Фэшн- или модная иллюстрация имеет продолжительную историю существования – с XVI века [10, с. 6]. В период с конца XIX и приблизительно до середины XX века она обрела свой расцвет и сформировалась в классическом понимании, радикально изменяясь в своих проявлениях, но выполняя главную функцию – передачу визуальной информации о модном на сегодняшний день образе. При этом стилистика 40–50-х годов сохранила наибольшую актуальность в наши дни: отголоски творчества знаменитого Рене Грюо можно увидеть в иллюстрациях Дэвида Даунтона и работах нашей соотечественницы Алёны Лавдовской (см. рис. 1).

Следует отметить, что модные журналы Российской Империи и СССР отличались



Рисунок 1. Модные иллюстрации Рене Грюо (1953 г.), Дэвида Даунтона (2008 г.) и Алёны Лавдовской (2019 г.)



прекрасными примерами иллюстрированного материала, который, к большому сожалению, мало изучен и поэтому привлекает значительно меньше внимания по сравнению с западным опытом. Поэтому, помимо разбора примеров модной гравюры и салонных портретов художников разных стран, для обнаружения общих черт с модной графикой был приведен анализ работ – журнальной иллюстрации и театральных эскизов – известных художников авангардистов 20-х годов XX века.

Цель данной статьи – продемонстрировать связи модной иллюстрации с общепринятым и почитаемым наследием изобразительного искусства и утвердить состоятельность этого направления.

На заре своей истории модная графика больше представляла собой исследовательский

материал: это были изображения костюмов мужчин и женщин разных стран и местностей, чаще всего выполненные в технике ксилографии, гравюры и офорта. Одним из таких исследователей был Чезаре Вечеллио – итальянский гравер эпохи Возрождения и двоюродный брат Тициана. Его издание «De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo» (в пер. с ит.: «Древние и современные привычки разных частей света») включало в себя 420 работ, на которых были изображены жители стран Европы и Востока в своих костюмах (см. рис. 2).

Другой мастер гравюры из Англии Вацлаф Холлар создал книгу «Livre curieux contenant la naiveve representation des habits des femmes des diverses parties du monde comme elles s'habillent a present» (в пер. с фр. «Любопытная книга, содержащая



Рисунок 2. Иллюстрация Чезаре Вечеллио «Habito antico di Roma da Donna, il quale era portato per tutta Italia» (в пер. с ит. «Древнеримский костюм женщины, который носили во всей Италии») в книге «De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo»

наивное представление об одежде женщин из разных уголков мира, как они одеваются сейчас»). В ней он представил 28 портретов простых обывательниц в их современных костюмах (см. рис. 3).

Его работы в 1670-х годах стали использоваться в одном из первых журналов мод – французском «Le Mercure galant», или по-русски «Галантный Меркурий» (с 1672 г., был переименован в 1678 г. – «Le Nouveau Mercure galant»). Периодические модные издания стали стремительно распространяться по Европе ко второй половине XVIII века: они появились в Германии, Англии, Италии и России – первый отечественный журнал появился в 1779 году и назывался «Модное ежемесячное издание, или Библиотека дамского туалета».

Изображения этих мастеров имели высокую степень детальности и информативности, это позволяет и сегодня получить достаточное представление об обычаях и устоях в области костюма в конкретных регионах. Технологически иллюстрации представляли собой гравюры, которые в дальнейшем дополнялись акварелью вручную. Поскольку на тот момент не существовало альтернативных способов передачи визуальной информации, модная графика в журналах выполняла для читателей роль проводника в мир светской жизни и прогрессивных изысканных нарядов.

В некотором смысле, можно сказать, что гравюра стала самой подходящей техникой для модной иллюстрации, и неслучайно – эту разновидность графики было легко тиражировать. Знания о модном костюме времени



Рисунок 3. Иллюстрация Вацлава Холлара «Femme de Nörimbergue allant par la Ville» (в пер. с фр. «Женщина из Нёримберга проезжает через город») в книге «Livre curieux contenant la naïve representation des habits des femmes des diverses parties du monde comme elles s’habillent a present»



можно получить и из живописных изображений, особенно парадных и салонных портретов. В этом случае большую роль играют не только особенности техники, но и хитрости, которые использовали художники для достижения необходимого эффекта. И, стоит отметить, что основные черты, характеризующие модную иллюстрацию, появились в эпоху модерна: как европейского, так и русского.

Как было отмечено ранее, наиболее информативными для исследования особенностей, объединяющих портретную живопись и фэшн-иллюстрацию, становятся именно репрезентативные портреты. В них стремление к украшательству обусловлено разными факторами: часто эти работы выполнялись на заказ, и в них не преследовалась задача продемонстрировать всю правду о внешнем облике модели. Другой причиной становилось особое видение реальности художником, будто под призмой красоты и эстетики, без излишнего психологизма и драмы. В теории модной иллюстрации все чаще стало рассматриваться творчество итальянского портретиста Джованни Больдини как предвестника этого художественного направления. Во многом, это справедливое замечание, но стоит отметить, что и другие художники Belle Époque, такие как Камилло Инноченти и Поль Элле, также внесли значительный вклад в формирование нового образа женщины в изобразительном искусстве: эфемерного, как сама мода. На этих портретах модели предстают легкими, неземными созданиями: они поправляют выбившиеся из прически локоны, кокетливо улыбаются, приняв изящную позу, придаются страстным и динамичным танцам. Неслучайно итало-французский писатель Роберт Монтестье ввел понятие и прекрасную метафору женщин-цветов: «*femmes de fleurs*» [3, с. 145].



Рисунок 4. Портрет принцессы Марты Люсиль Бибеско. Джованни Больдини, 1911 г.

Однако, действительно, именно в картинах Джованни Больдини можно подробно рассмотреть особенности нового салонного портрета. Художник имел значительную профессиональную подготовку: он получил образование во Флорентийской академии художеств, позже состоял в «школе маккьяй-оли» [9, с. 7] – этот опыт отразился в его работе с чистым цветом. Позже он переехал в Париж, где во многом вдохновлялся искусством французского импрессионизма. Больдини был настоящим целителем женской красоты, и он будто стремился довести ее до абсолюта, применяя пропорциональные искажения (см. рис. 4). Действительно, анализируя портреты художника, можно отметить удивительно длинные ноги и изящные, гибкие руки; плечи моделей выглядят гипертрофированно покатыми, а зона декольте глубоко открыта, однако это не делает образ женщины неприличным или вульгарным. Удивительно, как художник пишет лица: яркие большие глаза, томные и игривые, подчеркнутые контрастными дугами



парадных портретах было принято подробно останавливаться на costume и его деталях, во многом приукрашивать внешний вид модели, ведь будущая обладательница не стремилась увидеть пронзительную или, напротив, сдержанную глубокую эмоцию. В таком портрете скорее прослеживалось желание быть запечатленной молодой и небывало привлекательной.

Особенно заметна эта театральная неестественность в сравнении с другими работами автора. Героиня картины «Дама в голубом», как и Е.А. Олив, изображена в прекрасном платье: тонкая и детальная живопись позволяет рассмотреть каждую атласную складку и искусные кружева. Девушка преисполнена тревогой и смутением, ее лицо кажется болезненным, но яркая эмоция делает образ притягательным. Полотно наполнено символами, которые объясняют ее боль и горечь, застывшие в глазах. Но несмотря на удивительную проработанность портрета, его яркий психологизм, несчастье затмевает красоту героини, и это лишает «Даму в голубом» каких-либо точек соприкосновения с фэшн-иллюстрацией.

Другим не менее любопытным для исследователей модной графики является творчество знаменитого художника-«мирикусника» Валентина Серова. Он обладал потрясающей способностью адаптироваться новым реалиям мира и веяниям в искусстве: так он творил в живописных традициях реализма, импрессионизма и модерна [8, с. 387]. Можно проследить, как радикально отличается его живопись в «Девочке с персиками» (1887 г.) и, например, в «Портрете Иды Рубинштейн» (1910 г.). В последней работе прослеживается тенденция к большему упрощению и декоративности. Нельзя не заметить значительных изменений пропорции, которые делают фигуру танцовщицы еще стройнее и изящнее; модную, но несколько взъерошенную прическу; бле-

стящие перстни и бантик на ноге; яркий акцентный макияж, маникюр и педикюр.

Особого внимания заслуживают салонные портреты: его моделями становились первые красавицы, среди которых были Зинаида Николаевна Юсупова, Генриетта Леопольдовна Гиршман, Ольга Константиновна Орлова. Каждая из них по-своему элегантна и привлекательна, их лица выражают разные эмоции, а сами полотна не лишены психологизма. Однако есть общие черты этих портретов, которые объединяют их с классической модной иллюстрацией: изысканные, утонченные, несколько неуютные позы, модные костюмы и украшения, таинственный взгляд – порой задумчивый, порой надменный. Но стоит обратить внимание на деталь в портрете Генриетты Гиршман: справа можно разглядеть самого художника, который не просто выразил свой взгляд на красоту и талант портретиста, но и оставил свой след, изобразив себя.

Сегодня особенно современно выглядит портрет Зинаиды Николаевны Юсуповой, который находится в Нижегородском государственном художественном музее. На первый взгляд, создается ощущение наброска, непродолжительной работы, в которой схвачен образ без лишних деталей. Однако это работа маслом, одновременно небрежная и очень выразительная, отражающая красоту и благородство лица княгини. Изысканная прическа, острый и между тем благоволяющий взгляд, лаконичные драгоценности и невесомая меховая дымка, в которую облачена Юсупова, создают эту волшебную притягательность модного изображения (см. рис. 6).

Серов не был чужд и светским событиям и мероприятиям. Так известно, что он попал на трехдневный модный показ Поля Пуаре, который проходил в особняке Надежды Петровны Ламановой – известной



Рисунок 6. Портрет княгини
Зинаиды Николаевны Юсуповой.
Валентин Александрович 1900-1902 гг.

московской портнихи. Там художник делал зарисовки моделей [1, с. 84], то есть выполнял, как бы сегодня сказали, модные скетчи. Они, в свою очередь, представляют собой разновидность фэшн-иллюстрации: непродолжительную графическую работу, в которой запечатлены основные идеи костюма и образа в целом.

Интересно сегодня и творчество другого «мирискусника» и товарища Сергея Серова — Льва Бакста – знаменитого автора театральных костюмов и декораций. Художник много работал над оформлением дягилевских «Русских сезонов», выполняя живые, наполненные цветом, экспрессией и чувством эскизы костюмов, которые и на сегодняшний день представляют большой интерес и худо-

жественную ценность. Экзотичный русский колорит и восточные мотивы в одежде охватили внимание светского Парижа и вдохнули новые краски в привычные представления о европейском костюме – это чрезвычайно воодушевляло как зрителей, так и дизайнеров того времени. Исследуя моду периода, можно заметить, как перекликаются между собой художественные идеи Бакста и туалеты авторства Поля Пуаре. Короля высокой моды огорчало, что его самобытные наряды воспринимались как плоды вдохновения творчеством Бакста, однако «Русские сезоны» производили неизгладимое впечатление на французских художников, и автор костюмов русского происхождения несомненно смог задать тон новым модам. И степень этого влияния сегодня можно проследить, анализируя его театральные эскизы – по-настоящему достойные самостоятельные графические произведения.

Деятельность упомянутого ранее модельера Надежды Ламановой во многом связана с творчеством художников своего времени, среди которых была и Наталья Сергеевна Гончарова. Это удивительная личность – «амазонка» русского авангарда, к коим причислил ее поэт-футурист Бенедикт Лившиц. Она была родоначальницей лучизма в паре со своим мужем и единомышленником Михаилом Федоровичем Ларионовым, а сегодня является самой дорогой художницей нашей страны. Гончарова много работала над костюмами дягилевских «Русских сезонов» в Париже, создавая желанный европейской публикой экзотичный образ, вдохновлявший самого Поля Пуаре. Известно, что Ламанова приобрела у авангардистки несколько эскизов для своих платьев, так как не рисовала сама и поддерживала творчество своих современников (см. рис. 7).



Однако на сегодняшний день не было найдено моделей, реализованных по работам Гончаровой, но узор платья на портрете Евфимии Носовой авторства Константина Сомова, по всей видимости, был вдохновлен творчеством художницы [2].

Авангардные течения бодро «вышли» за пределы холста и обрели новую функцию, ранее не свойственную изобразительному искусству – производственную. Советское время стало переломным моментом в формировании новых идеалов, в том числе и визуальных, поэтому над созданием облика советского человека трудились художники-конструктивисты и те, кого сегодня принято называть «дизайнерами». Среди них были выдающиеся женщины, воспевавшие концепцию «прозодежды» – «костюма для какой-нибудь производственной функции» [5, с. 18] – это Варвара Степанова и Любовь Попова, активно работавшие над эскизами костюмов для театра. В этот момент искусство пыталось максимально близко соприкоснуться с реалиями и решить проблему бытового удобства, практичности, но при этом – внешнего и морального облика человека. Несмотря на то, что творения этих художников-производственников не получили широкого распространения, сегодня особенно интересны художественные работы, их изобразительная составляющая и идейное направление, отраженное в характерных графических приемах. Сочетание чистых оттенков, бескомпромиссно жесткие линии, отсутствие четкой гендерной принадлежности костюмов, обилие геометрии в силуэтах и принтах – все это, казалось бы, скорее может охарактеризовать элементарный чертеж, чем творческий эскиз. Однако именно через такую подачу было возможно понять, как действительно художник видит крой одежды – прямо, незамысловато, лаконично, сохраняя практичность и утилитарную направленность.



Рисунок 7. Эскизы костюмов
Наталии Сергеевны Гончаровой
для модельера Надежды Петровны Ламановой

Идеи конструктивистов были далеки от моды (как и настроения советской власти в целом), хотя и были направлены на формирование нового образа человека и гражданина. Однако полностью исключить влияние веяний в области костюма было невозможно: дореволюционные фасоны противоречили новым представлениям о равноправном обществе точно так же, как и буржуазные западные образцы. И поэтому особенно остро встал вопрос создания первых советских модных журналов – альтернативы переведенным западным, которые будут сохранять идеологическую составляющую и отвечать запросам общества в эстетичном костюме, сообразном времени. Так в 1923 году появился журнал «Ателье», созданный в Ателье Мод при тресте «Московшвей». Юная Ольга Сеничева, еще шестнадцатилетняя девочка, и уже давно знаменитая Надежда Ламанова, не покинувшая страну после революции, возглавили издание и приглашали к сотрудничеству выдающихся графиков, среди которых были Александра Эк-



Рисунок 8. Эскиз платья Веры Мухиной и Надежды Ламановой в альбоме «Искусство в быту» (1925 г.)

стер и Вера Мухина. Новая, непривычная тематика издания, высокое качество изданного материала, авангардные авторские эскизы – уже настоящие модные иллюстрации – все это привлекало читателей. Однако на этом первом и единственном выпуске завершилась история журнала. В 1925 году сотрудничество Ламановой и Мухиной возобновилось – ими была создана линейка женских платьев, в которых четко прослеживается вдохновение идеями народного костюма и конструктивистской лаконичности. Эскизы для альбома «Искусство в быту» напоминают технические рисунки – они просты, информативны и пропорциональны (см. рис. 8). Однако минимализм и недосказанность прерывистых линий, рисующих женский силуэт внутри костюма, формируют ощущение модной иллюстрации, которую мы привыкли видеть сегодня. И, таким образом, знаменитые художники, работая с многотиражными изданиями, внесли большой вклад в популяризацию нового облика, моды и искусства.

Список литературы

1. Бартлетт Дж. Надежда Ламанова и модернизм в предреволюционной России: между высокой модой и авангардным искусством // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 47. С. 73–112.

Заключая вышесказанное, следует подчеркнуть основную мысль – модная иллюстрация не возникла из ниоткуда и просто так. Она естественным образом родилась из общепринятого изобразительного искусства и переняла многие техники и стили, трансформируясь в течение времени.

Фэшн-иллюстрация появилась из-за нескольких основных причин. Во-первых, она стремилась запечатлеть историю и современность. Во-вторых, она способствовала формированию идеалов красоты и пропагандировала их. «В-третьих» объясняет причину, по которой модная иллюстрация неоднозначно воспринимается сегодня академическим сообществом – в период своего «пика», с конца XIX и до середины XX века, она представляла собой коммерческий материал, рекламирующий предметы костюма, интерьера, стиля жизни. Стремление к украшательству и лести в маркетинговой роли модной иллюстрации в то время проявилось максимально ярко.

Но в наши дни рекламных инструментов стало значительно больше, они стали намного разнообразнее и порой агрессивнее. И в них сегодня не так часто встречаются рисованные изображения – преимущество остается за фотографией. Однако тенденция к использованию иллюстративного материала очевидно возрастает, в том числе со стороны индустрии моды и красоты, что подтверждают официальные социальные сети. А сама модная иллюстрация выходит за рамки «продающей картинки», становясь более сложным, порой концептуальным, но тем не менее актуальным явлением в современной и популярной культуре, во многом перенимая опыт у признанного наследия искусства.



2. Эскизы моделей. [Электронный ресурс] // Виртуальный музей Надежды Петровны Ламановой: [веб-сайт]. URL: https://lamanova.com/20_sketches.html.
3. Графова Е.О. Образы женщин-цветов, женщин-бабочек в художественном опыте искусства Италии и Франции эпохи модерна // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 1. С. 139–154.
4. Гусарова К. Презумпция виновности: косметический «обман» и его разоблачения в XIX веке // Теория моды: одежда, тело, культура. 2017. № 43. С. 169–199.
5. Советский стиль / ред. группа: В. Зусева, Т. Евсеева, Н. Иванова. Москва: Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2012. 207 с.
6. Матюнина Д.С. «Вычеркнутый психологизм» женского салонного портрета эпохи модерна: портреты Елены Олив работы художника Константина Сомова и Марины Маковской работы Александра Головина // Культура и искусство. 2021. № 4. С. 30–42.
7. Рибейро Э. Мода и мораль. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 264 с.
8. Сокольникова Н.М. История стилей в искусстве: учебник и практикум для вузов. М.: Издательство Юрайт, 2022. 405 с.
9. Федотова Е.Д. Джованни Больдини. М.: Издательство «Белый город», 2002. 48 с.
10. Blackman C. 100 Years of Fashion Illustration. London: Laurence King Publishing, 2007. 384 p.

References

1. Bartlett D. Nadezhda Lamanova and Russian pre-1917 modernity: between haute couture and avant-garde art. *Theory of Fashion: Clothing, Body, Culture*. 2018, no. 47, pp. 73-112. (In Russ.)
2. *Sketches of models*. Available at: https://lamanova.com/20_sketches.html (In Russ.)
3. Grafova E.O. Images of women-flowers, women-butterflies in the artistic experience of the art of Italy and France in the Art Nouveau age. *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*. 2020, no. 1, pp. 139-154. (In Russ.)
4. Gusarova K. The presumption of guilt: cosmetic "deception" and its exposure in the XIX century. *Theory of Fashion: Clothing, Body, Culture*. 2017, no. 43, pp. 169-199. (In Russ.)
5. Zuseva V. *Soviet Style*. Moscow, Publishing House "World of encyclopedias Avanta +, Astrel", 2012. 207 p. (In Russ.)
6. Matyunina D.S. "Crossed out psychologism" of a female salon portrait of the Art Nouveau era: portraits of Elena Oliv by the artist Konstantin Somov and Marina Makovskaya by Alexander Golovin. *Culture and Art*. 2021, no. 4, pp. 30-42. (In Russ.)
7. Ribeiro A. *Dress and Morality*. Moscow, New Literary Observer publishing house, 2012. 264 p. (In Russ.)
8. Sokolnikova N.M. *History of style in art*. Moscow, Published by "Urait", 2022. 405 p. (In Russ.)
9. Fedotova E.D. *Giovanni Boldini*. Moscow, Published by "White town", 2002. 48 p. (In Russ.)
10. Blackman C. *100 Years of Fashion Illustration*. London, Publishing House Laurence King Publishing, 2007. 384 p.

Поступила в редакцию 20.01.2022

*



О НТОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

В. Ю. Даренский

Луганский государственный педагогический университет, Луганск, Украина (ЛНР)

e-mail: darenski1972@rambler.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию культурной онтологии художественного произведения. Автор обосновывает концепцию, согласно которой понимание онтологического «ядра» искусства и инвариантной онтологии художественного произведения, которая дает четкие критерии для различения подлинного и неподлинного в искусстве, должно основываться на фундаментальной онтологической структуре бытия в соответствии с его архаической ритуальной моделью: жизнь – смерть – жертва – воскресение (новая жизнь). Эта базовая онтологическая модель художественной реальности определяет универсальный способ воздействия произведения искусства на становление человеческого сознания, который заключается в воспроизведении смысловой целостности человеческого опыта, преодолении его индивидуальной ограниченности путем приобщения к универсалиям культуры.

Ключевые слова: онтология, произведение, искусство, культура, ритуал.

Для цитирования: Даренский В.Ю. Онтология произведения искусства // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 82-92. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

ONTOLOGY OF A WORK OF ART

Vitaly Yu. Darensky

Lugansk State Pedagogical University, Luhansk, Ukraine (LPR)

e-mail: darenski1972@rambler.ru

Abstract: the article traces the stages of the intercultural dialogue between East and West. The author emphasizes that, as a rule, the influence of the East on Western European art is emphasized, but dialogue always implies a two-way relationship characterized by varying degrees of intensity and a change of roles in the “transmitting – receiving” pair. The first contacts of Western European and Eastern cultures date back to the turn of the XVI - XVII centuries, but the dialogue did not happen during this period due to the fundamental difference in socio-cultural paradigms. But communication was not interrupted, it was continued, which led to the end of the XVIII - early XIX centuries. to the emergence of interest in foreign cultural experience. The processes of its assimilation by the national art schools of China and Japan are in many ways similar: the division of artists into traditionalists who advocated the preservation of the canon that had been forming for a long time within the framework of national art, and supporters of Western painting who tried to assimilate both approaches in their work. In conclusion, the author

ДАРЕНСКИЙ ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ – доктор философских наук, профессор кафедры философии
Луганского государственного педагогического университета

DARENSKY VITALIY YURYEVICH - Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Philosophy of the
Lugansk State Pedagogical University

© Даренский В. Ю., 2022



emphasizes that by the beginning of the twentieth century, some isolation of China and especially Japan from the global cultural trends has been overcome, and the work of the masters of these countries becomes part of a single artistic space.

Keywords: ontology, work, art, culture, ritual.

For citation: Darensky V.Yu. Ontology of a work of art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 82-92. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-82-92>

Возникновение теоретической проблемы демаркации культуры и «антикультуры» является закономерным результатом общей деградации содержания человеческого бытия в современной цивилизации – редукции человека к модели «биосоциального автомата» [2], в свое время названной «антропологической катастрофой» (М.К. Мамардашвили). В особо явной форме это происходит в так называемом «современном искусстве». Как отмечает исследователь этого феномена, «современное contemporary art – это искусство без иерархии, без “искренности”, без шедевров, легко тиражируемое... В таком контексте тотальное ироническое равнодушие к поискам истины, добра и смысла, подмена их увлекательной манипуляцией знаками без обозначаемого действительно выглядит как новый виток развития искусства в отрыве от классических основ и традиций»; но на самом деле это лишь означает, что «произведение искусства в классическом понимании этого слова окончательно исчезло, а вместо него появились “проекции” человеческого сознания в живописном, объемном, цифровом или любом другом воплощении» [5, с. 70]. Это не что иное как «пост-искусство» как часть «пост-культуры» (В.В. Бычков). Философским ответом на вызов «пост-искусства» должно стать особое направление эстетических исследований, которое восстанавливало бы понимание онтологического «ядра» искусства, в частности, инвариантной онтологии

художественного произведения, которая дает четкие критерии для различения подлинного и неподлинного в искусстве [3].

Теория художественного произведения всегда была и остается одной из центральных составляющих эстетики, концентрируя в себе всю её актуальную проблематику, поскольку именно произведение является основной, завершённой формой социокультурного бытия искусства и отражает все аспекты его эволюции. В частности, развитие видо-жанровой дифференциации искусства является эволюцией композиционно-стилистических средств структурирования художественных произведений. Для постклассической эстетики становится актуальным специфический аспект понимания и анализа художественных произведений, который заключается в обращении к глубинной онтологии произведения искусства как феномена культуры и в глубинно-психологических уровнях его восприятия, которые оставались вне поля зрения классической эстетики. Как отмечают В.А. Личкова и А.Н. Петрова, «постклассическое эстетическое сознание – это неомифологическое сознание со всеми его “архетипами” и “кено-типами”... здесь сознание обращается к глубинным, первично-мифологическим ретроспективам и интроспекциям. Неклассическая эстетика основывается на изучении архаических культур, на различных исследованиях атавистических форм мышления, чувствования, творческих состояний» [13, с. 158]. Целью данной статьи



является концептуализация неклассического подхода к пониманию сущности художественного произведения на основе его глубинной онтологии как феномена культуры и глубинно-психологических аспектов его рецепции.

Эта цель предполагает решение трех задач: 1) определение общей культурной онтологии произведения, связанная с его генезисом как специфической культурной формы; 2) анализ универсальной предметности художественного произведения как формы воспроизводства предельных смыслов человеческого бытия; 3) определение инвариантной сущности воздействия произведения искусства на человеческое сознание.

Культурная функция художественного произведения заключается в его способности продуцировать новые смыслы. Реципиент подпадает под принудительное воздействие образной системы произведения, в его «силовое поле», которое заставляет реципиента переживать такие жизненные ситуации, которых он не знал в повседневной жизни. Так происходит трансформация как его самопонимания, так и понимания различных сфер объективной реальности, а следовательно, в предельном варианте – трансформация личности. «Человек приходит к произведению не ради чисто “эстетического удовольствия”, а для решения своих исконных смысло-жизненных проблем, – пишет А.К. Шевченко, – следовательно, “истина”, с которой человек отходит от произведения, не существует до встречи с ним... она действительно происходит в момент встречи... и дело не в полисемантизме художественных текстов, предполагающих богатство “перекодировок”, а в том, что понимание произведения искусства выходит за пределы эстетического отношения и прорастает в конкретность общежизненного процесса» [14, с. 99-100].

В основе восприятия произведения искусства лежит определенная первичная целостность экзистенциального опыта человека, которая актуализируется в процессе «встречи» с произведением. Его глубинная онтология как проекта творческого до-определения смысла требует структурного анализа произведения в достаточно специфическом, неклассическом аспекте. Это не традиционное (классическое) направление, которое происходит через категории содержание / форма, часть / целое, идея / чувство и т. д., А анализ структуры самоорганизации произведения – от образования первичных элементов до целостности. В основе самоорганизации лежит некая инвариантная «протоформа», то есть первоначальная модель всех возможных форм возникновения и специфического развертывания художественных средств, составляющих целостное произведение. К определению этой протоформы, которая должна быть единой для всех уровней художественного выражения, можно подойти двумя путями. Оба можно определить как генетические, впрочем, эта генетичность разная по направлению: первую можно назвать «горизонтальной» – это исторический генезис произведения как феномена культуры; вторая – «вертикальная» – это развертывание произведения «снизу», от первичных смыслообразов, что лежат в его основе.

«Горизонтальный» генезис произведения как специфической культурной формы определяется происхождением искусства, которое было вызвано необходимостью передачи и воспроизведения универсальных смыслов человеческого опыта с целью дополнения и компенсации частности опыта повседневной практики и коммуникации. Но известно, что первичной формой культуры, выполнявшей эту функцию, было сакральное действо, ритуал. На определенном, уже достаточно раннем



этапе развития культуры, «внутри» ритуала возникают специфические формы универсализации и гармонизации человеческого опыта, которые позже были определены как «искусство». «Древнейшие произведения искусства возникли, – писал В. Беньямин, – как известно, чтобы служить ритуалу, сначала магическому, а затем религиозному. Решающим значением обладает то обстоятельство, что этот вызывающий ауру образ существования произведения искусства никогда полностью не освобождается от ритуальной функции произведения. Иными словами: уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение. Эта основа может быть многократно опосредована, однако и в самых профанных формах служения красоте она проглядывает как секуляризованный ритуал. Профанный культ служения прекрасному, возникший в эпоху Возрождения и просуществовавший три столетия, со всей очевидностью открыл, испытав по истечении этого срока первые серьезные потрясения, свои ритуальные основания» [1, с. 26-27].

«Аурой» произведения В. Беньямин называет его способность нести содержание, которое выходит за пределы его непосредственной предметности, и быть неповторимым образом определенного способа миропереживания, укорененного в традиции, в том числе религиозной. Итак, с генетической точки зрения, как писал Д. Лукач, «из миметической направленности периода магизма, изначальное еще не имеющего ничего общего с искусством, ... возникают фундаментальные категории эстетического. Художественное воспроизведение мира берет начало в магическом мимезисе, разворачивается в его рамках и лишь на более высокой ступени развития отделяется

от него» [6, с. 70-71]. Поэтому неудивительно, что исследователи древнего искусства находят в нем на уровне чистого содержания те же самые смыслы и символы, что и в самых архаичных религиозных представлениях. Во время своего становления как формы культуры искусство было определенной эмансипацией от религиозного культа; отдельные виды искусства генетически возникали как самостоятельное, автономное развитие отдельных выразительных средств культа. В условиях традиционной цивилизации культ и искусство представляют один-единственный универсальный смысл, а именно: предельные смыслы человеческого мироотношения, воплощенные в мифообразе Мироздания. Впрочем, в искусстве он репрезентируется в секуляризованных, ярко-развлекательных, мастерски-игровых средствах. Например, как показано в классическом исследовании М.М. Бахтина, народная карнавально-смеховая художественная культура воспроизводит мифообраз мироздания как Космоса-живого Вселенского тела.

Приобретая статус автономной формы культуры, которая развивается и функционирует по собственным внутренним законам, произведение искусства одновременно воспроизводит в себе и внутреннюю структуру сакрального ритуала (который, в свою очередь, воспроизводит структуру космогонии). Опираясь на традицию исследования содержания и структуры сакрального ритуала (работы М. Элиаде, В.Н. Топорова, М.И. Евзлина [4] и др.), можно вычленить инвариантные онтологические «сюжеты», моделируемые в ритуале. Итак, этот универсальный смысл, независимый от конкретной мифической формы, в которой он является «закодированным» может быть представлен такой схемой: Творения / Ничто → Перворе-

альность / Единственное → Распад Единого → Хаос1 → Упорядочения Хаоса / Битва сил Тьмы и Света, победа Мира → Космос1, гармония стихий → Катастрофа → Хаос2 → Упорядочения Хаоса / Жертвоприношение → Космос2 → далее весь цикл повторяется. Звено от Творения к Космосу1 является, собственно, священной историей о том, каким образом все возникло; об этом рассказывает космогонический миф, что символически разыгрывается в ритуале. Звено от Космоса1 к Космосу2 представляет собой “вечное повторение подобного” на всех уровнях сущего и является онтологически вторичной относительно первой, ее развертыванием в пространстве и времени мироздания. Ритуальное действие, соответственно, являются: 1) помощи двух звеньев и должен давать «абсолютное» понимание сути и смыслу мироздания, а следовательно, 2) является глубинным смысловым структурированием сознания людей. Предложенная схема может иметь еще более развернутый вид, включая в себя еще третье звено, связанное с концом света и окончательной судьбой человека. С другой стороны, общая схема может быть свернута к самому простому и наиболее практичному виду: Космос – Хаос – Жертва – Космос.

Такую основную онтологическую схему сюжета бытия человека и мира в их единстве можно, вслед за В.Ф. Петровым-Стромским, определить как «основной миф» культуры. Как пишет этот автор, «основной миф, который разгадывает тайну жизни и заклинает ужас вечного повторения, калейдоскопического многообразия жизни могучим образом единой воли и единой нормы, которые придают смысл чувственности, – принципиально отличается от того, что называют мифологией. В нем нет сюжетов, нет повествования... Это образ изоморфной причастности ритуальных

движений, звуков и ритмов к жизни космических стихий» [11, с. 157]. Итак, «основной миф» является ничем иным как внутренней формой человеческого мироотношения, что может быть объективирован в любой культурной форме. Собственно, ритуал является лишь первоначальной синкретической формой воспроизводства основного мифа и представляет его самым непосредственным образом.

Но переживание основного мифа присуще любой целесообразной деятельности, ведь обеспечивает первоначальную осмысленность жизни как таковой. На более поздних этапах развития цивилизации, когда непосредственное, то есть «ритуальное» в узком смысле слова, воспроизведение основного мифа исчезает, возникает эффект отчуждения от первоначальной осмысленности мира, которой теперь противостоит социальная и технологическая целесообразность. Впрочем, необходимость целостной осмысленности мира является имманентным человеку как разумному и духовному существу, а следовательно – в посттрадиционных культурах мы находим такие культурные явления, которые выполняют ту же функцию универсализации смыслов, которую ранее выполнял сакральный ритуал. Среди этих средств произведения искусства являются едва ли не самыми эффективными, поскольку универсализация смыслов здесь является эстетической, то есть лично-переживательной.

Произведение как форма организации художественного освоения реальности сохраняет в себе схему «основного мифа» как собственную предельную смысловую модель. Именно это, по нашему мнению, было зафиксировано в известном кантовском определении произведения искусства – как некоей «целесообразности без цели». Действительно, произведение не имеет внешней прагмати-



ческой цели – его цель сугубо внутренняя: упорядочение мировосприятия человека в соответствии с законами красоты и гармонии. В секуляризованной культуре, где сакральное действо уже не является основной формой осмысления действительности, не является центром миропонимания, становится маргинальным феноменом для основной массы людей, здесь, как это ни странно на первый взгляд, актуализируется именно этот самый архаичный аспект произведения искусства, ведь последний остается здесь едва ли не единственным универсализирующим средством мировосприятия.

В этих условиях искусство начинают рассматривать и воспринимать как средство переживания универсальных ценностей и смыслов, средство трансформации, самосовершенствования личности в соответствии с этими ценностями, средство восприятия мира и человека как единого осмысленного целого. В рамках той же самой тенденции, как ее предельное выражение, глубинная онтология произведения искусства актуализируется в авангардном искусстве. Здесь, становясь средством неомифологического «миросозидания» и «теургии», художественное произведение фактически возвращается в собственное «архэ», в то генетическое «лоно», из которого он когда-то и вышел – ритуальное действие, символически воспроизводило космогонию. Впрочем, возвращается только в модусе имитации. Некоторыми авторами, в частности В. И. Тасаловым [13], начато специальное исследование природы художественного произведения в аспекте первоначальной онтологии «основного мифа» культуры. Интересные рассуждения на эту тему есть у многих исследователей, в частности у Д. С. Лихачева, который писал: «Искусство вносит в мир упорядоченность... памятники

искусства – это разные “модели”, различные попытки внесения системы в бессистемный мир. Человек боится смерти в ее самых сложных формах – в формах хаоса. Искусство... пытается ввести восприятие в русло “стиля”, понимаемого как единство формы и содержания... Спросят: неужели искусство призвано успокаивать? Конечно, нет... Искусство призвано соревноваться против хаоса, часто путем обнаружения, разоблачения этого хаоса, его демонстрации. Обнаружение хаоса средствами искусства есть уже внесение в него упорядоченности... искусство вносит в мир упорядоченное беспокойство» [7, с. 17-20]. Хаос в человеческом бытии определяется как духовно-экзистенциальная дезинтеграция личности и неопределенность или нереализованность базовых жизненных ценностей.

Поскольку личностный, ценностно-детерминированный характер жизнедеятельности нуждается в ней хотя бы частичной гармонизации, универсализации опыта на основе причастности к абсолютным ценностям, детерминирующих смысл жизни, то это требует применения специальных культурных механизмов. В частности, искусство выполняет функцию гармонизации, универсализации и ценностной интеграции жизненных процессов человека средством их переживания в контексте человекомерных качеств сущего, в первую очередь, эстетических. Эти качества миропереживания являются одним из эффективных культурных механизмов универсальности жизненных процессов. Таким образом, общекультурная диалектика Хаоса / Космоса в искусстве воспроизводится в форме образного, то есть гармоничноструктурированного переживания, «упорядоченного беспокойства», что содержит в себе катарсис души.

Принцип целостности художественного образа и произведения может быть понятным

лишь в контексте логики конкретно-всеобщего. Всеобщее имеет сложный, подвижный, внутренне расчлененный характер; оно обладает способностью к самоощущению в образах-антагонистах, образах-двойниках и образах, отражающих его частичный, фрагментарный смысл. Поэтому произведение является живым единством, которое саморазвертывается. Отсюда понятно, что произведение искусства как разновидность «живого единства» (Гете) является проблемной моделью жизни не только по своему содержанию, но и по самой своей форме. Элементарный образ возникает из множества фонетических, графических, кинетических и т.д. элементов, а мета-образ (произведение) из множества элементарных образов, путем свободной игры упорядоченной воображения (фантазии). Художественная воображение (фантазия) и является той формой сознания, которая обеспечивает сквозную причастность всех элементов к упорядоченному центрирующему смыслу и одновременно определяет отбор средств художественного выражения. Если принцип сквозной причастности можно назвать принципом «вертикальным», поскольку он означает иерархическое подчинение художественных элементов в едином смысловом целом, то, соответственно, принцип «горизонтальный», то есть принцип непосредственного взаимоотношения отдельных структурных элементов образа или произведения между собой можно определить, применяя понятия «бриколяжа». Принцип сквозной причастности к единому смыслу (participation) и принцип бриколяжа (bricolage) введены, соответственно, Л. Леви-Брюлем и К. Леви-Стросом как определение парадигм первоначального мышления.

Более поздние исследования доказали, что, во-первых, это принципы не являются исключительно присущими первобытному

мышлению, но составляют внутреннюю форму человеческого мышления как такового (в отличие от внешних форм, что изучает логика); во-вторых, связаны между собой принципом дополнения. Художественное произведение и отдельный художественный образ в этом отношении являются уникальными культурными образованиями, в которых внутренние формы человеческого мышления как такового становятся их собственными структурными принципами генезиса и функционирования. Целостность произведения при этом удерживается, с одной стороны, причастности (participation) каждого отдельного элемента произведения и образа до целого, до центрирующего конкретно-всеобщего символа («вертикаль»); и, с другой стороны – принципу бриколяжа (bricolage) в их «горизонтальном» взаимоотношении, что создает спонтанную гармонию элементов произведения в их последовательности, которая структурируется творческой фантазией.

Впрочем, в отличие от архаичного сознания, которое реализуется в стихийно-фантастических вневременных «картинах мира», действие принципов сквозной смысловой причастности (participation) и бриколяжа в художественном произведении имеет существенные отличия: 1) локализованность в конкретном времени и пространстве; 2) структурированность согласно определенного художественного метода и стиля. В отличие от стихийно-фантастических ассоциаций в мифе образно-интонационная структура произведения является результатом рационально упорядоченной фантазии, в которой свободная и спонтанная игра воображения вливается в готовые формы художественного метода и стиля. Что касается пространственно-временной локализации содержания и формы произведения, то эту специфику,



по нашему мнению, следует рассматривать как реализацию «эффекта синхронистичности» в культуре, открытого К.-Г. Юнгом. По К.-Г. Юнгу, совпадение во времени и пространстве обстоятельств, которые соединены единым смыслом, но являются сплошь независимыми друг от друга на уровне эмпирических причинно-следственных связей, является одной из скрытых, но вполне объективных инвариант культуры и психики человека [15]. Этот эффект синхронизма и составляет объективную основу, модель для развития художественных произведений по принципу «сквозной» смысловой взаимопричастности разнообразных элементов художественной формы. Именно поэтому, как в свое время писал И.А. Ильин, «в художественном произведении все точно (определение Пушкина), все необходимо (определение Гегеля, Флобера и Чехова); в нем нет произвольного, нет лишнего, нет случайного. Художественное произведение подобно осуществленному закону» [6, с. 246].

Рассмотренная структурно-онтологическая схема художественного произведения позволяет понять его специфику в моделировании человеческого мироотношения. Принцип монтажа отдельных элементов реальности, смоделированных в художественно-образной форме, их произвольное сочетание в рамках пространственно-временного континуума произведения (синхронизация) является, очевидно, сильными абстракциями относительно реальной жизни. Впрочем, такая абстракция и произвольная структуризация не является искусственным приложением к объективной реальности, – напротив, она позволяет, отбрасывая ее менее существенные связи и элементы и акцентируя, «дорисовывая» более существенные, нагляднее выявить смысл того или иного жизненного явления. Более того, она

дает возможность «замкнуть», добавить смысловую целостность этим явлениям, которые в реальной жизни остаются незаконченными, разорванными, не целостными, а потому не осознанными в контексте универсальных культурных смыслов.

Как писал М.К. Мамардашвили, «в реальной жизни ничто не является завершенным... Завершенность смысла появляется только тогда, когда мы имеем две вещи вместе: реальность эмпирическую и приставленную к ней разумными путями “вторую реальность” осмысление. Реальность или литературного текста, или реальность сцены, то есть пространство и время, в котором завершаются бесконечные смыслы, которые делают для нас всеобъемлющими смыслы нашей собственной жизни, которые вне театра, вне литературы, вне искусства, в повседневной жизни остаются недостижимыми»; искусство, следовательно, является одним из средств, которое «дает всеохватность того, как завязываются смыслы... Существуют такие органы нашего восприятия, как театр, литература, которые позволяют нам эти смыслы завершать присутствовать при том, как они складываются» [10, с. 107]. Замыкание, «завязывание» отдельных жизненных фактов и процессов в горизонте смысловые универсалии человеческого бытия, то есть эстетическая универсализация содержания человеческого мироотношения вступает полной, развернутой формы в произведении, который воссоздает первичную «космическую» смысловую размерность.

Художественное произведение структурировано как устоявшаяся целостность художественного восприятия разнообразных явлений человеческой жизни – «мира человека». В целостном мировосприятии человека и в структуре художественного произведения воплощен единый принцип обусловленности



частей целым: в частности, отдельных художественных образов – образом целостной реальности изображаемого мира. Конечно, что мировосприятие человека всегда охватывает более широкий круг явлений, чем может быть представлено в отдельном произведении; однако, с другой стороны, в произведении переживания отдельных явлений всегда имеет обобщенный, концентрированный и заостренный в смысловом отношении характер. Произведение искусства, воспринимается адекватно, то есть на достаточном уровне художественной культуры реципиента, всегда создает в его сознании свой особый настрой, что накладывает свой отпечаток на его целое мировоззрение, становится импульсом к существенному обогащению и трансформации последнего.

Следовательно, произведение в своей глубинной сущности должно пониматься как «образ мира» не в том смысле, что он может быть универсальным по охвату жизненного материала (хотя много крупных произведений, таких как, например, «Илиада», «Божественная комедия», «Фауст», «Война и мир» и др. – действительно, в значительной степени приближаются к такой универсальности), а в том смысле, что он задает особый, только ему присущий ракурс миропереживания, даже в тех случаях, если круг переживаний, выражающиеся, и реалий, которые изображаются в нем весьма ограничено. Предельным выражением последнего принципа является лирическое стихотворение: будучи «метафизикой мгновения» (Г. Башляр), он, как правило, сосредоточен на одном-единственном жизненном явлении, но благодаря своему лирическому содержанию с помощью лишь этого единственного выражения-переживания может давать уникальный образ целостного мировосприятия. Данная аналогия, основывающаяся на сущностном

единстве принципов структурирования «образа мира» в целостном восприятии реальности человеком и в художественном произведении как универсализации человеческого опыта, нашла концептуальное выражение в концепции «мира художественного произведения», разрабатывавшейся литературоведами (Д.С. Лихачев, В.В. Федоров и др.).

Эвристическая ценность понятия «миф» для анализа структуры художественных произведений была глубоко обоснована философом из окружения М.М. Бахтина М.И. Каганом в труде «Два устремления искусства». Здесь он, в частности, пишет: «Мы привыкли уже в художественной литературе то или иное нередко называть мифом. Вряд ли миф является исключительно привилегией одной только художественной литературы. Не будет ни в коем случае преувеличением и ошибкой, если мы скажем, что всякий сюжет есть миф, что сюжет, собственно, и есть миф. Любая другая трактовка сюжета... не сможет уловить главное значение и содержание художественного сюжета, сюжета искусства как такового... Миф всегда есть не что иное, как откровение содержания и связи событий и явлений, цель которых якобы является предусмотренной во внутреннем характере самих событий... Здесь действует предусмотренная целесообразность индивидуального, индивидуальная замкнутость и целостность» [7, с. 460-461]. Произведение искусства, в соответствии с этим принципом, является «мифологическим» настолько, насколько оно является целостным, то есть обусловленным наличием начала, конца, сюжета, ценностного контекста и т.д., определяемых лишь авторской творческой фантазией. Выбор предметов изображения в произведении является произвольным с точки зрения объективной истории и человеческого мироотношения в целом,



и обусловленным только внутренними законами авторской фантазии. С объективной, абстрактно-всеобщей точки зрения он является именно мифологическим, поскольку является продуктом лишь индивидуальной творческой фантазии, не обусловленной внешними объектами. Естественно, что индивидуальная творческая фантазия может отражать очень глубокие типичные черты людей и социокультурных явлений, которые фиксируются в конкретных образах, впрочем, она в структурном отношении является именно мифом, поскольку состоит из образований творческой фантазии, что лишь включают в себя совокупность реальных признаков тех или иных явлений.

Проведенный краткий анализ можно обобщить в следующих выводах: 1) обще-

культурная онтология произведения, обусловленное его генезисом как особой культурной формы, является моделью мира как осмысленного универсума, которая содержит в себе универсальные смыслы человеческого мироотношения; 2) экзистенциальная диалектика Космос – Хаос – Жертва – Космос является универсальной предметностью художественного произведения как формы воспроизводства предельных смыслов человеческого мироотношения; 3) универсальный способ воздействия произведения искусства на становление человеческого сознания заключается в воспроизведении смысловой целостности человеческого опыта, преодолении его индивидуальной ограниченности.

Список литературы

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.
2. *Даренский В.Ю.* Новейший техногенный образ человека: «биоавтомат» // *CredoNew*. 2019. №4 (100). С. 66-81.
3. *Даренский В.Ю.* Ритуальная протоструктура художественного произведения // *Человек*. 2021. Т. 32, № 1. С. 90–108.
4. *Евзлин М.Е.* Космогония и ритуал. Москва : Радикс, 1994. 413 с.
5. *Епишин А.С.* Современное искусство: proetcontra // Что такое искусство: Современный взгляд. Материалы Круглого стола 06.04.2016. Москва : Издатель Воробьев А.В., 2016. С. 66-70.
6. *Ильин И.А.* Что такое искусство? // *Ильин И.А.* Одинокий художник. Москва : Искусство, 1993. С. 243–249.
7. *Каган М.И.* Два устремления искусства // *Каган М.И.* О ходе истории. Москва : Языки славянской культуры, 2004. С. 437–465.
8. *Лихачев Д.С.* Заметки об истоках искусства // *Контекст-1985: Литературно-теоретические исследования*. Москва : Наука, 1986. С. 15–20.
9. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т.2.: Пер. с нем. Москва : Мысль, 1986. 472 с.
10. *Мамардашвили М.К.* Время и пространство театральности // *Театр*. 1989. №4. С. 105–108.
11. *Петров-Стромский В.Ф.* Три эстетики европейского искусства // *Вопросы философии*. 2000. №10. С. 155–170.
12. *Петрова О.Н., Личковах В.А.* «Зазеркалье» неклассической эстетики // *Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции*. Санкт-Петербург, 29 октября 1997 г. Санкт-Петербург : СПбГУ, 1997. С. 158-165.
13. *Тасалов В.И.* Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. Москва : Знание, 1990. 64 с.
14. *Шевченко А.К.* Проблема понимания в эстетике. Киев : Наукова думка, 1989. 125с.
15. *Юнг К.-Г.* О синхроничности // *Юнг К.Г.* Сознание и бессознательное. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 523–537.



References

1. Benyamin V. *An artistic work in the era of its technical reproducibility: Selected essays*. M.: MEDIUM, 1996. 240 p. (in Rus.)
2. Darensky V.Yu. The newest technogenic image of man: “bioautomat”. In: *Credo New*. 2019. №4 (100). pp. 66-81. (in Rus.)
3. Darensky V.Yu. Ritual protostructure of a work of art. In: *Chelovek*, 2021. Vol. 32, No. 1. – pp. 90-108. (in Rus.)
4. Evzlin M.E. *Cosmogony and ritual*. Moscow: Radiks, 1994. – 413 p. (in Rus.)
5. Epishin A.S. Contemporary art: pro et contra // *What is art: A modern look*. Materials of the Round table 06.04.2016. Moscow: Publisher Vorobyov A.V., 2016. pp. 66-70. (in Rus.)
6. Ilyin I.A. What is art? In: Ilyin I.A. *The Lonely Artist*. Moscow: Iskusstvo, 1993. pp. 243-249. (in Rus.)
7. Kagan M.I. Two aspirations of art // Kagan M.I. *About the course of history*. Moscow: Publishing House “Languages of Slavic culture”, 2004. pp. 437-465.
8. Likhachev D.S. Notes on the origins of art // *Context-1985: Literary and theoretical studies*. Moscow: Nauka, 1986. – pp. 15-20. (in Rus.)
9. Lukach D. *The originality of the aesthetic*: Trans. from German. Vol.2. Moscow, Mysl, 1986. 472 p. (in Rus.)
10. Mamardashvili M.K. Time and space of theatricality. In: *Theater*. 1989. №. 4. pp. 105-108. (in Rus.)
11. Petrov-Stromsky V.F. Three aesthetics of European art. In: *Questions of philosophy*. 2000. №. 10. pp. 155-170. (in Rus.)
12. Petrova O.N., Lichkovakh V.A. “Through the Looking glass” of non-classical aesthetics. In: *Perspectives of metaphysics. Classical and non-classical Metaphysics at the Turn of the Century*: Proceedings of the International Conference. St. Petersburg, October 29, 1997. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1997. pp. 158-165. (in Rus.)
13. Tasalov V.I. *Chaos and order: socio-artistic dialectics*. Moscow, Znanie, 1990. 64 p. (in Rus.)
14. Shevchenko A.K. *The problem of understanding in aesthetics*. Kiev, Naukova dumka, 1989. 125 p. (in Rus.)
15. Jung K.-G. About synchronicity. In: Jung K.G. *Consciousness and the unconscious*. St. Petersburg: Univ. book, 1997. pp. 523-537. (in Rus.)

Поступила в редакцию 15.02.2022

*



СОВЕТСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА:
МЕЖДУ СВОБОДОЙ ТВОРЧЕСТВА И ПОЛИТИЧЕСКИМ
ЖЕСТОМ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В. И. МУХИНОЙ «ВЕТЕР» И «РАБОЧИЙ И КОЛХОЗНИЦА»)

УДК 730 (470)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

Е. Ю. Лекус

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Российская Федерация

ORCID ID: 0000-0002-7752-2160

Researcher ID: AGG-2261-2022

e-mail: lekus_elena@mail.ru

Аннотация: Скульптуры «Ветер» и «Рабочий и колхозница» были созданы В. И. Мухиной с разницей всего в десять лет (в 1926 и 1936 гг.), однако несмотря на столь незначительный временной разрыв, они принадлежат к принципиально разным по своим сущностным характеристикам периодам развития советской системы. Компаративный анализ этих знаковых трансформации и связанные с ними противоречия, которые нашли отражение в дихотомиях «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идеология». Исследование отношений внутри этих дихотомий на примере творчества В. И. Мухиной позволяет выявить драматургию советской художественной культуры, в которой художник, искренне верящий в высокие идеалы коммунизма и выдающий в социалистическом реализме основу идейного содержания нового искусства, имеет и отстаивает собственную творческую позицию в понимании задач этого искусства и способов их решения.

Ключевые слова: Мухина, скульптура, советское искусство, творчество, идеология, Ветер, Рабочий и колхозница.

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Советская монументальная скульптура: между свободой творчества и политическим жестом (на примере произведений В. И. Мухиной «Ветер» и «Рабочий и колхозница») // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 93-103. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

ЛЕКУС ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА – кандидат культурологии, доцент Центра инновационных образовательных проектов, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица

LEKUS ELENA YURIEVNA – PhD in Culturology, Associate Professor of the Innovative Educational Projects Center, St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz

© Лекус Е. Ю., 2022

SOVIET MONUMENTAL SCULPTURE:
BETWEEN FREEDOM OF CREATIVITY AND A POLITICAL
GESTURE (ON THE EXAMPLE OF THE MUKHINA'S WORKS
«WIND» AND «WORKER AND COLLECTIVE FARMER»)

Elena Yu. Lekus

St. Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, St. Petersburg, Russian Federation
e-mail: lekus_elen@mail.ru

Abstract: The sculptures «Wind» and «Worker and Collective Farmer» were created by V. Mukhina with a difference of ten years (in 1926 and 1936). The time gap between them is very small, but nevertheless they belong to fundamentally different periods of the development of the Soviet system. A comparative analysis of these iconic art-works allows us to trace the socio-cultural transformations and the contradictions associated with them, which are reflected in the dichotomies «artist – power» and «creative freedom – official ideology». The author of the article explores the relations within these dichotomies on the example of Mukhina's creativity. This study shows the dramaturgy of Soviet art culture: the artist sincerely believes in the high ideals of communism and sees the basis of the ideological content of the new art in socialist realism on the one hand, but he has and defends his own creative position in understanding the tasks of this art and ways to solve them on the other hand.

Keywords: Mukhina, sculpture, Soviet art, creativity, ideology, Wind, Worker and Collective Farmer.

For citation: Lekus E.Yu. Soviet monumental sculpture: between freedom of creativity and a political gesture (on the example of the Mukhina's works «Wind» and «Worker and Collective Farmer»). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 93-103. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-93-103>

Историко-общественный сдвиг, произошедший в России в 1917 г., запустил процесс мощнейших трансформаций, в ходе которых за первое десятилетие подверглись радикальным изменениям и общественный уклад социальной действительности, и господствующие формы общественного сознания и отношений, и культура во всем ее многообразии. В ходе этих глобальных изменений были предприняты не имеющие однозначной оценки попытки разрешения тех противоречий, которые привели к гибели монархической России, но наряду с этим возникли новые противоречия, которые определили историческую, социальную и культурную специфику советской системы.

Учитывая масштабность обозначенной проблемы, ограничимся рассмотрением лишь

нескольких противоречий, которые, наш взгляд, наиболее полно раскрывают драматургию отношений в системах «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идеология».

Для того, чтобы перевести предмет исследования из абстрактной плоскости в сферу художественной конкретики, возьмем в качестве примера монументальную скульптуру. Именно этот вид искусства благодаря своим сущностным характеристикам, таким как монументальность, идеологичность, историчность, наиболее полно, то есть «физически, телесно, объемно и трехмерно» (А. Ф. Лосев) воплощает противоречия социокультурных трансформаций и осуществляет попытку их разрешения художественными средствами [6].



«Ветер» и «Рабочий колхозница»: два образа мира

Сравнительный анализ двух скульптурных произведений «Ветер» и «Рабочий и колхозница», созданных В. И. Мухиной в 1926 и 1936 гг., дает возможность не только выявить противоречия, характеризующие советскую систему на разных этапах ее развития, но и показать очевидную разницу в идейном, духовном и эмоциональном содержании произведений, а через это обнаружить изменения в мировосприятии художника.

Выбор именно этих художественных работ из всего богатого творческого наследия Мухиной неслучаен: *во-первых*, каждая из скульптур – это «проекция» современной автору действительности: образ противостояния человека и меняющего мира в случае произведения «Ветер» и демонстрация триумфа установления нового социального порядка в образе монумента «Рабочий и колхозница». Если первая работа отражает характерное для периода революционной романтики 1920-х гг. видение динамически меняющейся реальности, в которой человек вступает в схватку со стихийной силой в виде жизненных и исторических коллизий, обстоятельств, угроз и вызовов времени, то вторая показывает совершенно иное художественное мироощущение, рождаемое в атмосфере растущей идеологизации культуры и бюрократизации всех социальных институтов. *Во-вторых*, в образах этих произведений, рассматриваемых в соответствующих историческом и социокультурном контекстах, заключены те противоречия общественных трансформаций, которые, с одной стороны, обретают вполне конкретную форму художественного выражения, а с другой, оказываются снятыми в художественных символах своего времени.

Несмотря на то, что скульптура «Ветер» формально относится к станковой (ее высота всего 1 метр), однако по своей природе, внутренней сущности и образным характеристикам является в большей мере монументальным произведением, что в целом характеризует практически все скульптурные работы В. Мухиной, обладавшей «монументальным» образным мышлением. Эта скульптура, которую сама художница считала одной из этапных, знаковых в своем творчестве работ, стала символом борьбы за творческую свободу, понимаемую как жизненную и гражданскую позицию субъекта культуры. Говоря об этом произведении П. К. Суздальев заметил, что оно «могло возникнуть только в этом веке, только в 20-х годах и только в нашей стране» [10, с. 62].

Мощная и одновременно гибкая обнаженная фигура женщины взята предельно обобщенно и вместе с тем очень жизненно-реалистично. Словно вросшее в землю могучее дерево она отчаянно и мужественно противостоит натиску яростного ветра, который силится свалить ее с ног – такой образ был найден художником для воплощения драматичной борьбы человека с миром. По сути, это изнанка той светлой, наполненной романтикой, надеждами и радостными ожиданиями действительности, которую творит представитель новой – советской культуры, та ее сторона, где разыгрывается реальная трагедия созидания на пределе напряжения духовных, физических и душевных сил. В этой художественной работе необычайно ярко проявлены «глубоко жизненная монументальность», «экономно взятый, выразительно обобщенный реалистический монументализм», «говорящий за себя материал» – те качества, которые особо отмечал А. В. Луначарский в оценке творчества В. Мухиной [4, с. 94].

В данном произведении отражены главные противоречия советской системы на этапе ее становления: в найденном художником образе раскрываются *столкновение* между консервативно-патриархальным прошлым России и ее независимым социалистическим будущим; *конфронтация* между идеологическим содержанием эпохи (единство, романтизация, оптимизм, созидание как социальное творчество) и идейно-творческой позицией художника (драматизм мироощущения, тревожное предчувствие грядущего, экзистенциальное одиночество); *противостояние* между ощущением себя в качестве субъекта, влияющего своими действиями на ход Истории и Культуры, и осознанием предела собственных возможностей; *противоречие* между объективными основаниями художественного творчества, которому даже в условиях свободного эксперимента все же становятся тесны рамки станковых (то есть частных) форм, и органически растущей потребностью в монументализации замысла и его воплощения. С этой точки зрения, скульптура «Ветер» является тем произведением, которое выразительно целостно воплощает историческую, социальную и культурную специфику этого короткого, но столь богатого событиями и свершениями переходного периода советской системы 1920-х гг.

Примерно в то же время В. Мухина создает еще ряд камерных произведений, среди которых особо выделяется скульптура «Крестьянка» (1927 г.). Ее монументализированный образ – тоже обобщенный, но при этом коллективно-портретный, – отражает еще одну грань советских реалий, где жизненные основания человека плотно укоренены в новой действительности. Это уже не противостояние внешним силам, а полная победа над ними. Спокойствием, достоинством и какой-то при-

родной мощью веет от композиции, в которой человек трактуется как трудолюбивый титан, с гордостью глядящий на деяния своих могучих рук. «Сознательный человек, а не раба» – говорила о своей скульптуре сама В. Мухина. Эти два произведения – «Ветер» и «Крестьянка», – оформленные в материале размышления художника, его внутренний диалог с самим собой, вышедший в художественное пространство. В нем и переплетаются, и сталкиваются мысли о судьбе страны и ее народа, о роли человека, его предназначении и отношении к меняющемуся миру, о том, что деятельностное участие в созидании настоящего может быть мучительно трудным и одновременно несущим радость и удовлетворение. Сопоставление данных работ позволяет уловить всю ту сложность в эмоциональной, психологической и интеллектуальной реакции на видимые и скрытые процессы, которые происходили в те годы в обществе и культуре и отражались в художественном сознании.

Хотя скульптурная группа «Рабочий и колхозница», ставшая для всего мира символом СССР, была создана В. Мухиной всего лишь десятью годами позднее ее работы «Ветер», тем не менее эти два произведения принадлежат к совершенно разным, отличающимся по своим характеристикам периодам советской истории. «Ветер» – это образ противостояния и предельного физического и духовного напряжения, «Рабочий и колхозница» – воплощение ликующего оптимизма и победного марша трудового народа. Первая скульптура демонстрирует драматургию борьбы между будущим и настоящим, вторая являет собой триумф настоящего, восторжествовавшего над прошлым. «Ветер» направлен вглубь внутреннего содержания человеческого мира, «Рабочий и колхозница» – мощный порыв человеческой энергии,



готовой к преобразованию внешнего мира и утверждению новых идеалов.

Столь очевидное различие между идеологическим и художественно-идейным содержанием этих произведений связано с несколькими моментами: *во-первых*, в соответствии с властными интересами, в 1920-х и 1930-х гг. деятелями культуры и искусства ставились разные задачи, которые в свою очередь были обусловлены спецификой политической и экономической ситуации в стране в эти периоды; *во-вторых*, с начала 30-х гг. с постепенным нарастанием шло усиление идеологического контроля, в итоге вылившееся в тотальную идеологизацию всех сфер общественной жизни, в том числе культуры и искусства; *в-третьих*, как уже отмечалось выше, рассматриваемые исторические этапы различались как по интеллектуальному настроению, так и по общему психологическому климату в социальной и культурной среде; *в-четвертых*, представителями власти все сильнее осознавалась необходимость укрепления авторитета молодой страны на мировой арене, поэтому в случае монумента «Рабочий и колхозница» скульптура рассматривалась уже не столько как произведение искусства, сколько в качестве идеологического манифеста, предъявляемого СССР остальному миру. «Образ в пропаганде [...] более действенен, чем логическая аргументация. Это объясняется численно преобладающим наглядно-образным типом мышления. Монументальная скульптура в этом отношении идеальна – она и наглядна, и образна» [11, с. 11] – отмечают А. Федулин и В. Багдасарян. Кроме того, благодаря ее ориентированности на широкую массовую аудиторию и таким ее сущностным характеристикам как монументальность, историчность и идеологичность она становится главным проводником об-

щезначимых идей и ценностей в социокультурном пространстве.

От свободы творчества к официальному художественному методу

Для скульпторов вторая половина 1920-х гг. стала своего рода затишьем, пришедшем на смену «монументальному буму» революционных лет. Это время породило атмосферу, в которой многие художники (в их числе и В. Мухина) сосредоточились на осмыслении и поиске адекватных средств выражения той новой действительности, которая возникла в результате глобальных социокультурных трансформаций, а также на осознании места, занимаемого человеком в этом непривычном – манящем и одновременно пугающем мире, возникшем на руинах патриархальной России.

За столь недолгий, но плодотворный для многих коллег Мухиной по творческому цеху период были созданы произведения, впоследствии вошедшие в золотой фонд советской скульптуры: «Бульжник – оружие пролетариата. 1905 год» (1927 г.) И. Шадра, «Березка» и портрет Л. Н. Толстого (1927 г.) А. Голубкиной, портреты Ф. Э. Дзержинского (1925 г.) и Циты Волиной (1928 г.) С. Лебедевой, серия статуэток для Ленинградского фарфорового завода (1920-е гг.) А. Матвеева, «Иоанн Креститель» (1928 г.) С. Эрзя, «Крестьянка» (1927 г.) В. Мухиной и другие. Многие из этих художественных работ были показаны на первых выставках ОРСа, ставших экспериментальными площадками, на которых демонстрировались результаты творческого поиска нового художественного языка и пластически выразительных средств лучших скульпторов того времени.



Однако с конца 1920-е гг. ситуация начала постепенно меняться. Монументальная скульптура и раньше выступала в качестве эффективного инструмента идеологической воздействия, что обусловлено рядом ее специфических социокультурных функций (например, оценочно-ориентирующей, идейно-мотивационной, легитимационной, коллективно-идентификационной). Но тот же план монументальной пропаганды и скульптурная лениниана показывают, что, хотя этот вид искусства на данном историческом этапе и был подчинен выражению идей и идеалов революции, тем не менее новаторство и художественный эксперимент, отличавшие созданные в эти годы произведения, говорят о непрерывном творческом поиске нового языка и новых средств выражения, способных отразить деятельностное, созидательное начало человека, ощущающего себя в роли творца новой – советской действительности. Правда, далеко не все эти авторские находки получили общественное и официальное признание. Так, в ходе осуществления плана монументальной пропаганды целый ряд художников-монументалистов были обвинены в формализме, а их произведения оказались в буквальном смысле свергнуты с пьедесталов: например, памятники М. А. Бакунину работы В. Королева и С. Л. Перовской скульптора О. Гризелли. Та же участь постигла и многих других представителей художественного мира – в частности, В. Мейерхольда, В. Татлина, К. Малевича, П. Филонова, творчество которых было слишком «сложным» и «непонятным» для советского пролетариата. Но все же нельзя отрицать, что параллельно с доминирующим в то время «реалистическим» (то есть понятным для «широких народных масс») искусством развивалось и другое – поистине революционное, бунтарское, бросающее вызов,

ошеломляющее своей смелостью и свободой искусство, устремленное в будущее. Имена этих художников-новаторов вошли в историю, но творческая независимость для многих из них впоследствии обернулась трагедией, финал которой хорошо известен.

Постепенно в неоднородной культурной среде 1920-х гг. начала формироваться совершенно особая система средств художественной выразительности, от степени соответствия (или же несоответствия) которой впоследствии стала зависеть судьба не только самого произведения, но и его автора. Этой системой, определяемой одними исследователями как художественный метод, другими как художественный стиль, стал социалистический реализм, новаторство которого, по мнению советских авторов, состояло «прежде всего в художественном открытии все возрастающего активного значения в общественном развитии народных масс, исторической роли простых людей как подлинных хозяев жизни. Отсюда введение в искусство как основополагающей идеи творческого труда, пафоса созидания» [12, с. 245-246].

С 1934 г., после того как М. Горький озвучил основополагающие принципы нового художественного направления на Первом съезде писателей, соцреализм был признан официальной стратегией партии в сфере художественной культуры, а потому при создании монументальной группы «Рабочий и колхозница», являвшейся государственным заказом, как и в других подобных случаях действовал ряд строгих требований и ограничений, предъявляемых фактически ко всем этапам творческого процесса, начиная от выбора темы и заканчивая идейно-содержательным и формальным построением произведения. Поскольку данный властный заказ исходил из необходимости оформления советского



павильона на Всемирной выставке 1937 г. публичный показ монумента расценивался уже не столько как культурный, сколько как политический жест. Недаром этот символ советской эпохи соотносится исследователями с другими программными произведениями, созданными в разных видах искусства - «Броноеносцем “Потемкин”» С. Эйзенштейна, «Во весь голос» В. Маяковского, «Тихим Доном» М. Шолохова, «Купанием красного коня» К. Петрова-Водкина.

«Рабочий и колхозница»: творческий поиск и/или идеология

Даже спустя столько десятилетий после распада СССР и исчерпанности советской идеологии монументальная группа «Рабочий и колхозница» поражают грандиозностью своего замысла и мастерством его воплощения. Художественная мощь этого произведения, по праву называемого «величайшим произведением XX века», выражалась и в образах персонажей, которые, по мысли автора проекта советского павильона архитектора Б. Иофана, должны были воплощать «хозяев советской земли – рабочий класс и колхозное крестьянство» [5, с. 14], и в размерах самого монумента (свыше двадцати метров), составлявшего одну треть от всего здания. Благодаря композиционному решению, найденному В. Мухиной, которая существенно изменила первоначальный эскиз Иофана привнеся в него энергию неукротимого экспрессивного порыва, скульптурная группа воспринималась органичным продолжением ступенчатой композиции павильона, что еще более усиливало общую динамику архитектурно-скульптурного ансамбля. Гигантизм в разных его проявлениях (в том числе в монументальных произведе-

ниях) и усиленная патетика всегда являлись эффективными инструментами при утверждении новой идеологии, а также создании и поддержании культа (идеи, империи, учения, отдельной личности). В случае с участием советской стороны во Всемирной выставке 1937 г. эта тенденция проявилась в том, что общая идея советского сооружения-символа, включая грандиозный монумент «Рабочий и колхозница», выражалась в самопрезентации СССР как первой мировой державы, построившей счастливое социалистическое общество на основе коммунистических идеалов.

И все же, хотя идеологический контекст, обусловленный самой исторической ситуацией, несомненно, играл (да и продолжает играть) главенствующую роль при восприятии этого эпохального произведения, было бы ошибочно сводить к нему одному ту социокультурную значимость, которой обладает скульптура «Рабочий и колхозница». Непростая история создания этого монумента, наполненная противостоянием живого творческого гения и бездушной бюрократической машиной, его художественно-композиционное новаторство, шедшее вразрез с «официальным стилем», а также творческая и идейная позиция его автора, бросавшая вызов господствовавшим представлениям о том, каким должно быть советское искусство – все это позволяет говорить о том, что данное произведение, хотя и было призвано выражать общезначимые ценности Страны Советов, тем не менее в полной мере выразило собой общественные и культурные противоречия своего времени. Об этом свидетельствует и тот факт, что образ ликующего социального оптимизма и уверенной устремленности в светлое коммунистическое будущее (правда, с некоторой едва улавливаемой тревогой, читающейся в напряженных лицах персонажей)



создавался незадолго до ужасающих репрессий 1937 года. В этом страшном парадоксе со всей очевидностью проступает вся та сущностная противоречивость, неразрешимая конфликтность, которая характеризовала на тот момент отношения между властью и обществом, задавая вектор движения социальным и культурным процессам.

Таким образом, скульптурная группа «Рабочий и колхозница» может быть рассмотрена как выражение основных противоречий советской системы на этапе тотальной идеологизации общества и культуры. Эти противоречия обозначили себя как: *противопоставление* утверждаемого искусством принципа субъектности в истории и культуре, с одной стороны, и крайних форм идеологизированной цензуры, с другой; *конфликт* между духом оптимизма, эмоциональным подъемом как основами социального единения и тревожным ожиданием будущего, связанным с включенностью советского человека в «реальную историю»; *столкновение* идеи социального равенства как фундаментального принципа коммунистического общества с нарушением принципов социализма и жонглированием коммунистическими идеалами; *конфронтация* между творческой, идейной позицией художника и официальной идеологией.

В данной статье мы подробнее затрагиваем только те аспекты указанной проблематики, которые позволяют продемонстрировать сущностные характеристики противоречия, сформировавшегося за два последовавших за революцией десятилетия – противоречия между свободой творчества и политическим жестом.

Скульптурная группа «Рабочий и колхозница», которой исторически была отведена роль символа нового государства и новой идеологии, была создана уже после официально-

го признания социалистического реализма в качестве главного метода советского искусства. Однако несмотря на то В. И. Мухина относилась к тем художникам, которые были вдохновлены кардинальными переменами, произошедшими в стране в 1917 г., и увидели в этом эпохальном повороте широчайшие возможности для творческих свершений, ее личностная и профессиональная позиция далеко не всегда совпадала, а иногда шла в разрез с основными идейными установками «официального метода» искусства. В частности, монумент для Всемирной выставки в Париже не в полной мере отвечал требованиям «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [8, с. 716], поскольку его образный ряд строился на символической и аллегорической, не признаваемых социалистическим искусством за их «излишнюю» иносказательность. Тем не менее Мухина утверждала: «Мое мнение – что аллегория и олицетворение и символ не идут вразрез с идеей социалистического реализма» [10, с. 168]. Результатом такого художественного вольнодумства стали доносы на скульптора и неоднозначная реакция партийных идеологов на произведение, что в какой-то момент даже поставило под вопрос судьбу самого монумента и его участие в мероприятии мирового уровня. Следует отметить, что на примере творчества В.И. Мухиной со всей очевидностью проявляется противоречивость культуры советской эпохи, поскольку автор легендарного монумента являет собой образец художника, с одной стороны, искренне верящего в высокие идеалы коммунизма и видящего в социалистическом реализме (подобно многим другим художникам этого времени) основу идейного содержания нового (=советского) искусства, с другой, имеющего и отстаивающего свою творческую позицию



в понимания задач этого искусства и способов их решения. Подтверждение этой мысли мы находим у исследователя советской культуры Л. А. Булавка: «Именно противоречивая по своей сущности взаимосвязь культуры и идеологии соцреализма как раз и составляет основу его развития» [3, с. 50].

Сила творческого духа Мухиной проявилась в том, что она открыто высказывала свою идейную позицию художника, которая призвала ее воплощать новый тип личности, новый идеал и нового героя своего времени – «просветленного человека» (В. И. Мухина). Разумеется, такой подход не предполагал создание безличностных, лишенных индивидуальности персонажей агитплакатов. Ее образы – это символически обобщенные черты советского человека, готового своим трудом, своей жизненной энергией строить новый светлый мир и противостоять силам, угрожающим его процветанию. «... я сразу почувствовала, что группа должна выражать, прежде всего, не торжественный характер фигур, а динамику нашей эпохи, как творческий порыв, который я вижу повсюду в нашей стране и который мне так дорог» – так описала Мухина свои впечатления во время работы над скульптурной группой [7, с. 105]. Любопытно, что в скульптурном символе 1936 г. появляется именно образ колхозницы, а не крестьянки, что может быть расценено как результат влияния новой экономической стратегии (коллективизации) на культуру, «когда в визуальной пропаганде произошли кардинальные изменения, и гендерные маркеры приобрели новые смыслы» [1, с. 264].

Авторское видение превратило фигуры персонажей – рабочего и колхозницы, – которые, согласно замыслу Б. Иофана, должны были бы выполнять роль «декоративных» опор, поддерживающих советскую эмблему

(перекрещенные серп и молот), в жизнеутверждающий, оптимистический символ новой эпохи. Что интересно, этот творческий ход Мухиной однозначно сработал: идея монумента была сразу прочитана другими участниками и гостями выставки. Более того, она проявлялась со всей очевидностью в контрасте с другим не менее значимыми произведениями – скульптурными группами «Товарищество» и «Семья» Й. Торака, установленными перед павильоном Германии (архитектор: А. Шпеер), который располагался напротив советского павильона. Со стороны это напоминало колоссальное противостояние двух империй, двух идеологий, двух могучих сил, которые спустя всего несколько лет столкнутся в непримиримой схватке.

Изображение скульптуры «Рабочий и колхозница», характеризуемой такими качествами как «гипер-триумфальность» и «гипер-повествовательность» [2, с. 206], получившей высочайшую оценку критиков, разлетелась по всему миру: его печатали в газетах и журналах, на открытках, монетах и марках, им украшали продукцию легкой промышленности и т.д. В этой широкой мировой известности и признании, которое было получено автором советского символа, видится причина того, почему В. И. Мухину лишь отчасти затронули те жесткие меры, которые были применены ко многим современным ей деятелям науки, культуры и искусства, осмелившимся открыто высказывать свою точку зрения в условиях тотальной идеологизации общества [9, с. 230].

Заключение

Сравнительный анализ двух в равной степени знаковых для своего времени художественных работ – «Ветер» и «Рабочий

и колхозница», созданных одним автором с разницей всего в десять лет, но относящихся к существенно отличающимся друг от друга периодам отечественной истории и культуры, позволяет увидеть в развитии те изменения, которые происходили в художественном сознании, в осмыслении сложнейших трансформационных процессов, затронувших все сферы общественной жизни, включая искусство. Отношения «художник – власть» и «свобода творчества – официальная идео-

логия», являющиеся ключевыми моментами в понимании специфики советской культуры и ее противоречий, находят выражение в целом ряде произведений разных авторов/– Татлина, Маяковского, Гризелли, Мейерхольда, – однако именно в скульптурных работах В. И. Мухиной, обладавшей «монументальным мышлением» они обретают тот масштаб, в котором личностная позиция автора совпадает с конкретно-всеобщим содержанием культуры.

Список литературы

1. Боннелл В. Крестьянка в политическом искусстве сталинской эпохи // Советская социальная политика 1920–1930-х годов: идеология и повседневность: сборник статей / под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2007. 432 с.
2. Боровский А.Д. После авангарда. Москва: РИПОЛ Классик, Санкт-Петербург: Пальмира, 2020. 221 с. (Артхаус)
3. Булавка Л. А. Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс. Москва: Культурная революция, 2007. 272 с.
4. Воронов Н. В. Вера Мухина /НИИ ТИИИ АХ СССР. Москва: Изобразительное искусство, 1989. 336 с.
5. Иофан Б. М. Архитектурная идея и ее осуществление // Павильон СССР на Международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура. Москва: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1938. С. 13–33.
6. Лекус, Е. Ю. Противоречия социокультурных трансформаций в отечественной монументальной скульптуре XX - XXI веков: дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 172 с.
7. Мухина В. И. Литературно-критическое наследие: в 3 т. / под. ред. Р. Б. Климова. Москва: Искусство, 1960. Т. 1. 324 с.
8. Первый всесоюзный съезд советский писателей. 1934. Стенографический отчет. Москва, 1934
9. «Сталинский руссоцентризм»: интервью с Дэвидом Бранденбергером о втором российском издании его монографии «National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956» (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002. viii, 378 p.) [Электронный ресурс] // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2020. Т. 19. № 1. С. 214–239. URL: <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-1-214-239> (Дата обращения: 08.04.2022)
10. Суздальев П. К. Вера Игнатьевна Мухина. Москва: Искусство, 1981. 168 с.
11. Федюлин А. А., Багдасарян В. Э. Монументальная скульптура и борьба идеологий: история и актуальные вызовы // Современные проблемы сервиса и туризма. 2013. № 4. С. 11-17.
12. Щербина В. Социалистический реализм как творческий метод // Творческий метод: сборник статей / АН СССР; ИФ; общ. ред. и сост. В. А. Разумного. Москва: Искусство, 1960. 344 с.

References

1. Bonnell V. The Peasant woman in the political art of the Stalin era. In: Romanov P. V., Yarskaya-Smirnova E. R., ed. *Soviet Social Policy of the 1920s-1930s: Ideology and Everyday Life: a collection of articles*. Moscow, Publishing House "Variant", 2007. 432 p. (In Russ.)
2. Borovsky A.D. *After the avant-garde*. Moscow: RIPPOLL Classic, St. Petersburg, The Publishing Group "Palmyra", 2020. 221 p. (In Russ.)



3. Bulavka L. A. *Socialist realism: the vicissitudes of the method. Philosophical discourse*. Moscow, The Publishing Group "Cultural Revolution", 2007. 272 p. (In Russ.)
4. Voronov N. V. *Vera Mukhina*. Moscow, Publishing House "Fine Arts", 1989. 336 p. (In Russ.)
5. Iofan B. M. Architectural idea and its implementation. In: *USSR Pavilion at the International Exhibition in Paris. Architecture and sculpture*. Moscow, Publishing House of the Academy of Architecture of the USSR, 1938. Pp. 13-33. (In Russ.)
6. Lekus, E. Y. *Contradictions of socio-cultural transformations in the domestic monumental sculpture of the XX - XXI centuries*. Extended Abstract of Cand. Sci. (Culturology) Dissertation. St. Petersburg, 2013. 172 p. (In Russ.)
7. Mukhina V. I. *Literary and critical heritage*. In 3 volumes, volume I. Moscow, Publishing House "Iskusstvo", 1960. 324 p. (In Russ.)
8. *The first All-Union Congress of Soviet Writers*. 1934. Verbatim report. Moscow, 1934. (In Russ.)
9. Stalinist Russocentrism: interview with David Brandenberger about the second Russian edition of his monography "National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1956". In: *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: History of Russia*. 2020. Vol. 19, no. 1. Pp. 214-239. Available at: <https://doi.org/10.22363/2312-8674-2020-19-1-214-239> (accessed: 08.04.2022). (In Russ.)
10. Suzdalev P. K. *Vera Ignatievna Mukhina*. Moscow, Publishing House "Iskusstvo", 1981. 168 p. (In Russ.)
11. Fedulin A. A., Bagdasaryan V. E. Monumental sculpture and the struggle of ideologies: history and current challenges. In: "Modern problems of service and tourism". 2013, no. 4. Pp. 11-17. (In Russ.)
12. Shcherbina V. Socialist realism as a creative method. In: *Creative method: collection of articles*. Moscow, Publishing House "Iskusstvo", 1960. 344 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 14.02.2022

*



Музыкальная интерсубъективность: пути сближения субъектов композитора и слушателя в условиях современности

УДК 78.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

М.В. Андрейкина

Нижекамский музыкальный колледж имени Салиха Сайдашева, Нижнекамск, Российская Федерация

e-mail: mar.andreykina@gmail.com

Аннотация: В центре внимания данной статьи взаимодействие музыкальных субъектов академической направленности - композитора и слушателя, отображаемое в условиях настоящего времени. Автор задается вопросом прослеживания путей сближения вышеназванных субъектов и находит три ключевых варианта: 1) объединение в одном лице автора-композитора и исполнителя, 2) обращение композитора к общеизвестному (народному) элементу в своем музыкальном материале, аранжировка широкоизвестных мелодий и 3) сочинение и воспроизведение музыки в культурном контексте. Автор лаконично комментирует каждый вариант, представляя философско-культурное осмысление затронутой темы.

Ключевые слова: музыкальная интерсубъективность, музыкальный субъект, композитор, исполнитель, философия музыки, философия культуры.

Для цитирования: Андрейкина М.В. Музыкальная интерсубъективность: пути сближения субъектов композитора и слушателя в условиях современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 104-109. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

MUSICAL INTERSUBJECTIVITY: WAYS OF BRINGING TOGETHER THE SUBJECTS OF THE COMPOSER AND THE LISTENER IN MODERN CONDITIONS

Marina V. Andreykina

Nizhnekamsk College of Music named after Salikh Saidashev, Nizhnekamsk, Russian Federation

e-mail: mar.andreykina@gmail.com

Abstract: The focus of this article is the interaction of musical subjects of an academic orientation - the composer and the listener, displayed in the conditions of the present. The author asks the question of tracing the ways of rapprochement of the above subjects and finds three key options: 1) combining the author-composer and performer in one person, 2) the composer's appeal to the well-known (folk) element in his musical material, arranging well-known melodies and 3) composing and playing music in a cultural context. The author laconically comments on each option, presenting the philosophical and cultural understanding of the topic.

АНДРЕЙКИНА МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА – Нижекамский музыкальный колледж имени Салиха Сайдашева, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки»

ANDREIKINA MARINA VLADIMIROVNA – Nizhnekamsk College of Music named after Salikh Saidashev, teacher of the subject-cycle commission «Music Theory»

© Андрейкина М. В., 2022



Keywords: musical intersubjectivity, musical subject, composer, performer, philosophy of music, philosophy of culture.

For citation: Andreykina M.V. Musical intersubjectivity: ways of bringing together the subjects of the composer and the listener in modern conditions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 104-109. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

Музыка – это не только звуковое искусство, в котором единица измерения – звук в его различных тембральных, регистровых, ритмических и мелодических проявлениях. Это в то же время процесс, который в той или иной степени предполагает *интерсубъективное взаимодействие*, то есть направленность, с одной стороны на композитора как автора, создателя музыкального произведения, с другой – на субъект слушателя, степень его интереса, вовлеченности, внимания к звучащему полотну [4].

В современных условиях композиторы академической направленности могут быть не поняты или не до конца поняты аудиторией [7], поскольку на концертах с классическим репертуаром, где исполняется музыка XVII, XVIII, XIX, XX столетий, сохраняется довольно невысокий процент посещаемости. Связано ли это с недостатком информации или со сменой музыкальных интересов публики? Каким образом мы можем проследить пути сближения субъектов композитора и слушателя, которые имеют корни в прошлых столетиях и отображаются в условиях современности?

1) В истории академической западной музыки композитор и исполнитель как музыкальные субъекты часто могли быть одним и тем же лицом¹. Если вспомнить композиторские опусы классиков – композиторы представляли вниманию публики свои новые творения,

¹ Что касается восточной музыки, здесь вряд ли есть кардинальное отличие в плане донесения музыкальной мысли до аудитории, поскольку сам автор часто представлял свои творения на суд публики повсеместно.

чаще всего, самостоятельно их исполняя (речь главным образом о клавирно-фортепианных, скрипичных произведениях Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и т.д.), или в написанных ими партиях главные соло в ансамблевых и оркестровых сочинениях играли сами авторы. *Выступление в одном лице автора-композитора и исполнителя* вызывало жгучий интерес публики и создавало высокие по тем временам рейтинги композитора и автоматически его сочинения. Лишь со временем, как известно, исполнительское искусство отделилось в собственное направление, став особым пластом музыкальной деятельности, отличным от композиции [2].

В какой степени публику волнует, кто выступает на сцене: композитор и/или исполнитель? И вообще ощущает ли слушатель среднего класса четкую разницу между этими понятиями? В этом плане можно провести аналогию с описанной шестьдесят лет назад Теодором Адорно точкой зрения о том, что представляет собой классовое расслоение по отношению к музыке как таковой. «Музыка имеет дело с классами в той мере, в какой классовые отношения запечатляются в ней. Та позиция, которую занимают при этом сами средства музыкального языка, остаются эпифеноменами по сравнению с явлением самой сущности. Чем в более чистой и бескомпромиссной форме музыка постигает антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем более – верным объективным созна-



нием» [1, с. 65]. Поскольку нас интересует именно субъект, который обеспечивает собственно звучание музыки, то для аудитории не столь критичную роль играет, почему и как родилось то или иное произведение, а скорее то, как оно представлено в момент звучания, какие эмоции, впечатления и мысли вызывает. И уж конечно исполнитель — ни в коей мере не эпифеномен по отношению к создателю произведения, а ключевой субъект, позволяющий получателю музыкального продукта его понять и в той или иной степени осознать.

Так, первый путь сближения субъектов композитора и слушателя – объединение персоны композитора и исполнителя в момент воспроизведения музыки, которое позволит современному композитору стать более востребованным и понятным для публики. Личная активность и творческая инициатива композитора XXI века, в том числе в мультимедийном интернет-пространстве, включая социальные сети, открытый доступ к нотной базе, дескрипция авторского замысла – важное подспорье композиторского успеха у аудитории.

2) Вполне очевидно, что слушательская аудитория может меняться в зависимости от стиля композиторской музыки, жанра произведения, используемых композиторских техник и самого исполнения. «Чаще всего композиторы хотят, чтобы их произведения слушали в качестве отдельных продуктов и, следовательно, воспринимали как методы общения с аудиторией. И это намерение молчаливо понимается аудиторией и включается в культуру слушания» [10, р. 520]. Слушая сочинение, слушатель непременно начинает искать какой-то цепляющий элемент, какую-то «фишку», позволяющую легко дифференцировать звучащий продукт.

В этой связи следующий наиболее действенный способ сближения двух субъек-

тов – композитора с публикой – это *включение общеизвестного национального элемента в музыкальный материал, аранжировка мелодий, которые всем хорошо известны*: подобно тому «как весь дуб в желуде» (по выражению Чайковского о «Камаринской» Глинки), в фольклорной и народной музыке заключена мудрость той или иной национальной композиторской школы.

Стоит учитывать, что «в музыке ровно столько национальных элементов, сколько вообще в буржуазном обществе — история музыки и история ее организационных форм протекала, как правило, в рамках нации. И это не было обстоятельством внешним для музыки. Несмотря на свой всеобщий характер, которым она обязана тому, чего у нее недостает по сравнению со словесной речью, — определенных понятий, — у музыки есть национальная специфика. Нужно реализовать эту специфику для того чтобы музыка стала вполне понятной, это нужно, по-видимому, и для полного понимания ее всеобщности» [1, с. 137].

Народная песня – это некий голос общины, коллективная душа, некий остаток бесчисленных переживаний группы людей, запись общих эмоций и общей формы жизни. В наше время существует множество аранжировок мелодий, известных в тесных кругах того или иного народа, народности. Так, в Германии поют «Ja, wir sind die lustigen Holzhackerbuam», «Die Fischerin vom Bodensee» и другие немецкие народные песни, в Шотландии – шотландские народные «My Bonnie lies over the ocean», «We are the warriors» и др., в Англии – английские народные песни «Lovely Joan», «Greensleeves», или спиричуэлс «Swing Low Sweet Chariot». В России – это «Ой цветет калина», «Вдоль по Питерской», «Ухарь купец». Кроме того, каждая республика,



каждый регион нашей страны богаты своими народными песнями: в Башкирии – это «Уйыл», «Сибай», в Татарстане – «Туган як», «Су буйлап», «Рэйхан», в Чувашии «Эх чун», «Вёç-вёç, куккук», в Марий Эл – «Серге вате», «Лай Мардеж», в Мордовии – «Вирев молян», «Вай пак ся са», «Луганяса келунясь», и многие другие.

В начале XXI века фолк-направление сближается с традиционным академическим. Композиторы используют народные мелодии в рамках образцов академической музыки часто для того, чтобы сознательно представить и сконцентрировать внимание аудитории на голосе не одного индивида, а целой общины, народности. Популярность приобрели также импровизации на народные темы.

Кроме того, *сочинение и воспроизведение музыки происходит в культурном контексте*, который позволяет произведению обретать заложенную композитором субъективную идею и соответственно оказывать необходимое воздействие на публику. Любые нововведения, отклонения от традиционного и общепринятого «набора ожиданий», любая смена контекста, музыкального антуража могут стать намеренной или ненамеренной попыткой музыкального субъекта привлечь новую аудиторию, которая будет способна рационально оценить модную тенденцию. Такими так называемыми трендами в разные эпохи становились романтизм, неоклассицизм, необарокко, импрессионизм, модернизм, джаз, популярная музыка.

«Субъективное опосредование, все социальное у пишущих музыку индивидов с их схемами поведения (которые направляют их деятельность так, а не иначе) состоит в том, что субъект сам является моментом производительных сил общества, если даже он ошибочно видит в себе только некое бытие-для-се-

бя. Такое внутренне опосредованное, сублимированное искусство, как музыка, требует сложившегося субъекта, сильное Я, способное на противодействие, - для того чтобы музыка могла стать объективным лозунгом общества, могла оставить позади случайность своего порождения именно данным субъектом. То, что называют «душой», то, что каждый защищает от буржуазного общества с его угнетением словно некую собственность, - это как раз самая суть социальных форм реакции, противостоящая угнетению, - даже антисоциальные реакции принадлежат к их числу. Всякая оппозиция обществу, всякая индивидуальная сущность, незаметно проявляющаяся уже в том, что произведение искусства выходит из круга социально-необходимого, всякая оппозиция, будучи критикой общества, является всегда и рупором общества. И потому попытки обесценивания именно того, что не признано обществом, не усвоено им, в равной степени есть нелепость и идеология, независимо от того, стремятся ли этим очернить музыку за то, что она не служит никакому коллективу, или же стремятся исключить из сферы социологического изучения те явления, которые лишены массовой основы» [1, с. 182].

Академическая музыка в условиях XXI столетия может иметь определенный резонанс, если будет представлена в новом качестве. Синтез искусств в этом плане может стать важным катализатором восприятия музыкального сочинения.

В частности, этому могут способствовать включение в процессе исполнения музыкального произведения визуального слайд-шоу с просмотром видеоматериалов и/или изображений, или эффект мгновенного рождения живописных полотен на глазах зрителей с помощью рисования песком. Эффект светового и огненного шоу в процессе звучания



академической музыки – еще один пример обновленного восприятия музыкального материала аудиторией. Слушатель в таких случаях получает возможность соотнесения звуковых образов с их визуальным, телесным воплощением, тем самым глубже переживая и впитывая их композиторский замысел. Вышеназванные и иные способы синтеза искусств были неоднократно применены Белгородской филармонией в рамках концертных программ в Органном и Большом залах.

Слушателю, являющемуся поклонником музыки классико-романтической традиции, но встающему на путь освоения сочинений атональной и неклассической направленности, весьма непросто поначалу воспринимать произведения, в которых есть чрезмерно насыщенный и замысловатый гармонический язык, где едва ли ощущается тональный центр, где диссонансные сочетания окутывают музыкальную ткань [8]. Взглянув на музыкальные произведения композиторов XX и XXI столетия – от опусов А. Шенберга, И. Стравинского, А. Скрябина до сочинений А. Зацепина, Р. Калимуллина, Э. Низамова – прирожденный классик или романтик почувствует недоразумение в связи с завуалированностью и неодно-

значностью гармонических вертикалей, в некоторой степени сумбурной неясностью нотного материала, в котором доминанта как функция, традиционно стремящаяся в тонику, колеблется, не имея ясного ухода в устой. Слушатель ощутит, как композитор словно играет с ним, не давая однозначного решения, а подсовывая ему острые и одновременно «ползучие» интонации в сочетании с эмансипированными диссонансами. Вот здесь и приходит важность культурного контекста, поскольку продуманность восприятия сочинения облегчает его понимание современной публикой, слушателем XXI века [6].

Таким образом, в рамках данной статьи, задаваясь вопросом прослеживания путей сближения субъектов композитора и слушателя, мы находим три таких способа: 1) *объединение в одном лице автора-композитора и исполнителя*, 2) *обращение композитора к общеизвестному (народному) элементу в своем музыкальном материале, аранжировка широкоизвестных мелодий* и 3) *сочинение и воспроизведение музыки в культурном контексте*. Осмысляя в философско-культурном плане затронутую тему, данный вопрос может оставаться в будущем открытым и являться плодом размышлений следующих поколений.

Список литературы

1. Адорно Т.В. Избранное: социология музыки. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2008. 448 с.
2. Андрейкина М.В. Музыкальный субъект как философское понятие // Научные ведомости БелГУ: Философия. Социология. Право. 2019. Том 44, №3. С.513-518.
3. Безбородова Л.А. Ребенок как субъект музыкального развития // Безбородова Людмила Александровна. Теория и методика музыкального образования. Учебное пособие. Москва: Флинта, 2014. 121 с.
4. Панаютиди Э.Г. К проблеме интерсубъективности музыкального опыта. // Министерство просвещения Российской Федерации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1>
5. Панаютиди Э.Г. Эстетический опыт: трудная судьба понятия // Полигнозис. 2003. - № 2. С. 115-125.
6. Цзинбо Л.Т. Проблемы и возможности концертно-просветительской работы в дистанционных условиях. // Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology. 2021. Т. 10. № 1(34), с. 176-179.



7. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 677 с.
8. Фуртвенглер В. Музыкант и его публика. Советская музыка, 3: 1960. С. 22-33.
9. Чередниченко Т.В. Герменевтика и музыкознание. Москва: Информкультура, 1984. 29 с.
10. Scruton Roger. Composition // *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. P. 517–524.

References

1. Adorno T.V. *Selected: sociology of music*. Moscow, Russian Political Encyclopedia, 2008. 448 p. (in Russ.)
2. Andreykina M.V. Musical Subject as a Philosophical Concept. In: *Scientific journal of BelSU: Philosophy. Sociology*. Right. Belgorod, 2019. Volume 44, No. 3. Pp.513-518. (in Russ.)
3. Bezborodova L.A. The child as a subject of musical development. In: Lyudmila Alexandrovna Bezborodova. *Theory and methodology of musical education*. Tutorial. Moscow, 2014. 121 p. (in Russ.)
4. Panaiotidi E.G. On the problem of intersubjectivity of musical experience. In: Ministry of Education of the Russian Federation. Available at: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1> (in Russ.)
5. Panaiotidi E.G. Aesthetic experience: the difficult fate of the concept. In: *Polygnosis*. 2003. - No. 2. Pp. 115-125. (in Russ.)
6. Jingbo L.T. Problems and opportunities of concert and educational work in remote conditions. In: *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. 2021. V. 10. No. 1(34). Pp. 176-179. (in Russ.)
7. Foucault M. *Hermeneutics of the subject*. A course of lectures given at the College de France in the 1981-1982 academic year. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 677 p. (in Russ.)
8. Furtwangler V. *Musician and his audience*. Soviet Music, 3: 1960. S. 22-33. (in Russ.)
9. Cherednichenko T.V. *Hermeneutics and musicology*. M.: Informkultura, 1984. 29 p. (in Russ.)
10. Scruton Roger. Composition. In: *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011, pp. 517-524. (in English)

Поступила в редакцию 19.01.2022

*



D ЖАЗОВОЕ ИСКУССТВО В РАМКАХ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ XX–XXI ВЕКОВ

УДК 78.01 : 78.036.9

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-110-117>

О. Г. Герман

Луганска Государственная академия культуры и искусств им. М. Л. Матусовского,
e-mail: lelya.german.1111@mail.ru

Аннотация: В данной статье рассматриваются тенденции культурных трансформаций современного социума, включающих различные сферы занятости общности. Обозначено место музыкальной культуры и роль джазового музыкального искусства в культурных процессах современности. В статье анализируются четыре основных направления социокультурных трансформаций современных обществ. Автор в своём исследовании доказывает, что кризис идентичности проявляется в упразднении дихотомии массового и элитарного в музыке и в джазовом искусстве. Исходя из этого автор отмечает их влияние на развитие музыкального искусства как пространства продуцирования культурных форм. Автором делается вывод о том, джаз является одним из наиболее перспективных музыкальных направлений, в котором стираются границы между элитарной и массовой музыкой, что характерно для искусства постмодерна.

Ключевые слова: музыкальная культура, джаз, культурная форма, межкультурные коммуникации, культурная трансформация, кризис идентичности, унификация, этно-джаз, третье течение.

Для цитирования: Герман О.Г. Джазовое искусство в рамках культурных трансформаций XX–XXI веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 110-117. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-110-117>

JAZZ ART WITHIN THE FRAMEWORK CULTURAL TRANSFORMATIONS OF THE XX-XXI CENTURIES

Olga G. German

Luhansk State Academy of Culture and Arts named after. M. L. Matusovsky
e-mail: lelya.german.1111@mail.ru

Abstract: This article discusses the trends of cultural transformations of modern society, including various areas of community employment. The place of musical culture and the role of jazz musical art in the cultural processes of our time are indicated. The article analyzes four main directions of socio-cultural transformations of modern societies. The author in his study proves that the identity crisis is manifested in the abolition of the dichotomy of the mass and the elite in music and jazz art. Based on this, the author notes their influence on the development of musical art as a space for the production of cultural forms. The author concludes that jazz is one of the most promising musical trends, in which the boundaries between elite and mass music are blurred, which is typical for postmodern art.

ГЕРМАН ОЛЬГА ГЕННАДИЕВНА – соискатель кафедры культурологии Луганской Государственной академии культуры и искусств им. М. Л. Матусовского.

German Olga Gennadijevna – Competitor of the Department of Cultural Studies of the Luhansk State Academy of Culture and Arts named after. M. L. Matusovsky.

© Герман О. Г., 2022



Keywords: musical culture, jazz, cultural form, cross-cultural communication, cultural transformation, identity crisis, unification, ethno jazz, third stream.

For citation: German O.G. Jazz art within the framework cultural transformations of the XX-XXI centuries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 110-117. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-110-117>

Социокультурное пространство начала XXI века является переломным периодом, включающим в себя диапазон противоречивых тенденций. В этой связи рубеж XX–XXI вв. аналогичен периоду зарождения джаза в конце XIX – начале XX вв. [5]. Обозначенные периоды считаются временем культурных трансформаций, включающих различные сферы занятости общности. Цель статьи – обозначить место музыкальной культуры и роль джазового музыкального искусства в культурных процессах современности. В этой связи рассмотрим тенденции культурных трансформаций современных обществ.

Общественный деятель, культуролог С. Б. Синецкий рассматривает тенденции социокультурных трансформаций рубежа тысячелетий в своей статье «Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив» [8]. В данной работе исследователем С. Б. Синецким определены четыре основных направления социокультурных трансформаций современных обществ, а именно:

«кризис идентичности человека информационного общества, вызванный разрушением традиционных оснований идентификации личности; объединение сообществ, достигших постиндустриальной стадии развития, в единую цивилизационную группу с общим культурным ядром; развитие межцивилизационных конфликтов» [8, с. 7–8].

Стоит отметить важность культурной составляющей основных тенденций социокультурных трансформаций XXI века, т. к. они формируют социальный запрос на культурную форму, способную интегрировать гетероген-

ные элементы и транслировать эмоцию эмпатии и человеческого единства для преодоления кризиса идентичности, создания общей культуры постиндустриальных обществ и сглаживания междивизиационных конфликтов. Эти тенденции влияют на развитие музыкального искусства как пространства воспроизведения культурных форм.

В статье российского культуролога А. О. Бельтюкова «Тенденции развития музыкальной культуры европейского типа в XXI веке» (2018) выделены и проанализированы основные направления развития современной музыкальной культуры. В частности, охарактеризованы следующие векторы движения музыкальной культуры наших дней: упразднение дихотомии массового и элитарного, размывание границ профессионального и любительского, культурное многообразие и диалог, унификация музыкального языка, архаизация, расширение исторических и географических горизонтов [2, с. 52].

Для определения значения джазового искусства в современном музыкальном пространстве, проанализируем направления развития современной музыки в их связи с основными тенденциями культурных трансформаций. В современных обществах кризис идентичности рождает социальный запрос на поиск новых культурных форм, отражающих самосознание социальных групп, сменяющих уже сложившиеся общности в традиционном социуме. Новые идентичности в обществе постмодерна часто создаются на основе гендера, расы, национальности, эстетических предпочтений, корпоративных установок



и строятся на основе многообразных элементов культурной памяти, принадлежащих ранее различным традиционным общественным группам. К проявлению кризиса идентичности можно отнести: упразднение разветвления массового и элитарного в музыке, а также стирание границ профессиональной и любительской музыки.

Обращение к разным историческим и географическим пластам культуры приводит к включению различных музыкальных идиом в современный музыкальный язык, объединяющий разнообразие на общей унифицирующей основе. Интеграция постиндустриальных обществ в единое культурное пространство требует преодоления кризиса идентичности, что приводит к унификации музыкального языка и созданию культурной нормы, приемлемой для разных социальных групп, этнокультурных общностей, цивилизационных субъектов. Унификация музыкального языка выступает также как элемент диалога культур в межкультурных отношениях современности.

В данном случае унификация является разновидностью систематизации музыкального языка, которая осуществляется посредством архаизации музыки, идущей на трех уровнях: на уровне тем и образов, на уровне организации музыкального материала и на уровне музыкальных элементов. Проявление архаизации в современной музыке можем заметить при обращении к фольклору. Включение в музыкальную культуру фольклорных элементов, архаизация музыки сейчас не зависит от европейских традиций, а проходит на основе унифицированного музыкального языка, который сам по себе является достаточно архаичным. Архаизирующее воздействие оказывает также концепция циклического времени, исполненная с помощью музыкальных средств

современных музыкальных течений. Это могут быть музыкальные средства, создающие образ циклического времени, например, разнообразные повторы, остинатные композиционные решения, а также использование остинатных структур на разных уровнях организации материала. В музыке романтизма циклическое время изучала советский и украинский философ-эстетик, культуролог – В. К. Суханцева, которая смогла показать, что обращение к циклическим структурам обусловлено усложнившимся содержанием эстетических ценностей, включенных в идейно-образный контекст [10, с. 58]. В современной музыке усложнение эстетических ценностей в межкультурной коммуникации вызывает новое возрождение циклических форм в музыкальном искусстве.

Культурное пространство современности включает в себя широко востребованные жанры, которые подчиняются новым нормам музыкального искусства таким как: тонально-модальная ладовая система (двойственная система тяготений между звуками и созвучиями); опора на консонанс и терцовые структуры; метод многократного повторения интонации, гармонии, ритма [11, с. 208–209]. К универсальным музыкальным нормам также относятся импровизация, моторика и структурирование времени путем подчеркнутой ритмической пульсации, тонкая тембровая нюансировка [2, с. 54].

В рамках общих культурных трансформаций нового тысячелетия тенденции развития музыкальной культуры всецело проявляются и в джазе. Кризис идентичности и порождённые им процессы привели к расцвету такой формы джазового искусства, как этно-джаз и третья течения. К архаичным джазовым идиомам относятся такие базовые категории современного музыкального языка, как ости-



натность, вокал, тембровая индивидуализированность речи и инструментов, а также синкретизм, то есть неотделимость звука от слова и визуального образа [2, с. 55]. Вклад джаза в развитие унифицирующего музыкального языка выражается в джазовых идиомах, проникших в музыкальную культуру современности, а именно: остинатных структурах на разных уровнях организации музыкального материала, а также в полиритмии и импровизации, распространяющихся на новые музыкальные подпространства благодаря техническим достижениям современности.

Этно-джаз бурно расцветает в разных странах, проявляя национальные особенности музыкальной культуры этих стран. По точному замечанию исследователя А. В. Огородовой, этно-джаз предстает перед публикой, как «сверхнациональное явление, потому как он объединяет многообразие национальных культур на универсальной основе, создавая культурные формы, способные в различные исторические моменты содержать в себе различные расовые, социальные, эстетические, психологические и эмоциональные характеристики» [4]. Солидарны с мнением А. В. Огородовой, что «этно-джаз соединяет в себе лексику традиционного джаза: его ритмическую специфику, импровизацию, драйв, особую эмоциональную энергетику, коммуникативность, с элементами различных национальных музыкальных культур» [4, с. 13]. Сущность бытия этно-джаза составляет интеграция фольклора различных народов в музыкальную культуру. Обращение к древним архаичным пластам музыки выражается сегодня в эклектичном смешении разных стилей в джазе, позволяющем современным музыкантам не имитировать американские достижения, а реализовать неисчерпаемые возможности собственного фольклора [4].

Этно-джаз создает новые образы коллективных национальных идентичностей, подчеркивая своеобразие разных музыкальных культур и включая их в единый контекст. Этно-джаз выступает как полилог культур, в котором каждый раз специфическим образом переплетаются традиционные элементы национальной культуры и уже преобразованные в единый комплекс черты европейской и африканской культур (собственно, джаз). Таким образом, музыкальный язык джаза содействует накоплению, трансляции фольклорных элементов в самые различные культурные регионы, где джаз существует и развивается.

Этно-джазовые работы европейских музыкантов разделяются на такие направления: этно-мейнстрим, этно-авангард, этно-фьюжн, полиэтнос. [4, с. 17]. Так, этно-мейнстрим – это традиционные основы джаза (свинг, бибоп и т.д.) с элементами различных национальных культур. Это направление отчётливо прослеживается в работах С. Грапелли, Л. Гуллина, Д. Гойковича, Б. Джангра, Д. Рейнхардта, М. Левиева, «Folk-Scat», Д. Террассона, Я. Юхансона. Этно-авангард – это сплав фри-и этно-музыки, который можем наблюдать в творчестве таких выдающихся музыкантов как: Т. Исунгсета, А.-К. Дато, Т. Станько, Э. Паркер, и т. д. В стиле этно-фьюжн работали Л. Антониолли, М. Смирнов и его ансамбль «Кельтомания, М. Урбаняк, «The Beatles».

Полиэтнос охарактеризован всеобщим объединением множества различных культур, синтезом мелосов и метроритмов, составляющих органичную джазовую основу. Это направление представлено в творчестве Д. Завинул, М. Сардаби, Я. Гарбарек, О. Темиц, С. Дийчи, группа «Экюм», Э. Кустурица, С. Кассап. и т.д.).

По нашему мнению, стоит согласиться с высказыванием А. В. Огородовой, что



в «постсоветском пространстве центральной тенденцией дальнейшего развития этно-джаза стали: опора на музыкальную национальную лексику своего народа, сплав родных национальных традиций с идиомами джаза». [4, с. 19]. Примеры такого синтеза дает среднеазиатский джаз (С. Мордухаев, А. Малахов, ансамбли «Бумеранг», «Медео», «Интер», «Гунеш», Ю. Парфенов,) кавказский джаз (К. Орбелян, В. Мустафа-Заде, Г. Гачечиладзе, Т. Оганесян,) поволжский джаз (О. Киреев), а также джаз Молдавии («Кварта», «Тритон»), Белоруссии («Apple Tea»), Украины («Men Sound» и Ю. Яремчук).

В настоящее время в российском этно-джазе с использованием русского фольклора работают джазовые музыканты: В. Гайворонский, Ю. Парфенов, Г. Лукьянов С. Пронь. Традиции этно-джаза, берущие своё начало в советском джазе, представлены в творчестве таких исполнителей как: М. Альперин, О. Богусевич, Л. Винцкевич, В. Галактионов, В. Кись, И. Смирнов, группа «He Te». Джазовые сочинения этих авторов включают в себя «полистилизм, функциональную гармонию, ритмы рок-музыки, классический свинг, электронное звучание, музыку барокко, музыкальные элементы русского фольклора и симфоническую музыку» [4, с. 19].

Разнообразие и богатство традиционных культур многонациональной России, включение этно-национальных музыкальных подпространств в общее музыкальное пространство отечественной культуры, позволяет иметь большие перспективы российскому этно-джазу.

Таким образом, кризис традиционных идентичностей в современном мире приводит к активным поискам музыкальных джазовых форм, способных сохранить фольклорные традиции и усвоить новации музыки XX века.

Кризис идентичности проявляется в ликвидации деления понятий «массового» и «элитарного» в музыке и в джазовом искусстве, реализованного посредством такого явления джазовой культуры как третье течение.

В современном социуме любой пользователь Сети может принять участие в концерте, в качестве зрителя, как современной, так и классической музыки. В социальных сетях содержатся множество фонотеки, записей, видео- и аудио файлов, оперные театры и концертные залы проводят трансляции своих мероприятий. Как отмечает Снежинская М. Г. «глобализация сферы массовой музыкальной культуры и агрессивный характер средств массовой коммуникации приводит к тому, что множество людей приобщается к музыке, которую раньше они никогда не смогли бы услышать» [9, с. 306]. Упразднение дихотомии массового и элитарного является одним из следствий информатизации общества и формирования единого информационного пространства, включающего в себя различные культурные элементы, полноценно представляющие музыкальную культуру человечества.

По мнению российского культуролога А. О. Бельтюкова, разобщить аудиторию классики с аудиторией популярной музыки сегодня практически невозможно. С подобным случаем стирания границ сталкивается желание ограничить ту ли иную сферу музыки рамками конкретных медиа. Современные каналы распространения музыки, музыкальные онлайн сервисы, филармонии и музыкальные клубы, уличные перформансы, могут стать оболочкой практически любого музыкального явления [2, с. 54].

Синтез академической и элитарной музыки отчётливо прослеживается в джазовом музыкальном сообществе, где источником



вдохновения становится музыка классических авторов. В этой связи обработка классических произведений джазовыми мастерами актуальна и на сегодняшний день. Стоит согласиться с мнением исследователя С. Т. Махлиной, что «джаз сегодня становится концептуально усложненным, переходя из массового пласта культуры в интеллектуально-элитарный, когда непосредственному творческому акту предшествует длительный период создания теоретической базы – философской, эстетической, литературной». [3, с. 12].

Между академической и массовой семантическими средами есть различие – это принятый музыкальный язык культурных форм. Пространство контакта массовой и элитарной культуры возникает в «третьем течении» джаза благодаря экспериментам джазовых музыкантов с академической музыкой, которое появилось в первой половине XX века и существует до сих пор, в постмодернистском XXI столетии [6]. Среди коллективов, работающих в этом стиле можно назвать Pat Metheny Group, Five O'Clock Orchestra & Orkiestra Symfoniczna, The Ystad Concert, Modern Jacobite Esbjörn Svensson Trio, EST Symphony Kamasi Washington, The Epic. В «третьем течении» используются возможности «каждой из двух музыкальных культур, а именно: ритмическое богатство и свингующая спонтанность джаза, а также сложная тональная система и многообразие форм классической музыки» [1, с. 301]. Примерами композиций, созданных в рамках третьего течения в XX веке, являются «Three Little Feelings» Дж. Льюиса, «Pharaoh» Дж. Джуффри, «Concertino for Jazz Quartet and Orchestra» Шуллера, «City of Glass» Р. Греттинджера и многих других. Премию «Гремми» в номинации «Лучший инструментальный альбом» получила группа Snarky

Purpy, совместно с джаз-поп оркестром Metropole Orkest за композицию «Sylva».

Джазовые импровизационные формы рассматриваются как готовые модели, которые можно применить к сугубо академическим формам. В композициях альбома «Sylva» такие джазовые идиомы как свинг, блюзовые звуковысотные соотношения и импровизации синтезируются с динамическими перепадами, измельченным мотивным мелодизмом, а также интонационным глиссандированием и штриховой игрой ритмомоделями. Это позволяет одновременно объединять гетерогенные музыкальные элементы и создавать произведения, оказывающие сильное эмоциональное воздействие на слушателей в разных семантических средах.

Так же в этом направлении развивается и современная русская музыкальная культура. В настоящее время в этом направлении работают такие российские джазовые коллективы как 2x2 Saxophone Quartet из Санкт-Петербурга, Acoustic Band Ивана Васильева, Authentic Light Orchestra (объединяет музыкантов из Швейцарии, Армении и России), Banda Classicoff из Санкт-Петербурга и многие другие джазовые коллективы [7].

Современных российских джазовых авторов третьего течения отличают: рыхлая тональность, альтерированные многотерцовые, квартовые, целотонные и зависящие от звукоряда аккорды, тернарность, джазовая переакцентировка, синкопирование, пунктирный ритм и фразировочная артикуляция. Эти джазовые идиомы синтезируются с полутоновой интонационностью, классическими сонатными формами с контрастом главной и побочной тем в качестве основы драматургии, чередованием нисходящих и восходящих терцовых последований. Третье течение проявляется как синтез академического вокального искусства



и традиционного джаза, тем самым порождая новые музыкальные произведения, темы и стили. В результате такого синтеза видится возможным эстетическая коммуникация как профессионалов, так и людей без музыкального образования.

На основании проведённого анализа можно сделать вывод о том, что основными тенденциями музыкальной культуры XXI века являются:

1) размытие границ между массовой и элитарной, а также профессиональной и любительской музыкой;

2) включение музыки в межкультурный диалог, унификация музыкального языка, архаизация музыкальной культуры;

3) расширение исторического и географического контекста бытования музыки, в том числе, среда профессионально подготовленных слушателей, а также сфера массовой культуры.

Эти тенденции актуальны для джазового искусства и ставят его в ряд наиболее перспективных музыкальных направлений XXI века. Подводя итоги вышесказанному, нам видится возможным утверждать, что джазовое искусство как синтез разных традиций, использующий включение немusical составляющей в сферу музыкального искусства востребован в современном музыкальном искусстве, существующем в поликультурной среде информационного общества.

Список литературы

1. Барбан Е. С. Джазовый словарь. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2014. 368 с.
2. Бельтюков А. О. Тенденции развития музыкальной культуры европейского типа в XXI веке // Лики культуры в эпоху социальных перемен. Материалы Всероссийской с международным участием научной конференции / под ред. Н.Б. Кирилловой. Екатеринбург, 2018. С. 52–55.
3. Махлина С. Т. Семиотика искусства в XXI в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 3 (16). С. 6–14.
4. Огородова А. В. Этно-джаз как социокультурный феномен: автореф. на соиск. учёной степ. канд. филос. наук: 24.00.01 – Теория и история культуры. Белгород, 2008. 26 с.
5. Политковская К. В. Эстрадно-джазовая музыка в культурном пространстве СССР (20–30-е гг. XX в.) : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2018. 161 с.
6. Полищук А. Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза : дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Краснодар, 2019. 219 с.
7. Российские джазовые исполнители // JazzMap. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.jazzmap.ru/bands/russian-jazzmen> (дата обращения: 19.05.2022)
8. Синецкий С. Б. Культурные трансформации в XXI веке : осмысление перспектив // Культурологический журнал. 2012. № 3 (9). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/146.html&j_id=11 (дата обращения: 18.05.2022)
9. Снежинская М. Г. Новые тенденции в развитии массовой музыкальной культуры на современном этапе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2007. № 2–3. С. 300–310.
10. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
11. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2015. 227 с.

References

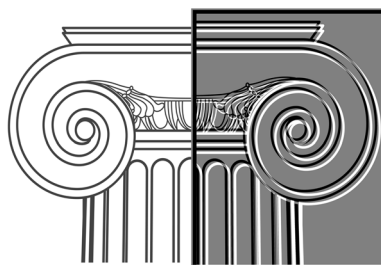
1. Barban E. S. *Jazz Dictionary*. St. Petersburg, Composer-St. Petersburg, 2014. 368 p. (In Russ.)
2. Beltyukov A. O. *Trends in the development of musical culture of the European type in the XXI century*. In: *Faces of culture in the era of social change: Proceedings of the All-Russian scientific conference with international participation*. editor N.B. Kirillova. Yekaterinburg, 2018. Pp. 52–55. (In Russ.)



3. Makhlina S. T. *Semiotics of art in the XXI century*. In: *Bulletin of the St. Petersburg State University of Culture and Arts*. 2013. No. 3 (16). Pp. 6–14. (In Russ.)
4. Ogorodova A. V. *Ethno-jazz as a socio-cultural phenomenon*: abstract for the competition learned step. cand. philosophy sciences: 24.00.01 – Theory and history of culture. Belgorod, 2008. 26 p. (In Russ.)
5. Politkovskaya K. V. *Variety and jazz music in the cultural space of the USSR (20–30s of the XX century)*: dis. ... cand. philosophy sciences: 24.00.01 Theory and history of culture. St. Petersburg, 2018. 161 p. (In Russ.)
6. Polishchuk A. E. *The third trend and progress in the evolution of jazz*: dis. ... cand. art criticism: 17.00.02 Musical art. Krasnodar, 2019. 219 p. (In Russ.)
7. *Russian jazz performers*. In: *JazzMap*. [Electronic resource] – Access mode: <https://www.jazzmap.ru/bands/russian-jazzmen> (date of access: 19.05.2022) (In Russ.)
8. Sinetskiy S. B. *Cultural transformations in the XXI century: understanding the prospects* In: *Culturological journal*. 2012. No. 3 (9). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/146.html&j_id=11 (date of access: 18.05.2022) (In Russ.)
9. Snezhinskaya M. G. *New trends in the development of mass musical culture at the present stage*. In: *Vestnik RGGU. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"*. 2007. No. 2–3. Pp. 300–310. (In Russ.)
10. Sukhantseva V. K. *The category of time in musical culture*. Kiyv, Lybid, 1990. 184 p. (In Russ.)
11. Kholopova V. N. *Russian academic music of the last third of the 20th – early 21st centuries*. Moscow, MGK im. P. I. Tchaikovsky, 2015. 227 p. (In Russ.)

Поступила в редакцию 11.02.2022

*



МУЗЫКАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ



ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВИКОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕИ ПРОГРАММ «ПРОФЕССИОНАЛИТETA»

УДК 780.8 : 780.64

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-119-128>

П. Ю. Делий

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена выявлению степени сопряжения понятий «профессиональное образование» и «профессиональная подготовка» в сфере исполнительства на оркестровых духовых музыкальных инструментах. Дан краткий исторический обзор, наглядно иллюстрирующий несинхронность возникновения явлений, определяемых исследуемыми терминами: профессиональная подготовка музыкантов-исполнителей появилась намного раньше, чем их профессиональное образование. Предложена линия демаркации между исследуемыми понятиями в контексте современных тенденций отечественной системы образования. На основе собранных данных сделан ряд выводов о противоречиях, накопившихся в сфере музыкальной педагогики, объясняющих причины кризисных явлений, остро проявившихся в отечественном исполнительстве на оркестровых духовых музыкальных инструментах в конце XX – начале XXI столетия.

Ключевые слова: профессиональное образование музыкантов, профессиональная подготовка исполнителей на духовых инструментах, отечественная, музыкальное образование, профессиональное образование исполнителей на духовых инструментах, искусство игры на духовых инструментах, современное состояние русской духовой школы, компетентностно ориентированный подход в музыкальном образовании.

Для цитирования: Делий П.Ю. Профессиональная подготовка оркестровых духовиков в контексте идеи программ «Профессионалитета» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 119-128. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-119-128>

PROFESSIONAL TRAINING OF ORCHESTRAL BRASS PLAYERS IN THE CONTEXT OF THE IDEA OF «PROFESSIONALISM» PROGRAMS

Pavel Yu. Deliy

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: artmaestro-ru@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to identifying the degree of conjugation of the concepts of «vocational education» and «vocational training» in the field of performing on orchestral wind musical instruments.

ДЕЛИЙ ПАВЕЛ ЮРЬЕВИЧ – заслуженный артист России, кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой оркестрового исполнительства и дирижирования Московского государственного института культуры

DELIY PAVEL YURYEVICH - honored artist of Russia, candidate of pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Orchestral Performance and Conducting of the Moscow state Institute of culture

© Делий П.Ю., 2022



A brief historical overview is given that clearly illustrates the non-synchronicity of the occurrence of phenomena defined by the terms under study: the professional training of performing musicians appeared much earlier than their professional education. The line of demarcation between the studied concepts in the context of modern trends of the domestic education system is proposed. Based on the collected data, a number of conclusions have been drawn about the contradictions that have accumulated in the field of music pedagogy, explaining the causes of the crisis phenomena that were acutely manifested in the domestic performance of orchestral wind musical instruments at the end of the XX – beginning of the XXI century.

Keywords: professional education of musicians, professional training of wind instrument performers, domestic, musical education, professional education of wind instrument performers, the art of playing wind instruments, the current state of the Russian wind school, competence-oriented approach in music education.

For citation: Deliy P.Yu. Professional training of orchestral brass players in the context of the idea of «Professionalism» programs. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 119-128. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-119-128>

В 2022 году в России стартует разработанная Министерством просвещения экспериментальная программа подготовки кадров «Профессионалитет», цель которой — быстро и качественно обучить молодежь навыкам, необходимым современному рынку труда. Пока программа «Профессионалитет» и изменения, к которым она ведет, — лишь разработка. Предложения, касающиеся реструктуризации системы среднего образования, прописаны в проекте постановления Правительства РФ от 19.08.2021 года «О проведении эксперимента по реализации образовательных программ среднего профессионального образования в рамках федерального проекта «Профессионалитет». Основная задача — максимально приблизить систему подготовки кадров среднего звена к запросам рынка. Творческие учебные заведения, в том числе и музыкальные, пока остаются в стороне от данного эксперимента. Однако нет оснований считать, что они к такой перестройке непригодны в принципе. Проблема смещения ориентиров образовательных программ учреждений СПО в области подготовки музыкантов-исполнителей на оркестровых духовых инструментах, потребность в их большей ориентированности

на реалии рынка труда уже несколько десятилетий обсуждается в среде музыкальных педагогов. Однако качественно изменить траекторию образовательных программ музыкальных училищ и колледжей пока не удалось. Причина этого видится нам в отсутствии разграничения целей и задач профессиональной подготовки музыкантов духовиков и их профессионального образования.

Понятия «профессиональная подготовка» и «профессиональное образование» имеют самое широкое употребление в педагогике и методике обучения. В научных текстах эти понятия чаще всего используются как синонимы или определяются одно через другое. Так, Российская энциклопедия по охране труда определяет профессиональное образование как «подготовку специалистов начальной, средней и высшей квалификации для работы в определенной сфере деятельности» [15]. Педагогический энциклопедический словарь даёт определение профессионального образования как «овладение определенными знаниями и навыками по конкретной профессии и специальности» [12].

В педагогике музыкально-исполнительской деятельности смешение понятий «про-



фессиональная подготовка» и «профессиональное образование» встречается на каждом шагу. Невыстроенность понятийно-терминологической базы является серьезной проблемой, тормозящей, а подчас и заводящей в тупик научные исследования. Для научных исследований в сфере духового исполнительства разграничение этих понятий имеет принципиальное значение. История отечественного духового исполнительства показывает, что рассматриваемые понятия имеют близкое, но не одинаковое значение, а сама практика профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах и их профессиональное образование сформировались в разные исторические периоды, причём, профессиональная подготовка инструменталистов на много веков опережала становление профессионального музыкального образования.

По материалам обстоятельного исследования А.Я.Клименко следует, что традиции духового исполнительства в жизни восточно-славянских племён бытовали задолго до появления на Руси европейских духовых инструментов. Первые свидетельства об их существовании исследователи относят к VI веку. Народные духовые инструменты – трубы, свирели, сурны, рог и рожки, жалейки, волынки были широко представлены в Древней Руси и Русском царстве, сопровождая праздники, свадебные и похоронные обряды, ратное дело [7, с. 18 - 21]. В военных ансамблях духовые инструменты нередко сочетались с ударными – бубнами и накрами. Описывая события междоусобной Липецкой битвы 1216 года суздальских князей Юрия и Ярослава Всеволодовичей, летописец обращает внимание на то, что у Юрия было 40 труб и столько же бубнов, а у Ярослава труб и бубнов по 60 [9, с.15]. Самая обширная практика бытования народных духовых инструмен-

тов была связана с искусством скоморохов, для которых пение и игра на музыкальных инструментах уже являлись профессией, т.к. за свои представления они требовали плату: «выступали «выгоды ради», получали «мзду», «гудочную плату» [19]. Поэтому можно считать, что скоморохи были первыми профессиональными музыкантами на Руси. Известный советский театровед и историк театра В.Н. Гернгросс полагает, что «скоморошить, т.е. петь, плясать, балагурить, разыгрывать сценки, мог всякий. Но скоморохом – умельцем становился и назывался только тот, чье искусство выделялось над уровнем искусства масс своей художественностью» [5, с.16]. Ремесло передавалось из поколения в поколение и, очевидно, формировало в среде скоморохов определённые традиции обучения профессии. Говорить о каком-либо музыкальном образовании скоморохов не приходится, но уже можно констатировать существование у них первоначальных форм профессиональной подготовки.

Традиция музыкального исполнительства, существовавшая на Руси на протяжении столетий, свидетельствует о наличии устойчивого «социального заказа» на «специалистов», умеющих играть на инструментах. Известно, что музыканты несли службу при княжеском дворе, обеспечивая инструментальное сопровождение различных мероприятий, и получали за это жалование. Следовательно, их труд соответствует признакам профессиональной деятельности, что, в свою очередь, указывает на необходимость профессиональной музыкальной подготовки для выполнения трудовых функций. Обращает на себя внимание одна из пословиц, которая упоминается во многих музыковедческих исследованиях, и запечатлена на знаменитой лубочной картинке «Мыши кота погребают» - «В свирелку играет, а ладу



не знает». «Знание ладу» указывает, что уже в то время в процессе профессиональной подготовки формировались не только навыки игры на инструменте, но, видимо, усваивались и некоторые музыкальные знания, необходимые для качественного осуществления профессиональной деятельности.

Развитие исполнительства на народных духовых инструментах активно бытовало и развивалось вплоть до царствования Петра I, когда, параллельно с имевшейся на Руси многовековой традицией самобытного духового исполнительства, по инициативе царя и в армии, и при дворе начинает внедряться и развиваться культура духового исполнительства на европейских инструментах. Во время его правления особое внимание стало уделяться подготовке отечественных музыкантов для военной оркестровой службы. С этой целью в армии открывались гарнизонные школы, в которых было организовано обучение солдатских детей игре на музыкальных инструментах, а также письму, военному делу, нотной грамоте и пению. В целях формирования в воинских подразделениях оркестровых единиц по образу передовых европейских армий Петром «были приглашены иностранные музыканты, которым вменялось в обязанность обучение русских молодых людей игре на различных духовых инструментах» [9]. «Уже к 1705 году в России имеется ряд своего рода учебных заведений, нечто вроде школ военных музыкантов... К 1711 году число таких школ значительно увеличивается» [16, с. 11]. Интеграция в русскую музыкальную культуру европейских духовых музыкальных инструментов и способов обучения игре на них, европейской музыки и традиций их исполнения носила характер культурной интервенции и остановила развитие самобытного русского духового исполнительства. В то же вре-

мя усилиями Петра I было положено начало формированию системы профессионального музыкального образования исполнителей на духовых инструментах.

Таким образом, исторический обзор позволяет утверждать, что профессиональная исполнительская подготовка музыкантов-инструменталистов в России появилась значительно раньше, чем началось формирование системы профессионального музыкального образования.

В музыкально-педагогических исследованиях нам не удалось обнаружить разведение понятий «профессиональная подготовка» и «профессиональное образование», которое позволило бы уверенно дифференцировать явления, которые они обозначают. В то же время значение этих понятий уже становились объектом изучения исследователей из других областей знания. Так, в публикации Т.В.Васькевич выявлены содержательные различия между исследуемыми нами понятиями в контексте гуманитарной и утилитарной концепций образования. По её мнению «потребность в определённых формах **подготовки** и потребление её результатов складывается на рынке труда. В то время как **образование** к рынку труда безразлично и характеризуется отсутствием утилитарного начала» [4, с. 50]. Между исследуемыми явлениями может быть проложена следующая линия разграничения:

— профессиональная подготовка носит утилитарный характер, готовит человека к конкретному **виду** профессиональной трудовой деятельности, оснащая его соответствующими знаниями и умениями;

— профессиональное образование имеет гуманитарную направленность и формирует личность профессионала, готовит её к самореализации в определенной, но достаточно широкой **сфере** трудовой деятельности.



Термин «профессиональная подготовка» не однозначен, в педагогике под ним понимают как процесс освоения профессионально важных ЗУН-ов и компетенций, так и результат этого процесса – уровень готовности к осуществлению профессиональной деятельности [12]. В контексте данного исследования под профессиональной подготовкой мы будем понимать только процесс целенаправленного обучения, связанный с передачей знаний, умений, навыков, формированием компетенций, необходимых для успешного осуществления конкретной профессиональной деятельности. Результат же этого процесса предлагаем обозначать терминами «профессиональная подготовленность» или «готовность к профессиональной деятельности». Профессиональная подготовка не предполагает углублённого изучения дисциплин, не имеющих явного и прямого отношения к задачам профессиональной деятельности, поскольку «большинство знаний и умений, изучаемых в период профессиональной подготовки в различных дисциплинах, в дальнейшей трудовой деятельности утрачиваются из-за их невостребованности» [17, с. 9-25]. Она имеет прикладной характер и готовит человека к выполнению конкретных трудовых функций.

Понятие «профессиональное образование» в педагогических исследованиях также используется в нескольких значениях. Под ним понимают:

а) целенаправленный педагогический процесс профессионального обучения и воспитания;

б) целенаправленный, осуществляемый государством и обществом процесс воспроизводства квалифицированной рабочей силы, подготовки, переподготовки и повышения квалификации специалистов;

в) систему профессионального образования, сеть профессиональных учебных за-

ведений - от элементарных курсовых форм до высшего и послевузовского образования;

г) профессиональную подготовку и высокий уровень компетентного владения той или иной программой профессионального образования [12].

Применительно к духовому исполнительству мы рассматриваем профессиональное образование как системный, целенаправленный педагогический процесс профессионального обучения и воспитания, включающий в себя, в том числе и профессиональную подготовку как его отдельный структурный элемент. Более того, профессиональная подготовка является системообразующим компонентом профессионального образования, его краеугольным камнем. Доказательством такого утверждения может служить факт из деятельности Петербургской Придворной певческой капеллы. Певчие в капелле получали хорошее музыкальное образование, не уступавшее европейскому. Римский-Корсаков в автобиографическом произведении «Летопись моей музыкальной жизни» пишет: «Хор капеллы был превосходный», но мальчиков «...при спадении с голоса большею частью постигала печальная участь. Их увольняли из капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны» [13, с. 152]. Таким образом, часть мальчиков-певчих после возрастной мутации голоса становились непригодными для нужд капеллы, т.е. теряли способность осуществления профессиональной деятельности. С открытием инструментальных классов лица, уже получившие в капелле **профессиональное музыкально образование** как певчие, но потерявшие квалификацию из-за мутации голоса, проходили профессиональную переподготовку как исполнители на инструментах – их обучали основам исполнительской техники,



достаточной для дальнейшей самореализации в рамках другой профессии.

Несмотря на то, что профессиональная подготовка ориентирована на решение сугубо тех задач, которые непосредственно связаны с профессиональной деятельностью, именно она является фундаментирующей основой профессионального музыкального образования. В любой модели классического музыкального образования можно выделить **профессиональную подготовку** - процесс, направленный исключительно на формирование ЗУН-ов и компетенций, необходимых, но недостаточных для осуществления конкретной профессиональной деятельности, и **профессиональное образование**, расширяющее спектр аналитического поля и, тем самым, повышающее степень готовности обучающегося к решению задач с высокой степенью неопределенности вне зависимости от его музыкальной специальности.

Степень достаточности профессиональной исполнительской подготовки и потребность в прохождении программы профессионального образования напрямую зависят от тех видов исполнительской деятельности, к которым готовится обучающийся. Дело в том, что исполнительская деятельность музыканта-духовика неоднородна. Она может быть разделена на три вида, имеющие существенные различия в части выполняемых профессиональных функций: оркестровая, ансамблевая, сольная. Статистические данные показывают, что оркестровая работа - наиболее реальная ниша для трудоустройства выпускников духовых кафедр. В симфонических, духовых, военных и др. оркестрах работает большинство исполнителей на духовых инструментах. Ансамблевое исполнительство является в Российской Федерации значительно менее массовым, чем оркестровое, а сольное

академическое исполнительство на духовых инструментах на сегодняшний день вообще встречается редко. Очевидно, что трудовые функции артиста оркестра, ансамблиста или концертирующего солиста-инструменталиста требуют различный уровень профессионального образования. Для оркестровой работы достаточна профессиональная подготовка исполнителя, направленная на формирование компетенций, позволяющих точно исполнять партии своего инструмента с качественным воспроизведением нотного текста, пониманием своей функции в контексте исполняемого музыкального эпизода и сформированных базовых навыков ансамблевого взаимодействия. При камерно-ансамблевой и, тем более, сольной практике (включая и профессиональные функции оркестрового солиста - концертмейстера оркестровой группы) базовые исполнительские функции дополняются значительно более сложными задачами интерпретаторского искусства, артистизма, коммуникативной культуры, требующими качественного музыкального образования.

В контексте современных образовательных реформ и затянувшегося перехода системы образования от ЗУН-парадигмы к компетентностному подходу вопрос дифференциации и определения степени сопряжения профессиональной подготовки и профессионального образования видится нам не только интересным, но и актуальным. Адекватное понимание понятийно-терминологической базы во многом определяет как вектор направленности научных исследований, так и содержание реализуемых образовательных программ. В научном сообществе особую актуальность в настоящее время приобретают дискуссии о соотношении ЗУН-ов и компетенций, фундаментальных и утилитарных



знаний, образования и науки. Сторонники современных образовательных реформ считают, что «сегодня рафинированный академизм в образовании практически у всех вызывает растущее чувство неудовлетворенности... программа модернизации российского образования немислима без сильной практической составляющей» [2, с. 32], «система образования еще плохо ориентирована на рынок труда, в итоге людей с высшим образованием у нас много, а настоящих современных специалистов катастрофически не хватает» [11, с. 14].

В академической среде есть и прямо противоположная точка зрения. По мнению Е.К.Хеннера, в настоящее время «имеет место явная или скрытая конфронтационность компетентностного подхода по отношению к предшествующему подходу, условно называемому знаниевым... негативные выпады в сторону знаниевой парадигмы образования стали в современной российской педагогической литературе чуть ли не признаком хорошего тона [18, с. 22], он считает, что «принесение систематической знаниевой подготовки в жертву образовательным инновациям... угрожает будущему как университетов, так и их выпускников [18, с. 14]. По мнению кандидата исторических наук, председателя правления Союза православных женщин Нины Жуковой «мы заменили фундаментальное высшее образование «компетенциями». В.И.Байденко полагает, что «профессии ныне превращаются в своего рода краткосрочные «пакеты компетенций» [3, с. 5].

На наш взгляд, несовместимость академических позиций на самом деле является мнимой, т.к. в этих научных спорах противопоставляются разные уровни образования. В первом случае речь идёт о профессиональной подготовке, задачей которой, действитель-

но, является формирование «пакета компетенций». Сторонники знаниевой парадигмы имеют в виду более высокий уровень образования, ориентированный на фундаментальность получаемых будущими специалистами знаний, т.е. их научность, систематичность, целостность.

В реалиях сегодняшнего дня несогласованность образовательных программ с прогнозируемыми трудовыми функциями обучающихся, избыточность теоретических дисциплин в тех областях, с которыми мало связана будущая профессиональная деятельность выпускников и их недостаточность в тех, от которых напрямую зависит успешность в профессии, требует чётких ориентиров в соотношении профессиональных компетенций, профессиональных и фундаментальных знаний. В связи с этим представляется уместным предложение А.Л.Андреева разделить номенклатуру профессий и образовательных программ на «знаниевые» и «компетентностные [1, с. 10]. Компетентностный подход эффективен, «если обучаемых готовят к выполнению однозначно описанных, алгоритмических профессиональных функций, но мало пригоден для подготовки специалистов, чья будущая профессиональная деятельность подразумевает большую долю продуктивного, творческого... Сложно представить, чтобы можно было сформулировать и проверить компетенции писателя, композитора, художника» [17, с. 10, с.16].

Профессиональная подготовка исполнителей на духовых инструментах позволяет опираться на чётко описанный алгоритм действий, составляющих содержание формируемых компетенций. Ещё в 80-е годы прошлого века профессор МГК им. П.И.Чайковского, валторнист И.Б.Лифановский зафиксировал столкновение между задачами профессио-



нальной подготовки и профессионального образования студентов музыкального вуза: «Наше стремление воспитать широко образованного специалиста на практике привело к тиражированию малообразованных дилетантов, знающих изученные предметы в основном по названиям. Время на изучение, а точнее, «прохождение» этих предметов отнято у занятий по специальности, и этим, отчасти, объясняется, в том числе, и снижение нашего «лауреатского» показателя» [8]. Спустя 40 лет эта же проблематика становится объектом внимания проректора РАМ им. Гнесиных Д.К.Кирнарской: «"Теоретический флюс" российских выпускников мешает им находить свое место на рынке труда, подрывая престиж отечественной системы образования» [6, с. 4]. Наряду с фактором перегруженности образовательных программ, не оставляющей времени и сил для полноценной профессиональной подготовки обучающихся, оба автора сетуют на «искаженный профессиональный ориентир» системы музыкального образования. «С первой изданной на духовом инструменте ноты и педагог, и ученик знают, чем будет заниматься духовик всю свою жизнь до пенсии — он будет играть в оркестре... Надо думать, что мы и учим его главным образом этому искусству, ... Отнюдь! С первой ноты в музыкальной школе и до госэкзамена в консерватории мы учим его исключительно сольному, виртуозному концертантству...» [8]. Прошло почти полвека, а воз и ныне там: «... музыкант-солист, гордо стоящий или сидящий впереди оркестра, готовый помериться с дирижером славой и весом своего музыкантского имени - вот мечта, вот иллюзия, вдохновляющая тысячи юных пианистов и скрипачей штурмовать ворота консерваторий» [6, с. 10].

В контексте изложенных нами выше соображений в части сопряжения задач профес-

сиональной подготовки и профессионального образования музыкантов-духовиков, возможность адаптации программ СПО музыкальных училищ и колледжей к идеям «Профессионалитета» представляется вполне реальной и перспективной. Более того, именно в контексте задач профессиональной подготовки можно повернуть существующие образовательные программы «лицом» к рынку труда, повысив готовность выпускников программ СПО к интеграции в профессиональные оркестровые коллективы.

Выводы:

1. Для целей научных исследований и построения современных эффективных образовательных программ в сфере подготовки исполнителей на оркестровых духовых инструментах остро требуется устойчивая демаркация понятий «профессиональная подготовка» и «профессиональное образование»;

2. Профессиональная подготовка музыкантов-исполнителей может существовать (и существовала) вне профессионального музыкального образования. Профессиональное же образование не может существовать без профессиональной подготовки. Профессиональная подготовка духовиков во все времена и во всех образовательных моделях является системообразующим элементом системы их профессионального образования. В отсутствии этого концепта система рухнет, теряя цель своего существования.

3. Компетентностно-ориентированная парадигма образования адекватна задачам профессиональной подготовки, но мало пригодна для построения программ профессионального образования. Расширение спектра аналитического поля выпускников программ профессионального образования не может ограничиваться известной рамочностью компетентностного подхода. Задачам



этого образовательного яруса соответствует ЗУН-парадигма.

4. Задачи профессиональной подготовки оркестровых духовиков вполне вписываются в концепцию построения программ «Профес-

сионалитет» что позволяет рассматривать музыкальные учебные заведения среднего профессионального образования (СПО) в качестве перспективных участников данного эксперимента.

Список литературы

1. *Андреев А.Л.* Знания или компетенции? // Высшее образование в России. Москва: Ассоциация технических университетов, Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова. 2005. № 2. С. 3–11.
2. *Андреев, А.Л.* Перспективы образования: компетенции, интеллектуальные среды, трансдисциплинарность // Высшее образование в России. Москва: Ассоциация технических университетов, Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова. 2014. №3 С. 30 – 39.
3. *Байдено В.И.* Компетенции в профессиональном образовании (К освоению компетентностного подхода) // Высшее образование в России. Москва: Ассоциация технических университетов, Московский государственный университет печати имени Ивана Федорова. 2004. № 11. С. 3-14
4. *Васкевич Т.В.* К вопросу о профессиональном образовании и профессиональной подготовке // Образовательные технологии. Москва: Издательский дом «Народное образование». 2018. №4. С.43–51.
5. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII в. Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1957. 262 с.
6. *Кирнарская Д.К.* Три источника и три составные части реформы российского образования: опыт музыкального искусства // Современное образование. Москва : Издательство «Nota Bene». 2017. № 4. С.1-16
7. *Клименко А.Е.* Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII - начала XIX века – дис... канд. искусствоведения – Красноярск, 2017 - 225 с.
8. *Лифановский И.Б.* Может, в консерватории что-то подправить? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/igor-lifanovsky-musical-education>
9. *Немировский А.М.* Содержание и методика преподавания отечественной музыкальной культуры в системе высшего образования – Дис...канд.педагогических наук: Москва. 2011. 195с.
10. О проведении эксперимента по реализации образовательных программ среднего профессионального образования в рамках федерального проекта «Профессионалитет»: Проект постановления Правительства РФ от 19.08.2021 г.
11. Образование, которое мы можем потерять / Сборник. (Под общей ред. В.А. Садовниченко): Изд-е 2-е, доп. Москва: МГУ им. М. В. Ломоносова; Институт компьютерных исследований. 2003. 368 с.
12. Педагогический энциклопедический словарь / Гл. ред. Б. М. Бим-Бад. - Москва : Большая российская энциклопедия. 2002. 527 с.
13. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни (1844 – 1908): 8-е изд. Москва: Музыка, 1980. 453 с.
14. Социологическая энциклопедия // [Электронный ресурс]. URL: <https://voluntary.ru/termin/kulturnaja-intervencija.html>
15. Стандарт организации ОАО «СО ЕЭС» профессиональная подготовка, поддержание и повышение квалификации персонала // [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200102858>
16. *Усов Ю.А.* История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Издательство «Музыка». 1975. 195 с.
17. *Усольцев А. П.* Инфляция компетентностного подхода в отечественной педагогической науке и практике // Образование и наука: Российский государственный профессионально-педагогический университет, Екатеринбург. 2017. Т. 19. № 1. С. 9-25



18. Хеннер Е.К. Профессиональные знания и профессиональные компетенции в высшем образовании // Образование и наука. Пермь: Российский государственный профессионально-педагогический университет. 2018. Т. 20. № 2. С. 9-31.
19. Юдин А.В. Русская народная духовная культура: Учебное пособие для студентов вузов. Москва, 1999. 330 с.

References

1. Andreev A.L. Znaniya ili kompetencii? // Vysshee obrazovanie v Rossii. Moskva: Associaciya tekhnicheskikh universitetov, Moskovskij gosudarstvennyj universitet pečati imeni Ivana Fedorova. 2005. № 2. S. 3–11.
2. Andreev, A.L. Perspektivy obrazovaniya: kompetencii, intellektual'nye sredy, transdisciplinarnost' // Vysshee obrazovanie v Rossii. Moskva: Associaciya tekhnicheskikh universitetov, Moskovskij gosudarstvennyj universitet pečati imeni Ivana Fedorova. 2014. №3 S. 30 – 39.
3. Bajdenko V.I. Kompetencii v professional'nom obrazovanii (K osvoeniyu kompetentnostnogo podhoda) // Vysshee obrazovanie v Rossii. Moskva: Associaciya tekhnicheskikh universitetov, Moskovskij gosudarstvennyj universitet pečati imeni Ivana Fedorova. 2004. № 11. S. 3-14
4. Vaskevich T.V. K voprosu o professional'nom obrazovanii i professional'noj podgotovke // Obrazovatel'nye tekhnologii. Moskva: Izdatel'skij dom «Narodnoe obrazovanie». 2018. №4. S.43 – 51.
5. Vsevolodskij-Gerngross V.N. Russkij teatr ot istokov do serediny XVIII v. Moskva: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1957. 262 s.
6. Kirnarskaya D.K. Tri istochnika i tri sostavnye chasti reformy rossijskogo obrazovaniya: opyt muzykal'nogo iskusstva // Sovremennoe obrazovanie. Moskva : Izdatel'stvo «Nota Bene». 2017. № 4. S.1-16
7. Klimenko A.E. Duhovye instrumenty v russkoj muzykal'noj kul'ture XVII - nachala XIX veka – dis.... kand. iskusstvovedeniya – Krasnoyarsk, 2017 - 225 s.
8. Lifanovskij I.B. Mozhet, v konservatorii chto-to podpravit'? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/igor-lifanovsky-musical-education>
9. Nemirskij A.M. Soderzhanie i metodika prepodavaniya otechestvennoj muzykal'noj kul'tury v sisteme vysshego obrazovaniya – Dis...kand.pedagogicheskikh nauk: Moskva. 2011. 195 s.
10. O provedenii eksperimenta po realizacii obrazovatel'nyh programm srednego professional'nogo obrazovaniya v ramkah federal'nogo proekta «Professionalitet»: Proekt postanovleniya Pravitel'stva RF ot 19.08.2021 g.
11. Obrazovanie, kotoroe my mozhem poteryat' / Sbornik. (Pod obshchej red. V.A. Sadovnichego): Izd-e 2-e, dop. Moskva: MGU im. M. V. Lomonosova; Institut komp'yuternyh issledovanij. 2003. 368 s.
12. Pedagogicheskij enciklopedicheskij slovar' / Gl. red. B. M. Bim-Bad. - Moskva : Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. 2002. 527 s.
13. Rimskij-Korsakov N.A. Letopis' moej muzykal'noj zhizni (1844 – 1908): 8-e izd. Moskva: Muzyka, 1980. 453 s.
14. Sociologicheskaya enciklopediya // [Elektronnyj resurs]. URL: <https://voluntary.ru/termin/kulturnaja-intervencija.html>
15. Standart organizacii OAO «SO EES» professional'naya podgotovka, podderzhanie i povyshenie kvalifikacii personala // [Elektronnyj resurs]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200102858>
16. Usov Yu.A. Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na duhovnyh instrumentah. Moskva: Izdatel'stvo «Muzyka». 1975. 195 s.
17. Usol'cev A. P. Inflyaciya kompetentnostnogo podhoda v otechestvennoj pedagogicheskoj nauke i praktike // Obrazovanie i nauka: Rossijskij gosudarstvennyj professional'no-pedagogicheskij universitet, Ekaterinburg. 2017. T. 19. № 1. S. 9-25
18. Henner E.K. Professional'nye znaniya i professional'nye kompetencii v vysshem obrazovanii // Образование и наука. Пермь: Российский государственный профессионально-педагогический университет. 2018. Т. 20. № 2. С. 9-31.
19. Yudin A.V. Russkaya narodnaya duhovnaya kul'tura: Uchebnoe posobie dlya studentov vuzov. Moskva, 1999. 330 s.

Поступила в редакцию 25.01.2022

*



СОДЕРЖАНИЕ И ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТОВ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ К РАБОТЕ С ОПЕРНЫМ КЛАВИРОМ

УДК 78

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-129-136>

Л. В. Курицкая

Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация

e-mail: klavna1@yandex.ru

Аннотация: В данной статье рассмотрены ключевые особенности подготовки пианистов-концертмейстеров к работе с оперным клавиром. Деятельность концертмейстера часто связана с работой с вокалистами, в репертуар которых входят фрагменты сцен и сольные номера из опер. Воспроизведение на фортепиано особенностей оркестровой партитуры опер имеет свои особенности и является важной составляющей частью подготовки будущих специалистов. Содержание предпринятого исследования составили такие аспекты, как интерпретация и передача оркестровой фактуры, особенности воспроизведения педали, интерпретация штриховой палитры оркестровой партитуры, исполнение аккомпанемента и специфика фразировки, особенности исполнения мелодической линии.

Ключевые слова: студент-концертмейстер, оперный клавир, оркестровая партитура, фактура, оркестровая ткань, интерпретация оперного клавира.

Для цитирования: Курицкая Л.В. Содержание и особенности подготовки пианистов-концертмейстеров к работе с оперным клавиром // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 129-136. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-129-136>

THE CONTENT AND FEATURES OF THE PREPARATION OF PIANISTS-ACCOMPANISTS TO WORK WITH THE OPERA CLAVIER

Lyudmila V. Kuritskaya

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation

e-mail: klavna1@yandex.ru

Abstract: This article discusses the key features of training pianists-accompanists to work with the opera clavier. The activities of a concertmaster are often associated with work with vocalists, whose repertoire includes fragments of scenes and solo numbers from operas. The reproduction of the features of the orchestral score of operas on the piano has its own characteristics and is an important component of the training of future specialists. The content of the undertaken research consisted of such aspects as the interpretation and transmission of the orchestral texture, the peculiarities of playing the pedal, the

КУРИЦКАЯ ЛЮДМИЛА ВАСИЛЬЕВНА – доцент Кафедры Музыкального Образования Факультета Музыкальных Искусств Московского государственного института культуры

KURITSKAYA LYUDMILA VASILIEVNA – Associate Professor, Department of Music Education, Faculty of Musical Arts, Moscow State Institute of Culture

© Курицкая Л. В., 2022



interpretation of the dashed palette of the orchestral score, the performance of the accompaniment and the specifics of the phrasing, the peculiarities of the performance of the melodic line.

Keywords: Student accompanist, opera clavier, orchestral score, texture, orchestral fabric, interpretation of the opera clavier.

For citation: Kuritskaya L.V. The content and features of the preparation of pianists-accompanists to work with the opera clavier. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 129-136. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-129-136>

Теоретические, исторические и практические аспекты профессии концертмейстера получили достаточное освещение в научно-исследовательской литературе. Однако следует отметить тот факт, что работа концертмейстера имеет широкую направленность, свою специфику и особенности с каждой из категорий исполнителей. В связи с тем, что оперное искусство составляет значительный пласт отечественного композиторского наследия и одно из направлений концертно-исполнительской деятельности, особую актуальность и практическую значимость приобретает выявление особенностей подготовки концертмейстеров-пианистов к работе над оперным клавиром и оперными партиями вокалистов. Исполнение клавирного переложения оркестровой фактуры имеет свои особенности, в отличие от аккомпанемента к романсам и песням. В этой связи необходимо рассмотреть и проанализировать особенности и содержание подготовки концертмейстеров к работе над оперными партиями и оперным клавиром.

В последнее десятилетие многие педагоги и исследователи обратились к изучению проблемы формирования концертмейстерского мастерства у будущих специалистов. На основе сложившихся традиций в практике европейского и русского музицирования выдвигаются гипотезы о совершенствовании содержания подготовки концертмейстеров, разработке новых путей развития их профессионального мастерства, исходя из требований современной культуры. Одним из необходимых требований,

предъявляемых к концертмейстеру, является его умение работать над оперным клавиром.

В повседневной работе концертмейстер регулярно сталкивается с исполнением переложений оркестровой музыки для рояля. Исполнение переложений оркестровых произведений для фортепиано имеет свою специфику и требует от концертмейстера определенного комплекса знаний, умений и навыков, а также вдумчивости и скрупулёзности работы над нотным текстом клавира.

Работая с вокалистом над оперными партиями, концертмейстер должен прекрасно ориентироваться в содержании музыкального текста оперы, сюжета, оркестрового звучания разучиваемых арий. Кроме того, необходимо разбираться в вопросах музыкальной интонации, фразировки, логических ударений, дикции – всего того, что составляет сущность вокального искусства.

Размышляя о специфике работы концертмейстера над оперным клавиром, Н. Крючков отмечает, что «работа над изучением оперных арий во многом отличается от прохождения романсов рядом дополнительных требований к концертмейстеру» [5, с. 18]. Характеризуя специфику работы концертмейстера над оперным клавиром, следует отметить, что клавир не является полноценным отражением оркестрового звучания и может содержать неудобные для пианиста места. «Честное отбивание всех клавиш добросовестного выученного клавира может не только не помочь певцу, а, наоборот, сбить его с толку при встрече



с оркестром» – подчёркивает Н. Крючков. Концертмейстер должен стремиться к оркестровому воплощению клавира и обращать внимание вокалиста на те стороны звучания, которые в будущем тот реально услышит в оркестре.

Работа концертмейстера над оперным клавиром предполагает, прежде всего, наличие у него сформированного комплекса знаний о характерных особенностях групп оркестра и отдельных инструментов. Данные характеристики особенностей инструментального звучания приводятся в работах по инструментовке и инструментоведению авторов М. Чулаки, А. Карса, Н. А. Римского-Корсакова и других. Помимо этого, концертмейстер должен владеть образными и слуховыми представлениями о тембре и особенностях динамических свойств инструментов, осознавать и понимать роль групп оркестра в создании выразительного звучания оркестровой партитуры.

Важную часть содержания подготовки концертмейстера к работе над оперным клавиром составляет преодоление технических и фактурных сложностей, вызванных интерпретацией звучания оркестрового текста к особенностям фортепианного звучания. Довольно часто при создании клавира композиторы стремятся к максимально точному воспроизведению оркестровой партии средствами фортепиано, в связи с чем фортепианная фактура наполняется рядом технических трудностей. На практике это приводит к тому, что концертмейстеру приходится облегчать фактуру, зачастую теряя при этом некоторые элементы оркестрового звучания. Основным правилом такого «упразднения» фортепианной фактуры становится её рационализированное упрощение и приспособление к исполнительскому аппарату концертмейстера без значимых художественных потерь.

Основу содержания подготовки концертмейстера составляет работа по воспроизведению специфических особенностей звучания оркестровой фактуры, среди которых – специфичные приёмы звукоизвлечения разных инструментов, работа над педализацией и тембральной (оркестровой) красочности фортепианного звучания, выделение основной темы и подголосочной группы оркестра. В этой связи известный педагог и пианист А. Майкапар отмечает: «Когда пианист участвует в исполнении арий, здесь... возникают ассоциации с оркестром и различными инструментами... Шнабель говорил: «Когда я беру на рояле терцию, я уже слышу два инструмента» [6].

Таким образом, вышеприведённые высказывания практикующих исполнителей подтверждают необходимость формирования у концертмейстера навыка внимательного вслушивания в фактурные особенности клавира. Поэтому важным навыком студента-концертмейстера является умение адаптировать фактуру оркестрового клавира под индивидуальные исполнительские возможности и особенности игрового аппарата. Ключевыми аспектами работы с клавиром при воспроизведении оркестровых партитур можно считать:

- возможность исполнять виртуозные многооктавные пассажи двумя руками поочередно (по аналогии с передачей музыкального развития от более низкого тембра к высокому при единстве развития мелодической партии), позиционное исполнение пассажей;

- умение рассредоточить технически сложные с точки зрения воплощения места клавира в партиях обеих рук.

Ряд технических сложностей связан с воспроизведением плотной гармонической фактуры оперного клавира. Зачастую фактурная плотность в оркестровой партии связана



с задействованием в его звучании всех групп оркестра, однако при адаптации данных эпизодов в оперном клавире студент-концертмейстер может столкнуться с рядом проблем, предполагающих упрощение аккордового склада музыкальной ткани. Для преодоления этой проблемы необходимо знать способы упрощения фактуры и уметь их использовать. Основными способами упрощения фактуры оперного клавира являются:

- замена аккордов в широком расположении на более компактные гармонии с сохранением их окраски звучания;

- перераспределение элементов музыкальной фактуры, исходя из удобства исполнения, а не в соответствии с их распределением между инструментами;

- использование тремоло или фактурного движения голосов фортепиано вместе репетиций и быстрых чередований повторяющихся аккордов в оркестровой партии;

- опускание нот и дублирующих голосов в партии оркестра при воспроизведении быстрых пассажей на фортепиано.

Опытные концертмейстеры умеют легко адаптировать звучание оркестровой фактуры к особенностям своего исполнительского аппарата. По этой причине Г. М. Коган отмечает: ««...Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям» [4, с. 3].

Важным компонентом оркестровой фактуры, определяющим плотность и густоту её звучания, является педаль. Оркестровая педаль образуется в тех случаях, если группа инструментов долго выдерживает одну ноту или созвучие, а другие инструменты испол-

няют звуки более мелкие по длительности. Данный темброво-акустический эффект достаточно сложно передать в звучании рояля ввиду быстрого затухания звука инструмента с одной стороны, и специфики педали рояля, которая напротив, может заглушить звучание более мелких длительностей – с другой. В то же время, исполнение оркестровой педали не может обойтись без использования педализации рояля, поэтому студенты-концертмейстеры в процессе своего обучения должны использовать навык слухового контроля и искать необходимый баланс звучности, который не влиял бы на качество и чистоту воспроизведения всех пластов оркестровой фактуры в оперном клавире.

В отличие от оркестрантов, которые исполняют педаль, следуя чётким инструкциям композитора в партитуре, использование педали пианистами может привести к искажению чистоты звучания гармонии либо отдельных звуков. При несформированности навыка владения полупедалью студенты-концертмейстеры, работая над оперным клавиром, должны использовать точную и частую педаль, особенно в эпизодах с медленными темпами. Важным и необходимым при этом является сформированный навык самоконтроля и корректировка педали при необходимости.

Сложности при воспроизведении оркестровой педали связаны не только с навыком слухового восприятия и самоконтроля студента-концертмейстера, но и с особенностями организации исполнительского аппарата концертмейстера-пианиста, а также специфики распределения музыкального материала между партиями обеих рук. Функция оркестровой педали в оперном клавире в данном случае распределяется между партиями обеих рук, а партия правой руки включает в себя и функцию изложения темы. Такая двойственность



функций правой руки приводит к её напряжению, что вызвано растяжением ладони, «растопыриваем» пальцев и потерей эластичности кисти. В результате этого, при удержании педали ведущую мелодическую линию невозможно исполнить выразительно, связно, глубоко и пластично. Студенты-концертмейстеры должны стремиться к максимальному освобождению руки от гармонических нот для того, чтобы она обрела свободу и эластичность. Это приведёт к убедительному воплощению авторского замысла и росту выразительного исполнения основной мелодической линии.

Использование педали в оперном clavире может быть обусловлено также стремлением студента-концертмейстера подчеркнуть тембровое звучание того или иного эпизода. Так, например, приглушенное звучание партий валторн или альтов может потребовать также использования левой педали. Однако студент-концертмейстер должен уметь применять её точно и избегать злоупотребления.

Необходимо отметить, что использование педали в оперном clavире должно исходить из особенностей оркестровки исполняемого эпизода и предполагает знание студентом-концертмейстером партитуры оригинала.

Внутри оперного клавира, подобно оркестровой партитуре, существует разделение музыкальной ткани на ведущую мелодическую линию и аккомпанемент. Чёткое осознание студентом-концертмейстером данного разделения клавира на пласты фактуры необходимо для качественного, выразительного и осмысленного исполнения. Исполнять аккорды и интервалы, которые в оркестровой партитуре распределены между инструментами, концертмейстер должен один, поэтому ему необходимо иметь представления об особенностях воссоздания аккомпанемента в оперном clavире.

Известный концертмейстер Е. М. Шендерович отмечает, что важную роль в процессе исполнения аккомпанемента концертмейстером играет «анатомическое строение рук исполнителя и особенности его пианизма. Это обстоятельство немаловажно и в более легких эпизодах, так что приходится исходить из некоего «среднего» эталона» [10, с. 36]. Поэтому исполнение аккомпанемента в оперном clavире также связано с индивидуализированным подходом студента-концертмейстера к адаптации оркестровой фактуры под особенности своего исполнительского аппарата. Для реализации этих задач возможны следующие решения:

- выбор правильной (удобной) аппликации;
- упрощение фактуры клавира.

При исполнении двойных нот в аккомпанементе можно сохранить лишь верхний голос, многозвучные аккорды можно исполнить в более компактном расположении, что приведет к высвобождению кисти руки, а исполнение достаточно распространённого в романсовых и песенных формах аккомпанемента «бас-аккорд», охватывающего несколько октав, необходимо перекомпановать в более тесное расположение при сохранении гармонической основы.

Зачастую неопытные студенты-концертмейстеры, стремясь, в первую очередь, к сохранению оригинала клавирного звучания и к «выигрыванию» точного нотного текста клавира, могут пренебрегать особенностями фразировки. Между тем, фразировка является основополагающим фактором при создании выразительного звучания инструментального сопровождения оперной вокальной партии. Как правило, оперные партитуры содержат множество мелких лиг, которые обозначают не характер исполнения, а способы артику-



ляции. Это особенно актуально для партий струнных инструментов, где лиги указывают количество звуков, которые необходимо исполнить одним смычком. Скрипичные лиги часто могут быть перенесены редакторами в оперный клавир. При разборе нотного текста студент-концертмейстер должен уметь отличать фразировочные лиги от лиг артикуляционных и выстраивать фразы правильно, не разбивая их на мелкие составляющие.

Фразировка в оперном клавире должна учитывать также особенности тембрового звучания тех или иных инструментов. Так, точное взятие и снятие звука характерно для группы духовых инструментов. Вместе с тем, фразировка партии медных обычно характеризуется большей продолжительностью и шириной звучания, что необходимо помнить концертмейстеру, подчёркивая данные особенности в оперном клавире. Выделение особенностей звучания определенных партий инструментов в клавире связано не только со спецификой фразировки той или иной партии, но и с многообразием штриховой палитры.

Сложность в воспроизведении штрихов в оперном клавире связана, прежде всего, с особенностями исполнения канителенных мелодий широкого дыхания, которые в оригинале исполняются группой струнных инструментов с их широким и безупречным легато. С. Е. Фейнберг отмечал: «...Штрихи смычковых инструментов можно назвать «видимым дыханием» музыки. Не отрывая глаз от правой руки скрипача, можно следить за движением самой музыки, за напряжением, спадом и сменой звучащих образов» [3, с. 38]. Достичь аутентичности воспроизведения струнного легато невозможно в связи с природой звукоизвлечения двух инструментов. Подобная проблема связана и с легато у группы духовых,

протяжённость которого регулируется дыханием. Е. М. Шендерович приводит следующие рекомендации по исполнению широкого легато в оперных клавирах:

- избегание жёсткой фиксации пальцев;
- мягкое исполнение гармонических и мелодических оборотов струнной группы;
- при исполнении протяжённых аккордов партии деревянно-духовых инструментов необходимо чётко фиксировать пальцы кисти руки при взятии аккорда [9].

Отдельное внимание при работе с оперным клавиром студенту-концертмейстеру необходимо уделить воспроизведению штриха стаккато, так как его исполнение у каждого из оркестровых инструментов имеет свою специфику и часто звучит более мягко, нежели стаккато на рояле (приблизенно к нон легато). В то же время, один и тот же штрих в оркестровой партитуре может обозначать как способ исполнения, так и смену смычка, место взятия дыхания. Довольно часто штрихи переносятся в клавир редакторами механически, поэтому студенту-концертмейстеру необходимо тщательно изучить оригинал партитуры в местах, которые вызывают затруднение.

В целом, умение студента-концертмейстера воплотить при исполнении оперного клавира многообразие штриховой, тембровой и динамической палитры во многом зависит от уровня его профессионального мастерства, развитых слуховых представлений и опыта «чтения» оркестровых партитур.

Выразительность и правильность в исполнении штрихов будет способствовать выделению и художественному воспроизведению солирующей партии в оперном клавире. Здесь немаловажным является не только чёткое распределение фактурных функций клавира между партиями обеих рук, но и сохранение



динамического баланса, заложенного в природе звучания оркестровой ткани. Так, например, форте трубы и альты при указании одинакового оттенка будет неравнозначным в связи с природой звучания инструментов. Пренебрежение и невнимательное отношение к специфике исполнения динамики при выделении солирующей партии может повлечь за собой искажение замысла композитора и является крайне нежелательным. Особенно внимательно следует отнестись к тем эпизодам, где исполнение мелодии соло передается из партии в партию.

Важным профессиональным навыком студента-концертмейстера является работа над художественной интерпретацией оперного клавира при подготовке отдельных концертных номеров. Концертное исполнение – это кульминационный момент, и, в какой-то степени, итог всей ранее проделанной работы концертмейстера над музыкальным произведением, главная цель которого при совместной работе с солистом – раскрытие музыкально-художественного замысла исполняемого произведения при высокой культуре исполнения сочинения. Концертное выступление – высшая и самая главная форма исполнительской практики. При подготовке концертных номеров, связанных с интерпретацией оперного клавира, на студента-концертмейстера ложится особая степень ответственности, как во время

выступления, так и во время репетиций. Поскольку в ансамбле музыкальная индивидуальность, мастерство и возможности одного исполнителя непосредственно зависят от другого, то и трактовать роль концертмейстера в таком творческом процессе следует широко: от функции чистого сопровождения до равного по значению солисту. Студент-концертмейстер должен демонстрировать предвидение, предвосхищение, позволяющее воспринимать и анализировать содержание музыкального произведения в процессе исполнения с некоторым опережением. Это качество демонстрирует высший уровень его профессионализма, его способность и готовность к импровизационному творчеству.

Таким образом, работа студента-концертмейстера над оперным клавиром представляет собой сложный и кропотливый процесс, в ходе которого у будущего специалиста формируются ключевые компетенции и навыки для дальнейшей творческой деятельности. Специфика исполнения оперного клавира обуславливает необходимость умения студента-концертмейстера предвидеть исполнительские сложности музыкального текста и адаптировать их в соответствии с возможностями своего исполнительского аппарата. Сформированный в результате такой работы опыт станет бесценным для пианиста-концертмейстера и откроет новые грани его профессионализма.

Список литературы

1. *Бутова, И. А.* Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02. Екатеринбург, 2011. 23 с.
2. *Григорьев А. Ф.* Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2004. 26 с.
3. *Гуревич Л. Н.* Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации / Л. Гуревич. Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. 110,[2] с.
4. *Коган Г. М.* О фортепианной фактуре. Москва: Музыка, 1961. 200 с.
5. *Крючков Н. А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Ленинград: Музгиз, 1961. 72 с.

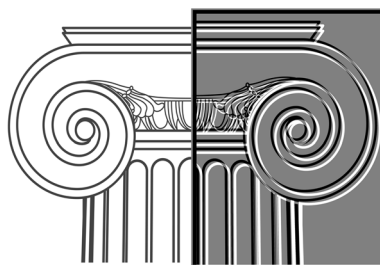
6. Майкапар А. «Вокалист нуждается в руководителе...» [Электронный ресурс]. URL:<http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 07.12.2020).
7. Науказ Д. А. Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 1998. 142 с.
8. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Ленинград: Сов. комп., 1961. 271 с.
9. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога/ Е. Шендерович. Москва: Музыка, 1996. 203,[2] с.
10. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. – 2-е изд., испр. и доп. Москва: Музыка, 1987. 60 с.

References

1. Butova, I. A. Formation of professional mobility of a musician-accompanist in the process of training in a music college: abstract of thesis. ... candidate of pedagogical sciences: 13.00.02. - Yekaterinburg, 2011 .-- 23 p.
2. Grigoriev AF Formation of accompanist mastery of a music teacher in the system of continuous pedagogical education: abstract of thesis. ... candidate of pedagogical sciences: 13.00.08 / Krasnodar. state University of Culture and Arts. - Krasnodar, 2004 .-- 26 p.
3. Gurevich LN Violin strokes and fingering as a means of interpretation / L. Gurevich. - L.: Music: Leningrad. department, 1988. - 110, [2] p.
4. Kogan GM About piano texture. - M.: Music, 1961 .-- 200 p.
5. Kryuchkov N. A. The art of accompaniment as a subject of instruction [Text]. - Leningrad: Muzgiz, 1961 .-- 72 p.
6. Майкапар А. “A vocalist needs a leader ...” [Electronic resource]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (date accessed: 12/07/2020).
7. Naukaz DA Improving the teacher’s accompanist training: abstract dis. ... Cand. ped. Sciences: 13.00.02. - Moscow, 1998 .-- 142 p.
8. Savshinsky S.I. The pianist and his work. - L.: Sov. comp., 1961 .-- 271 p.
9. Shenderovich EM In the accompanist class: Reflections of the teacher / E. Shenderovich. - M.: Music, 1996. - 203, [2] p.
10. Shenderovich EM On overcoming pianistic difficulties in claviers: Tips of an accompanist. - 2nd ed., Rev. and add. - M.: Music, 1987 .- 60 p.

Поступила в редакцию 02.02.2022

*



КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ
В СОВРЕМЕННОМ
ГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ



А РТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ПРОЕКТНЫЙ МЕХАНИЗМ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ

УДК 008 : 351.85 : 304.442

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-138-146>

Т. Н. Сумина

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

Аннотация: В статье в контексте нестабильного VUCA-мира, «оранжевой» экономики, Года культурного наследия народов России, актуальных нормативно-правовых документов фиксируется значимость арт-менеджмента как уникального проектного механизма реализации государственной культурной политики. Отражена трактовка и восприятие в российском социуме креативных индустрий как ресурсов, векторов инвестирования, драйверов и «точек роста» экономического развития территорий, сферы культуры и искусства, разновидности социально-культурных практик/арт-практик, источников роста занятости, генераторов и дистрибьюторов информации/смыслов/текстов произведений/креативности. Представлен сравнительный анализ разработанных и реализованных профессорско-преподавательским составом кафедры социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института дополнительных профессиональных образовательных программы повышения квалификации «Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020) и «Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России)» (2021) в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура».

Ключевые слова: арт-менеджмент, «оранжевая» экономика, государственная культурная политика, проектная деятельность, креативные индустрии, федеральный проект «Творческие люди», культурное наследие, национальный проект «Культура», гармоничная созидательная личность.

Для цитирования: Сумина Т.Н. Арт-менеджмент как проектный механизм реализации государственной культурной политики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 138-146. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-138-146>

ART MANAGEMENT AS A PROJECT MECHANISM FOR THE IMPLEMENTATION OF STATE CULTURAL POLICY

Tatyana N. Suminova

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

Abstract: The article, in the context of the unstable VUCA world, the “orange” economy, the Year of the Cultural Heritage of the Peoples of Russia, and relevant legal documents, fixes the importance of art management as a unique project mechanism for the implementation of state cultural policy.

СУМИНОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры

SUMINOVA TATYANA NIKOLAEVNA – DPhil, Professor at the Department of Social and Cultural Activity, the Moscow State Institute of Culture

© Сумина Т. Н., 2022



The interpretation and perception in the Russian society of creative industries as resources, investment vectors, drivers and “points of growth” of the economic development of territories, the sphere of culture and art, a variety of socio-cultural practices / art practices, sources of employment growth, generators and distributors of information / meanings is reflected. /texts of works/creativity. A comparative analysis is presented of the developed and implemented by the faculty of the Department of Socio-Cultural Activities of the Faculty of State Cultural Policy of the Moscow State Institute of Additional Professional Educational Refresher Programs “Innovative Development of Creative Industries and Art Management in Modern Russia” (2020) and “Project Approach and Innovative forms of cultural activity (on the example of creative industries and art management in Russia)” (2021) within the framework of the federal project “Creative people” of the national project “Culture”.

Keywords: art management, “orange” economy, state cultural policy, project activities, creative industries, federal project “Creative People”, cultural heritage, national project “Culture”, harmonious creative personality.

For citation: Suminova T. N. Art management as a project mechanism for the implementation of state cultural policy. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 138-146. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-138-146>

В современном непредсказуемом, нестабильном, изменчивом VUCA-мире со спектром происходящих вызовов/рисков/проблем геополитического, информационного, социокультурного характера, актуальным ресурсом для цивилизованного мира является проектная деятельность в различных сферах деятельности, влияющая на динамику развития свободной рыночной экономики.

В контексте **Года культурного наследия народов России (утв. указом Президента РФ 30 декабря 2021 г., № 745)** в нашей стране акценты делаются на Культуру как инструмент генерации и трансляции классических ценностей – духовных (Истина, Добро, Красота, Любовь, Гармония) и материальных – культурное наследие, а также на развитие малого и среднего бизнеса, творческого предпринимательства как продюсерства, и на арт-менеджмент как уникальный проектный инструмент для реализации знаковых для потребителей идей в том или ином виде искусства как квинтэссенции сферы культуры.

Особый интерес в современных условиях представляет креативная экономика как актуальный тип экономики, базирующийся на капитализации интеллектуальной собствен-

ности во всех составляющих деятельности, что подтверждается обозначением Генеральной Ассамблеей ООН (резолюция 74-й сессии) 2021 года Международным годом креативной экономики в целях устойчивого развития.

Эта экономика обозначается «оранжевой», поскольку суть таковой обуславливается реализацией различных идей через генерацию колоссального количества интеллектуальной собственности как результатов интеллектуальной деятельности в процессе проектирования в сфере культуры и искусства.

Синтез знаний/творчества/идей/технологий/культурного наследия/ культурных ценностей как основы креативной экономики, экономики впечатлений позволяет генерировать креативно-инновационный потенциал стран, ориентированных на устойчивый экономический, социальный и экологический рост и развитие, что связано и с реализацией «Повестки дня в области устойчивого развития на период до 2030 года» (резолюция ООН 70/1 от 25 сентября 2015 г.).

Сердцевиной современной экономики являются креативные индустрии, справедливо воспринимаемые в качестве ресурсов, векторов инвестирования, драйверов



и «точек роста» экономического развития территорий, конкретной отрасли – сферы культуры и искусства, разновидности социально-культурных практик/арт-практик, источников роста занятости, генераторов и дистрибьюторов информации/смыслов/текстов произведений/креативности.

Креативные индустрии через проектную деятельность способствуют реализации одной из задач государственной культурной политики – формированию гармонично развитой созидательной/креативной личности, способной быть ответственной, нравственной, самостоятельно творчески мыслить.

Это созвучно идеям, отраженным в Декларации Федерального Народного Совета – Движения Добра, Мечты и Победы (одобрена решением Организационного комитета ФНС 04 декабря 2019 г., в обновл. ред. от 17 декабря 2021 г.). В данном документе провозглашается поддержка курса Президента РФ В.В. Путина на создание социального, свободного, сильного, эффективного, суверенного, эффективного, правового государства-цивилизации. Отсюда цель ФНС состоит в том, чтобы на основе мировоззрения гармоничной интегративности, через организацию, просвещение и благотворительность важно воплощать в нашу жизнь смыслы, ценности и цели Гармонии, Добра, Высокой мечты и Победы для России и мира, и строить на этой основе свою проектную деятельность по формированию солидарного общества и соответствующего такому справедливому, социальному и созидательному государству и солидарной интегративной экономики, что будет влиять на динамику гармоничного развития страны [1].

Все это логично реализуется совместно с представителями различных стран на новом эволюционном этапе историко-культурных, геополитических, экономических и иных

трансформаций в России, базируясь на проектной деятельности, в том числе в сфере культуры и искусства, ориентированной на содействие гармоничному развитию природы, человека, общества.

Значимость развития креативных индустрий и собственно определение таковых в России впервые было зафиксировано в «Основах государственной культурной политики» (утв. указом Президента РФ от 24.12.2014 г. № 808) [7].

В феврале 2021 года создана Федерация креативных индустрий [9], насчитывающая 163 организации (крупные игроки, медиа, события, международные отношения, офлайн-площадки, образовательные организации, проектные офисы, отраслевые и межотраслевые организации, федеральные структуры, институты развития) из различных регионов страны (Центральный, Северо-Западный, Южный, Северо-Кавказский, Приволжский, Уральский, Сибирский, Дальневосточный), и осуществляющая через различные виды поддержки (нетворкинг, инфоподдержка, финансирование, инфраструктура, лоббирование, образование, экспертиза, консалтинг) развитие и поддержку предпринимателей, в том числе защиту прав и интеллектуальной собственности.

Восприятие руководством нашей страны креативных индустрий в качестве приоритета стратегического развития России привело к разработке и утверждению распоряжением Правительства Российской Федерации от 20 сентября 2021 г. № 2613-р «Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [2].

Министерство культуры России подготовило и представило на общественное обсуж-



дение проект распоряжения Правительства Российской Федерации об утверждении плана мероприятий по реализации в 2022–2024 годах. В этом документе детально обозначены как мероприятия, так и механизмы государственной поддержки таковых до 2030 года.

К ключевым составляющим плана мероприятий относится закрепление института креативных индустрий в законодательстве РФ, нормативное и правовое обеспечение их развития, комплекс мер по внедрению новых форматов образования в сфере творческих индустрий, развитию инфраструктуры, финансовому обеспечению, в том числе за счет налогового стимулирования и привлечения частных инвестиций, и развитию цифровых сервисов для творческих предпринимателей [3].

Откликом на сформировавшуюся в социуме потребность в специалистах, осуществляющих управление проектами, связанных с распространением и популяризацией культурных ценностей, ревитализацией общественных пространств, является разработанный кафедрой социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры и заявленный в плане приема 2022 профиль подготовки бакалавров «Менеджмент креативных индустрий» направления подготовки «Социально-культурная деятельность».

Значимой для страны является реализация федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура», в котором с 2020 года по настоящее время активно участвует кафедра социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры.

Сравнительный анализ по различным параметрам разработанных и реализованных ППС кафедры таких дополнительных профессиональных образовательных программы повышения квалификации, как, например, «Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020) и «Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России)» (2021) (разработчики и спикеры – Ярошенко Н.Н., доктор пед.наук, профессор, зав.кафедрой; Суминова Т.Н., доктор филос. наук, профессор, академик РАЕН; Акунина Ю.А., канд.пед.наук, доцент, зам.директора Центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры МГИК; Ванина О.В., канд.пед.наук, доцент; Родионов И.М., канд. пед.наук, доцент, вице-президент Российской ассоциации парков и производителей аттракционов (РАППА, г. Москва), позволил сделать ряд актуальных выводов [4] для дальнейшей реализации государственной культурной политики.



параметры	«Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020)	«Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России» (2021)
Количество запусков	6	7
Количество слушателей	358	613
Гендерный признак слушателей	Мужчины 14% Женщины 86%	Мужчины 12% Женщины 88%
Организации работы слушателей	Библиотеки 4% Культурно-досуговые учреждения клубного типа 63% Парки культуры и отдыха 3% Киноорганизации 1% Органы управления 6% Образовательные учреждения 9% Музеи 7% Театры 7%	Библиотеки 42% Культурно-досуговые учреждения клубного типа 58%
Разновидности субъектов РФ	Область 63% Край 6% Республика 22% Автономный округ 3% Город федерального значения 6%	Область 55% Край 14% Республика 25% Автономный округ 2% Город федерального значения 4%
Область РФ	1. Амурская 2. Архангельская 3. Белгородская 4. Воронежская 5. Иркутская 6. Калининградская 7. Калужская 8. Кемеровская 9. Кировская 10. Костромская 11. Нижегородская 12. Новгородская 13. Новосибирская 14. Омская 15. Орловская 16. Пензенская 17. Самарская 18. Свердловская 19. Тверская 20. Ярославская	1. Амурская 2. Архангельская 3. Белгородская 4. Брянская 5. Владимирская 6. Вологодская 7. Воронежская 8. Ивановская 9. Иркутская 10. Кировская 11. Костромская 12. Курганская 13. Липецкая 14. Московская 15. Нижегородская 16. Новгородская 17. Новосибирская 18. Омская 19. Оренбургская 20. Орловская 21. Псковская 22. Ростовская 23. Рязанская 24. Свердловская 25. Ульяновская 26. Челябинская 27. Ярославская



параметры	«Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020)	«Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России» (2021)
Край РФ	1. Краснодарский 2. Пермский	1. Алтайский 2. Забайкальский 3. Камчатский 4. Красноярский 5. Пермский 6. Приморский 7. Хабаровский
Республика РФ	1. Ингушетия 2. Карачаево-Черкесская 3. Калмыкия 4. Марий-Эл 5. Саха (Якутия) 6. Татарстан 7. Чувашская -Чувашия	1. Адыгея 2. Алтай 3. Бурятия 4. Дагестан 5. Ингушетия 6. Коми 7. Крым 8. Мордовия 9. Татарстан 10. Тыва 11. Чеченская 12. Чувашская – Чувашия
Автономный округ РФ	1. Ханты-Мансийский	1. Ямало-Ненецкий
Город федерального значения	1. Москва 2. Санкт-Петербург	1. Санкт-Петербург
Оценка слушателей	Положительная 97%	Положительная 96%

Согласно анализу анкет слушателей этих двух программ любопытными для динамики развития сферы культуры и проектной деятельности являются следующие моменты.

Самым ценным и полезным для слушателей в освоённой ими программе 2020 года было, например, получение новой информации, новых знаний, нового опыта; диалог с преподавателями-профессионалами МГИК высокого уровня; знакомство с опытом коллег из других регионов; изучение многочисленной рекомендуемой литературы, в том числе публикаций спикеров; видео-лекции и наглядные презентации; объём и подача информации; практические задания и тестирования; реальные примеры;

исчерпывающие ответы преподавателей на вопросы; высокая информативность модулей; разработка личного проекта; новые перспективы профессиональной деятельности; освоение дистанционки, а в освоённой слушателями программе 2021 года, к перечисленным добавилось: организация курса; все модули; последовательность программы; теоретический материал; терминология; лекции; семинары-дискуссии; выполнение заданий; консультации в чате; «заряженность» преподавателей; яркая эмоциональная подача материала; возникновение новых идей; вдохновение на будущие свершения; новые формы работы; вообще всё!



Если в контексте обучения по программе 2020 года слушателям не хватило, в частности, времени на освоение материала; обратной связи для обмена опытом; технической оснащенности; количества лекций и часов курса; индивидуальных занятий; встреч офлайн; чата в Телеграмме; хорошего интернета, то в процессе обучения по программе 2021 года добавилась необходимость в материале (статистики и социологии) о сельских учреждениях культуры удаленных территорий; примерах применения инноваций в народной культуре; семинарах-дискуссиях по обмену творческим опытом; творческих заданий.

Слушатели в анкетах обозначили конкретные действия, которые необходимо осуществить для улучшения работы их организаций. Так, после программы 2020 года участники таковой обозначили важность, например, технического и материального обеспечения; системы менеджмента; подготовки профессиональных и квалифицированных кадров, в частности, руководителей, для отрасли; «омолаживания» коллектива; направления на курсы повышения квалификации; привлечения консультантов; увеличения объема рекламы учреждений; поддержки муниципальными властями; создания бизнес-инкубаторов; увеличения количества креативных, энергичных и заинтересованных молодых сотрудников. Слушатели программы 2021 года к этим моментам добавили необходимость улучшения системы менеджмента и маркетинга; совершенствования нормативно-правовой базы сферы культуры; увеличения штатного расписания; внедрения новых форм работы с населением; использования креативных технологий; перестраивания мышления сотрудников.

Таким образом, участие профессорско-преподавательского состава кафедры

социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры в федеральном проекте «Творческие люди» национального проекта «Культуры» через разработку и реализацию дополнительных профессиональных образовательных программы повышения квалификации «Инновационное развитие креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020) и «Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России» (2021) для творческих и управленческих кадров сферы культуры содействует воплощению ключевых задач обозначенного федерального проекта, а именно: укрепление российской гражданской идентичности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов Российской Федерации, в том числе мероприятия, направленные на популяризацию русского языка и литературы, народных художественных промыслов и ремесел; создание выставочных проектов федеральных и региональных музеев в субъектах Российской Федерации; организация и проведение культурно-просветительских программ для школьников [8].

Этим в очередной раз подчеркивается востребованность в профессиональном комьюнити и в системе отраслевого образования арт-менеджмента как технологии креативной экономики [6] и проектного механизма реализации государственной культурной политики [5]. Данный факт отражается на увеличении количества граждан, вовлекаемых в творческую деятельность, популяризации актуальных знаний как основного ресурса человека разумного, сохранении культурного наследия, формировании креативных



кластеров/индустрий, обучении работников сферы культуры технологиям проектной деятельности и развитию их креативности как

созидательных личностей для укрепления экономики как сферы культуры и искусства, так и страны в целом.

Список литературы

1. Декларация Федерального Народного Совета [Электронный ресурс]. URL:https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vT3n3uZ9WnzSLPUSjaihd8f8CA-TmBjn5IvfW0QAimnkiuGwhRQf1j7uHkQtmr_qGQ/pub.
2. Концепция развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года (утв. распоряжением Правительства РФ от 20 сентября 2021 г. № 2613-р) [Электронный ресурс]. URL:<http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf>.
3. Минкультуры России разработало проект плана мероприятий по реализации в 2022–2024 годах Концепции развития креативных индустрий [Электронный ресурс]. URL:https://culture.gov.ru/press/news/minkultury_rossii_razrabotalo_proekt_plana_meropriyatiy_po_realizatsii_v_2022_2024_godakh_kontseptsi/.
4. Суминова Т.Н. Арт-менеджмент в сфере государственной культурной политики // Государственная культурная политика в современной России: ценностные ориентиры и креативные практики: Всероссийский онлайн-форум (15 ноября 2021, МГИК) [Электронный ресурс]. URL:https://zcenter.mgik.org/courses/61/files/11228?module_item_id=2899.
5. Суминова Т.Н. Арт-менеджмент: реализация государственной политики в сфере культуры и искусства. Москва: Академический проект, 2017. 167 с.
6. Суминова Т.Н. Арт-менеджмент как технология креативной экономики. Москва: Академический проект, 2021. 279 с.
7. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики» [Электронный ресурс]. URL:<http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208>.
8. Федеральный проект «Творческие люди» [Электронный ресурс]. URL:<https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/>.
9. Федерация креативных индустрий [Электронный ресурс]. URL:<https://www.creative-russia.ru/>.

References

1. Declaration of the Federal People's Council. Available at: https://docs.google.com/document/d/e/2PACX-1vT3n3uZ9WnzSLPUSjaihd8f8CA-TmBjn5IvfW0QAimnkiuGwhRQf1j7uHkQtmr_qGQ/pub. (In Russ.).
2. Concept for the development of creative (creative) industries and mechanisms for the implementation of their state support in large and largest urban agglomerations until 2030 (approved by order of the Government of the Russian Federation of September 20, 2021 No. 2613-r). Available at: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf>. (In Russ.).
3. The Ministry of Culture of Russia has developed a draft action plan for the implementation in 2022–2024 of the Concept for the Development of Creative Industries. Available at: https://culture.gov.ru/press/news/minkultury_rossii_razrabotalo_proekt_plana_meropriyatiy_po_realizatsii_v_2022_2024_godakh_kontseptsi/. (In Russ.).
4. Suminova T.N. Art management in the sphere of state cultural policy. In: *State cultural policy in modern Russia: value orientations and creative practices: All-Russian online forum (November 15, 2021, MSIC)*. Available at: https://zcenter.mgik.org/courses/61/files/11228?module_item_id=2899. (In Russ.).
5. Suminova T.N. *Art management: implementation of state policy in the field of culture and art*. Moscow: Academic Project, 2017. 167 p. (In Russ.).



6. Suminova T.N. *Art management as a technology of creative economy*. Moscow: Academic Project, 2021. 279 p. (In Russ.).
7. Decree of the President of the Russian Federation of December 24, 2014 No. 808 “On approval of the Fundamentals of State Cultural Policy”. Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208>. (In Russ.).
8. Federal project “Creative people”. Available at: <https://culture.gov.ru/about/national-project/creative-people/>. (In Russ.).
9. Federation of Creative Industries. Available at: <https://www.creative-russia.ru/>. (In Russ.)

Поступила в редакцию 10.01.2022

*



ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ОТРАСЛЬ ТВОРЧЕСКИХ ИНДУСТРИЙ: ИННОВАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ И ВКЛАД В НАЦИОНАЛЬНУЮ ЭКОНОМИКУ

УДК 304.444

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-147-159>

С.С. Ипполитов

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Российская государственная академия интеллектуальной собственности, Москва, Российская Федерация
Государственный научно-исследовательский институт реставрации
e-mail: nivestnik@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена исследованию издательской отрасли в контексте изучения путей инновационного развития экономики и культуры Российской Федерации. Издательская отрасль рассматривается в статье как синергетическая деятельность, объединяющая различные сферы жизни общества: культуру, экономику, науку, творческие индустрии, сферу интеллектуальной собственности и авторского права, и вносящая вклад в каждую из них. Значительное внимание уделено издательской деятельности научных и образовательных организаций страны, распространяющих полученное знание на принципах «открытой науки» – принципах, при которых научные знания люди могут свободно использовать и распространять без правовых, технологических или социальных ограничений, а также модели распространения знаний по принципу открытого доступа (Open Access), обеспечивающего бесплатный оперативный доступ к научным публикациям в электронном виде. Особое внимание в статье уделено изучению вклада электронного книгоиздания в книгоиздательский сектор экономики; выявлены диспропорции официальной статистики в оценке его доли в общих показателях отрасли. В статье предложены законодательные инициативы, направленные на совершенствование издательской отрасли творческих индустрий.

Ключевые слова: издательская деятельность, инновационное развитие, интеллектуальная собственность, электронное книгоиздание, экономика культуры.

Для цитирования: Ипполитов С.С. Издательская отрасль творческих индустрий: инновационное развитие и вклад в национальную экономику // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 147-159. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-147-159>

ИППОЛИТОВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, Российская государственная академия интеллектуальной собственности, Государственный научно-исследовательский институт реставрации

IPPOLITOV SERGEY SERGEEVICH – Doctor in Historical Sciences, Chief Researcher of the D.S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Russian State Academy of Intellectual Property, Russian State Academy of Intellectual Property, Moscow, Russian Federation, State Research Institute of Restoration

© Ипполитов С.С., 2022



CREATIVE INDUSTRIES PUBLISHING INDUSTRY: INNOVATIVE DEVELOPMENT AND CONTRIBUTION TO THE NATIONAL ECONOMY

Sergey S. Ippolitov

Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage
Russian State Academy of Intellectual Property, Moscow, Russian Federation
e-mail: nivistnik@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the study of the publishing industry in the context of studying the ways of innovative development of the economy and culture of the Russian Federation. The publishing industry is considered in the article as a synergetic activity that unites various spheres of society: culture, economics, science, creative industries, intellectual property and copyright, and contributes to each of them. Considerable attention is paid to the publishing activities of scientific and educational organizations of the country that disseminate the knowledge obtained on the principles of “open science” – the principles under which people can freely use and distribute scientific knowledge without legal, technological or social restrictions, as well as the model of knowledge dissemination on the principle of open Access, providing free operational access to scientific publications in electronic form. Special attention is paid to the study of the contribution of electronic book publishing to the book publishing sector of the economy; the disproportions of official statistics in the assessment of its share in the overall indicators of the industry are revealed. The article proposes legislative initiatives aimed at improving the publishing industry of creative industries.

Keywords: publishing, innovative development, intellectual property, electronic book publishing, cultural economics

For citation: Ippolitov S.S. Creative industries publishing industry: innovative development and contribution to the national economy. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 147-159. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-147-159>

Издательская отрасль Российской Федерации является одним из ведущих секторов творческой индустрии, в котором наиболее полно реализована синергия интеллектуальной собственности, творческих компетенций и целого ряда информационных и промышленных технологий, делающих ее инновационное развитие критически важным для интеллектуального, научного, культурного и промышленного развития страны. Вклад авторского права в экономику и культуру РФ в данном контексте проявляется наиболее явно, он измеряем, и поддается количественному анализу.

Источниковой базой для изучения отечественного книжного рынка служат отчеты Книжной Палаты РФ, Отраслевые доклады

Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям «Книжный рынок России: Состояние, тенденции и перспективы развития», статистическая информация профессиональных участников издательского рынка, данные электронной библиотеки eLibrary. Следует отметить, что на данный момент времени имеющаяся статистическая информация, в силу целого ряда причин, не является полной и не отражает тенденции и динамику книгоиздания в нашей стране в полном объеме. Вне поля зрения до сих пор остается такой важнейший издательский сегмент, как деятельность научных и образовательных организаций, являющихся полноценными участниками издательского рынка, но чья деятельность по электронному книгоизданию до сих пор



не попадает в общие статистические сводки. Так, Российская Книжная Палата формулирует методику своего статистического учета следующим образом: «статистическая служба РКП даже в форс-мажорных условиях полностью и в срок выполнила все свои традиционные функции. Как всегда, статистический и библиографический учет велся в Палате на базе поступающих обязательных экземпляров изданий по принципу *de visu*, т. е. «живьем», когда каждая книга, брошюра, журнал, газета лежат на столе у ведущего этот учет. Такой принцип гарантирует надежность и точность получаемых сведений» [1]. Трудно согласиться с последним утверждением: современные тренды в издательском деле свидетельствуют о быстром росте сегмента электронной литературы, особенно в научной и образовательной сфере. В издательский процесс вовлекаются организации и частные лица, никогда ранее в этой сфере деятельности не участвовавшие. В условиях пандемии эти процессы демонстрируют заметное ускорение на фоне стагнации и падения «традиционного» книгоиздания и книготорговли. Так, по данным газеты «Коммерсант» «за первые три квартала 2020 года в России выпущено 255 млн экземпляров книг – на 20% меньше, чем годом ранее... По итогам года падение обещает стать самым сильным с кризиса 2008 года даже с учетом роста спроса на покупки через интернет. «Эксмо-АСТ», крупнейший издатель коммерческой литературы, прогнозирует сокращение рынка на 20% в деньгах, до 80 млрд руб., тогда как с 2014 года он прирастал на 4–11% ежегодно. Одной из основных причин эксперты называют низкую долю электронных книг» [11].

По названным причинам в рамках настоящей статьи основной акцент был сделан на изучении вклада электронного книгоизда-

ния в сфере науки, образования и культуры в национальную экономику. Для решения поставленной задачи было проведено сопоставление официальной статистики Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям по основным количественным индикаторам книжного рынка с открытыми данными электронной библиотеки *elibrary*, являющейся основной отечественной площадкой, где размещаются метаданные и полнотекстовые версии научных неперIODических изданий и научных СМИ. Использованная методика позволила выявить существенный разрыв между официальной статистикой книжной отрасли и оценочными масштабами реальной книгоиздательской деятельности организаций различной отраслевой специализации. При этом в данном контексте под термином «электронная книга» нами используется расширительное толкование этого понятия. Как известно, электронные книги могут распространяться в файлах различных форматов. При изучении данного вопроса особое внимание было уделено электронной книге в формате PDF – наиболее распространенном формате, используемом научными и образовательными организациями для размещения в сети результатов своей издательской деятельности. Именно в этом формате хранятся и распространяются электронные книги в репозиториях научной информации и научных электронных библиотеках. По сути, эти электронные издания являются готовым оригинал-макетом традиционной книги, предназначенным для печати, но не переданным в типографию для изготовления «физического» тиража.

При исчислении количества издательств, действующих в стране, авторы отчетов используют следующую методику: «В 2019 г., по данным Российской книжной палаты, в стране действовало 4953 издательства.



В это число входят все издающие организации, приславшие в Российскую книжную палату в течение 2019 г. хотя бы один экземпляр выпущенной ими книги. За год число издающих организаций в стране, чья деятельность по выпуску книг в печатном виде была зафиксирована Российской книжной палатой, сократилось с 5794 до 4953, т. е. на 841 единицу или на 14,5%. При этом авторы не предпринимают попыток проследить и проанализировать тенденции, набирающие силу в последнее десятилетие, по переходу издательской деятельности на электронные платформы. Особенно заметен этот процесс в научных и образовательных организациях, в том или ином виде занимающихся издательской деятельностью, которая может иметь самые различные формы: от эпизодического издания в электронном виде малотиражной литературы (учебных пособий, сборников тезисов и трудов конференций), до активной деятельности достаточно мощных издательских центров при вузах, как например, в МГУ, РГГУ или ВШЭ. К сожалению, точно определить количество изданий, увидевших свет исключительно в электронном виде и при этом не поступивших в обязательную рассылку, затруднительно. С 1 января 2017 г. в России действует обновлённый Федеральный закон «Об обязательном экземпляре документов», в соответствии с которым предусмотрена передача обязательного экземпляра печатного издания в электронной форме производителями документов в филиал ИТАР-ТАСС «Российская Книжная Палата» и Российскую государственную библиотеку [12]. Однако сложная и устаревшая логистика передачи обязательного электронного экземпляра; общая неосведомленность и терминологическая путаница не способствуют активному сотрудничеству издателей с государством

по предоставлению электронных изданий. Так, например, Научно-технический центр «Информрегистр», указанный в законе в качестве оператора и государственного агента по приему обязательных электронных экземпляров, разместил на своем официальном сайте следующие пояснения: «Электронные издания, подлежащие сдаче как обязательный экземпляр, – это документы, в которых информация представлена в электронно-цифровой форме и которые прошли редакционно-издательскую обработку, имеют выходные сведения, тиражируются и распространяются на машиночитаемых носителях. Не подлежат сдаче в качестве обязательного экземпляра электронные документы, распространяемые исключительно с использованием информационно-телекоммуникационных сетей, т.е. сетевые документы. ФГУП НТЦ «Информрегистр» обращает внимание производителей на то, что специально записывать сетевые электронные издания на машиночитаемые носители и предоставлять их в качестве обязательных экземпляров не нужно!» [8]. Это означает, что в качестве обязательного экземпляра электронного документа издатели обязаны передавать государству в лице Информрегистра лишь те электронные документы, которые, например, записаны и распространяются на CD-дисках, т.е. достаточно устаревшим на сегодняшний день способом. Те же издания, которые изначально предназначены для электронных библиотек и хранилищ, в систему обязательной рассылки не попадают. Информрегистр также констатирует ненормальность сложившейся ситуации в сфере электронного книгоиздания, признавая тот факт, что значительная доля книжной продукции в электронном виде остается вне поля зрения читателя и государственных органов, осуществляющих надзор в сфере массовых



коммуникаций и издательской деятельности: «До настоящего времени в Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. № 77-ФЗ «Об обязательном экземпляре документов» не внесено понятие «обязательного экземпляра сетевого издания», что приводит к отсутствию централизованного сбора, библиографического учета, регистрации и хранения существующих электронных изданий, распространяемых с использованием информационно-телекоммуникационных сетей. Сводная информация о значительной части социально, научно и культурно значимых электронных изданиях оказывается недоступной для ознакомления с ней широкого круга пользователей» [12].

Тот же алгоритм работы определен и в Положении о порядке доставки в ФГБУ «Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина» обязательных экземпляров электронных изданий. Так, п 1.5. определяет, что «не подлежат доставке в Президентскую библиотеку... электронные документы, распространяемые исключительно в сетевом режиме, за исключением сети Интернет» [9].

В итоге огромный пласт электронных изданий, созданных и вышедших в свет в научных, образовательных организациях, в учреждениях культуры, оказывается исключенным из общей статистики книжного рынка Российской Федерации; не подлежит централизованному учету и анализу.

Подобная ситуация не только усложняет сбор статистической информации о реальном положении дел в издательской отрасли, но и наносит ущерб государственным целям систематизации, хранения и учета электронных изданий. По указанным причинам и отраслевой доклад Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям не дает полной и объективной картины происходящих на издательском рынке страны процессов,

оперируя лишь малой частью доступной информации о масштабах электронного книгоиздания в РФ.

Приблизиться к пониманию масштабов электронного книгоиздания, а также вклада авторского права в национальную экономику, позволяют электронные библиотеки, занимающиеся сбором и хранением книг и иной издательской продукции, опубликованной в электронном виде. Так, по данным электронной библиотеки eLibrary [7] в настоящий момент на ее портале размещено 2,37 млн журнальных выпусков и 2,46 млн полных текстов книг и сборников статей. Общее количество книг и статей в сборниках превысило отметку в 7,5 млн экз. Сайт eLibrary позволяет точно установить дату, когда началась работа по приему и размещению в библиотеке электронных книг: 19 марта 2013 было опубликовано соответствующее объявление о приглашении к сотрудничеству научных издательств и авторов научных неперIODических изданий [7]. Очевидно, что определенная доля размещенных на eLibrary электронных книг являются архивными изданиями, но также не возникает сомнений, что большая часть размещаемых на eLibrary неперIODических изданий являются современной издательской продукцией, передаваемой в библиотеку издающими организациями по мере выхода в свет. Иными словами, за период с 2013 по 2019 гг. издающими организациями было передано в eLibrary около 2,5 миллионов полных текстов электронных книг. За тот же период времени, согласно сведениям Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, в Книжную Палату поступило и попало в официальную статистику немногим более 800-т тысяч наименований книг. Причем статистика Книжной Палаты учитывает издания всех жанров, в то время как на eLibrary



размещается только научная литература. В итоге можно предположить, что официальная статистика издательской деятельности в Российской Федерации не учитывает огромный пласт электронных изданий, не попадающих в обязательную рассылку. Количество таких изданий увеличивается от года к году, составляя, по нашей оценке, не менее 100 тыс. наименований в год. Косвенным подтверждением такого количества неучтенных изданий может являться статистика запросов Яндекс по ключевым словам «получить, купить ISBN для книги». Запросы такого содержания делают, как правило, непрофессиональные участники издательского рынка, издающие книги впервые или редко, и не владеющее информацией о существующих издательских технологиях и методиках. Так, в 2020 г. количество подобных запросов превысило отметку 120 тыс. Примерно такое же количество запросов поступало и в 2018-2019 гг.

Другим индикатором, свидетельствующим о смещении книгоиздательской отрасли в электронную сферу, является количество издающих организаций. Согласно статистике Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, их число остается практически стабильным на протяжении последних десяти лет. Негативный результат 2019 г. может объясняться влиянием пандемии на издательскую отрасль.

Тот факт, что издающие организации, особенно в сфере науки, культуры и образования, ускоренными темпами сворачивают традиционное – «бумажное» – книгоиздание и переходят на сетевые формы распространения издательской продукции, подтверждается и конкретными примерами. Так, с 2017 г. на электронное книгоиздание полностью перешел НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева [10]. Основными

электронными площадками для размещения изданий Института Наследия стали его собственный сайт и платформа eLibrary. Издания распространяются по принципу «Открытая наука»: постоянный свободный и бесплатный доступ к текстам научных произведений, или по модели открытого доступа (Open Access). В той же парадигме осуществляет с 2019 г. свою деятельность Московский государственный институт культуры: его издательский центр перешел на размещение в сети готовых оригинал-макетов собственных изданий, практически полностью отказавшись от изготовления «физических» тиражей [10]. Тем же путем идет развитие книгоиздательской деятельности в Российском государственном гуманитарном университете, Российской академии интеллектуальной собственности, Высшей школе экономики, во многих других образовательных и научных организациях, в которых развита собственная издательская деятельность.

В рамках настоящей статьи мы не будем давать оценку процессу перехода от классического книгоиздания к электронному: плюсы и минусы этого тренда еще предстоит оценить. Позитивный эффект от доступности, «видимости» электронных изданий; их низкой себестоимости может нивелироваться отрицательным воздействием на рынок полиграфических услуг и снижением качества издаваемого контента в условиях отсутствия или критического упрощения традиционного книгоиздательского процесса. Массовая доступность электронного книгоиздания; низкой «порог вхождения» в эту деятельность для начинающих и непрофессиональных авторов чреват снижением общего научного, художественного и культурного уровня издаваемой книжной продукции. Особую обеспокоенность в этом контексте вызывает охрана авторских прав



российских авторов: легкая копируемость и тиражируемость, в том числе на бумажном носителе, находящихся в сети электронных текстов и оригинал-макетов; неоднозначность судебных прецедентов по защите интеллектуальной собственности в сети; правовая неурегулированность понятий «цитирование» и «заимствование»; появление суррогатных изданий, массово использующих чужие тексты под прикрытием нормы закона об «образовательных и просветительских целях» – эти и целый ряд иных вызовов стоят сегодня перед динамично развивающейся отраслью электронного книгоиздания. В XXI веке понятие «самиздат» приобрело новый смысл: идеологическая свобода и технологическая доступность издательской деятельности наводнили сеть некачественными, непрофессиональными, полуграмотными произведениями, которые с точки зрения читателя обладают тем же правом быть прочитанными, что и произведения, прошедшие научное рецензирование, экспертизу и редакторскую подготовку. В итоге конкуренцию за читательское внимание нередко выигрывают работы сомнительного научного, культурного и художественного качества в силу их дешевизны и доступности.

Для оценки вклада научного электронного книгоиздания в национальную экономику попробуем оценить расходы на производство единицы электронной книги. Примем по умолчанию, что электронная книга издается в соответствии с традиционными издательскими процессами и традициями, проходит научное рецензирование и редакторскую подготовку, имеет художественное оформление и соответствует издательским ГОСТам.

Так, по данным портала profi.ru [11], стоимость работы корректора находится в диапазоне от 2 до 4 тыс. рублей за авторский лист. Услуги литературного редактора – от 4

до 10 тыс. Верстка издания обходится в сумму от 1 до 5 тыс. рублей, в зависимости от сложности макетирования. Научное редактирование стоит от 2 до 20 тыс. р. за авторский лист, в зависимости от тематики издания. Работа художника над одним изданием оценивается в сумму от 5 до 10 тыс. р. Вычитка, внесение правки, работа технического редактора добавит от 1 до 2-х тыс.р. за авторский лист. ISBN, штрих-код – 4 т.р.

Таким образом, стоимость издания научного произведения в электронном виде, при условии соблюдения издательских стандартов и научной этики, составит от 10 до 40 тыс. рублей за авторский лист (40 тысяч знаков), или от 417 до 1667 рублей за страницу текста. Учитывая средний объем научной монографии, который обычно составляет, по минимальной оценке, около 10 авторских листов, можно предположить, что общая средняя стоимость изготовления электронного макета научного издания обходится суммой от 100 до 400 тыс. рублей.

В итоге, опираясь на данные платформы elibrary, позволяющие оценить ежегодное научное книгоиздание в электронном виде в 100 тыс. экземпляров, можно предложить, что вклад этой отрасли творческой индустрии в национальную экономику составляет от 10 до 40 млрд рублей в год, которые в настоящий момент не попадают в общую статистику Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям. Для понимания масштабов этой сферы издательского дела обратимся вновь к данным Отраслевого доклада, где на с. 26 указывается, что «по оценке экспертов рынка, в 2019 г. объём книжного рынка России составил 60,66 млрд руб. без учета неструктурированных продаж и закупок изданий бюджетными организациями, и 77,46 млрд руб. – с учётом этих составляющих» [3]. Иными



словами, деятельность издающих организаций, занимающихся подготовкой и выпуском в свет научной и образовательной литературы в электронном виде, сопоставима по своим масштабам со всем книжным рынком России. Если же учесть вклад научной периодики, то масштабы электронного издания в Российской Федерации окажутся еще более впечатляющими. Так, по данным платформы elibrary, число наименований журналов, находящихся в данный момент в системе, составляет 72 292; из них российских журналов, выходящих в свет, 15 тыс. Число журналов с полными текстами: 13058; из них в открытом доступе: 7277; из них российских журналов: 7898. При этом общее количество публикаций с полными текстами превысило отметку в 14 млн. [7].

Не менее убедительную картину демонстрирует и количество организаций, в том или ином виде поставляющих электронный контент для платформы elibrary. На данный момент времени на портале отражено 14 799 организаций, из которых 3 715 зарегистрированы, т.е. являются издающими. Эта цифра сопоставима с числом издательств по версии Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, оценившем в Отраслевом докладе их количество в 4 953 (на 2019 г.). Совершенно очевидно, что указанные издающие организации лишь в малой степени пересекаются друг с другом: издательства, ориентированные на розничный книжный рынок, как правило, не регистрируются в РИНЦ и не размещают там электронные макеты научных изданий.

Следует отметить, что официальная статистика уделяет значительное внимание развитию электронного книгоиздания в Российской Федерации и его вкладу в экономику страны. Так, в упомянутом выше Отраслевом

докладе этому вопросу посвящен целый раздел (с. 58-70). Авторы отмечают, что «чтение электронных книг становится для российских граждан всё более привычным занятием. В августе 2019 г. ПАО «МГТС» совместно с онлайн-сервисом для чтения книг «МТС Библиотека» проанализировали книжные предпочтения москвичей за первую половину 2019 г. По данным исследования, в первом полугодии 2019 г. москвичи прочли в 1,5 раза больше электронных книг, чем за аналогичный период 2018 г. Книжный трафик в сети ПАО «МГТС» превысил 4,7 терабайт, что сопоставимо с 3 млн электронных книг. Почти половина этого трафика – 48% пришлась на весеннюю сессию 2019 г., когда студенты активно готовились к экзаменам» [3]. Общий объем рынка электронной книги в 2019 г., по данным журнала «Книжная индустрия», достиг отметки в 6,51 млрд руб., что составило 8,4% от оборота печатной книги в РФ.

Однако выводы, сделанные в Отраслевом докладе Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, должны быть подвергнуты определенной критике. Авторы предлагают методику исчисления денежной емкости рынка электронной книги и, соответственно, оценку вклада этой инновационной индустрии в экономику, исходя из совокупного объема продаж, информация о которых была получена от ведущих участников рынка: подписного сервиса «MyBook», «ЛитРес», «МТС Библиотека», а также от электронно-библиотечных систем (ЭБС), нацеленных на продажу подписок учебных изданий вузам страны, таких как Электронная библиотека издательства «Лань»; Университетская библиотека онлайн (ООО «Директ Медиа»); ZNANIUM. Com (издательство «ИНФРА-М»); IPRbooks (ООО «Ай Пи Эр Медиа»); ЭБС «Консультант студента» компании «Гэотар Медиа»; eLibrary.



Вместе с тем, подобный подход представляется ущербным, поскольку объемы продаж некоего продукта или услуги не тождественны вкладу этого продукта в национальную экономику, и не всегда этот вклад может быть измерен суммой осуществленных коммерческих операций. Концентрируя внимание на продажах, авторы статистических исследований упускают из виду сам процесс создания книги как синтетического продукта, в котором сконцентрированы компетенции и технологии самых различных индустрий: начиная с творческого интеллектуального труда автора произведения и заканчивая физическим производством «бумажной» книги на полиграфическом предприятии, размещения электронного макета в сети или работой диктора/актера по созданию аудиокниги. Но самым существенным, на наш взгляд, недостатком используемой методики является невозможность оценки вклада в экономику издательской продукции, изначально не рассчитанной на продажу. В данном контексте речь идет о книгах и иных результатах интеллектуальной деятельности, распространяемых без взимания платы с «потребителя»: читателя, слушателя, студента, научного работника, т.е. интеллектуальной собственности, распространяемой по принципу «Открытая наука». Как уже говорилось выше, оценочная стоимость такого контента сопоставима с денежным оборотом всего книжного рынка Российской Федерации. Однако его «капиталоёмкость» скрыта от официальной статистики: она «растворена» в заработной плате творческих, научных и технических работников, принимающих участие в создании научного, образовательного и творческого контента электронных книг; в затратах научных и образовательных организаций на создание электронной издательской продукции и заработную плату сотрудников;

в затратах на размещение, хранение электронных книг; хостинг, работу программистов, художников и т.п. Оценить емкость этого сегмента творческой индустрии можно лишь условно и приблизительно. Как уже говорилось выше, по нашей оценке этот вклад в национальную экономику может составлять от 64 до 120 млрд рублей в год, включая научную периодику. При этом приведенные цифры являются пессимистичной оценкой: с учетом распространяемого бесплатно книжного контента в виде электронных текстовых и аудиокниг; научных и специализированных журналов; образовательных продуктов в самых различных способах визуализации вклад научной и творческой электронной продукции, распространяемой без взимания денежных средств с конечного потребителя, может существенно превышать сумму в 100 млрд рублей ежегодно.

Выводы и рекомендации

1. Стабильное функционирование и развитие издательской отрасли должно находиться в центре внимания государственной культурной политики. Помимо значимого вклада в экономику страны, издательская сфера является системообразующей отраслью творческих индустрий как в традиционном «бумажном» выражении, так и в своей электронной, цифровой составляющей. Вопреки пессимистичным сценариям начала текущего века о скорой смерти книгоиздания, отрасль существует и продолжает свое развитие в новых формах, продолжая оставаться одной из ключевых сфер культурной жизни общества.

2. Полученные в ходе исследования данные свидетельствуют, что имеющаяся официальная статистика не в полной мере отражает ситуацию на издательском рынке страны. Устаревший учет не позволяет в полной мере оценить вклад творческой индустрии, свя-

занной с научной и образовательной издательской сферой, в национальную экономику и культуру. При этом спрогнозированный показатель в 100 млрд рублей будет отражать лишь непосредственный денежный поток, связанный с подготовкой, производством и продажей «традиционной» и электронной книги. Оценить же синергетический эффект, возникающий при использовании в науке, производстве, повседневной жизни интеллектуальной собственности и полученного из книги нового знания, в настоящий момент не представляется возможным из-за отсутствия соответствующих методик. Можно лишь предположить, что данный эффект может превышать непосредственный вклад книжной отрасли в национальную экономику на порядки.

3. Одной из первоочередных задач, которые требуется решить в целях обеспечения точного учета и прогнозирования развития издательской отрасли, оценки вклада авторского права в экономику и культуру Российской Федерации, должно стать внесение изменений в Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. N 77-ФЗ «Об обязательном экземпляре документов», а конкретно в Статью 13 «Доставка обязательного экземпляра электронных изданий, программ для электронных вычислительных машин и баз данных». В данную статью требуется внесение пункта о доставке «обязательного экземпляра сетевого издания».

4. Требуется также внесение изменений в статью 1 «Основные понятия». Так, в действующей редакции ФЗ-77 содержится следующее определение: «обязательный экземпляр документов – экземпляры различных видов тиражированных документов и экземпляры печатных изданий в электронной форме, подлежащие безвозмездной передаче производителями в соответствующие организации

в порядке и количестве, установленных настоящим Федеральным законом;

документ – материальный носитель с зафиксированной на нем в любой форме информацией в виде текста, звукозаписи, изображения и (или) их сочетания, который имеет реквизиты, позволяющие его идентифицировать, и предназначен для передачи во времени и в пространстве в целях общественного использования и хранения.

экземпляр – образец тиражированного документа, идентичный оригиналу» [12].

Статья 2 упомянутого закона ограничивает понятие «сетевого издания» такой формулировкой: «под сетевым изданием понимается сайт в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», зарегистрированный в качестве средства массовой информации в соответствии с настоящим Законом» [12].

В данные статьи необходимо внести определение «непериодического сетевого издания», подразумевающее размещенный в сети интернет полный текст или оригинал-макет электронного издания (монографии, сборника статей, учебного пособия, иной издательской продукции), прошедшего редакционную подготовку (редактуру, корректуру, верстку текста); имеющего необходимые издательские элементы в соответствии с ГОСТ Р7.0.3-2006 «СИБИД. Издания. Основные элементы».

5. Положения закона должны предусматривать ответственность издателей за непредоставление в установленные законом сроки обязательного экземпляра непериодического сетевого издания в виде штрафа. Одновременно должен быть создан механизм наибольшего благоприятствования и удобства для издающих организаций, который позволял бы последним с наименьшими затратами трудовых, материальных и временных ресурсов осуществлять обязательную рассылку экзем-



пляров электронных изданий. Наилучшим решением могла бы стать унифицированная форма на сайте Книжной Палаты, где в издателях могли бы быстро и с наименьшими затратами исполнить требования закона об обязательном экземпляре. Выпадающие сегодня из централизованного оборота, учета, хранения и использования в государственных публичных и электронных библиотеках электронные издания могут оставаться вне поля зрения научного и профессионального сообщества, что наносит значимый ущерб отечественной экономике, науке и безопасности.

6. При этом нельзя считать удовлетворительными условия доставки обязательно электронного экземпляра, установленные в настоящий момент государственными операторами. Так, ФГБУ «Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина», указанная в 77-ФЗ в качестве адресата обязательного экземпляра электронных изданий, так регламентирует процесс его доставки: «Обязательный экземпляр электронного издания доставляется производителями документов по почте ценной бандеролью с уведомлением о вручении либо непосредственно (нарочным) в Президентскую библиотеку имени Б. Н. Ельцина по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Сенатская площадь, дом 3» [9]. Очевидно, что подобный архаичный алгоритм не соответствует требованиям современного издательского дела.

В итоге следует отметить, что в Российской Федерации к настоящему времени сложилась развитая отрасль электронного книгоиздания, как составная часть творческой индустрии, вносящая существенный вклад в национальную экономику. Этот вклад на данный момент не находит должного отражения в официальной статистике и отраслевом анализе, однако динамичное развитие отрасли, её очевидный вклад в отечествен-

ную науку, культуру и образование, требуют от государства пристального внимания к её дальнейшему развитию. Первоочередными шагами в этом направлении должно стать совершенствование законодательной базы в целях обеспечения большей прозрачности и предсказуемости развития этой критически важной для экономики и общества в целом сферы.

7. Другим критически важным для издательской отрасли государственным решением должна стать полная отмена НДС на книги: как «бумажные», так и электронные. В настоящий момент в Российской Федерации действует льготная ставка НДС на печатную книжную продукцию: 10%. При этом для электронных книг таких льгот не предусмотрено: они облагаются «стандартным» НДС в 20%. Вместе с тем, подавляющее большинство стран мира пришли к обоснованному выводу, что книга не может рассматриваться в качестве обычного «продукта», или стандартного объекта налогообложения. Социальная, культурная, просветительская, или, иными словами, цивилизационная, значимость книги требует особого подхода к её созданию и популяризации, и любое – даже льготное – налоговое обременение влечет за собой крайне негативные последствия не только для издательской отрасли, но, главным образом, для населения страны. Так, например, в Кении, где до начала 2010-х действовала нулевая ставка НДС на книги, введённая в 2013 г., стандартная ставка в размере 16% привела к падению книжного рынка на 35-40%. За 5-6 лет после повышения НДС небывалого уровня достигли книжное пиратство и распространение контрафактных изданий, особенно в сфере учебной литературы, что нанесло непоправимый удар по легальной издательской отрасли [5]. Обнуление ставки НДС на книжную продукцию в любом



её виде в Российской Федерации не только даст мощный импульс для развития этой отрасли творческой индустрии и связанным с нею технологическим и промышленным отраслям, но и повлечет за собой неоченимый социальный эффект за счет привлечения

к чтению дополнительных слоев населения. В итоге недополученные бюджетом доходы от НДС на книжную продукцию будут компенсированы иными налогами за счет растущего рынка, занятости населения и увеличения продаж.

Список литературы

1. Доставка обязательного экземпляра электронных изданий и заявительная документация. [Электронный ресурс]. – URL: <http://infoleg.ru/depоз>
2. Закон «О СМИ». Статья 2. Средства массовой информации. Основные понятия. [Электронный ресурс]. – URL: <https://base.garant.ru/10164247/741609f9002bd54a24e5c49cb5af953b/>
3. Итоги и статистика книгоиздания в 2020 году. [Электронный ресурс]. – URL: <http://pro-books.ru/news/3/22130#ixzz78nvERVvE>
4. Корректоры в Москве. [Электронный ресурс]. – URL: https://profi.ru/it_freelance/redactory/korrektory/
5. Книжный рынок России: Состояние, тенденции и перспективы развития. [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.bookind.ru/images/pdf/Bookmarket-2020-s%20\(1\).pdf](https://www.bookind.ru/images/pdf/Bookmarket-2020-s%20(1).pdf)
6. Московский государственный институт культуры – Открытая библиотека МГИК. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mgik.org/otkrytaya-biblioteka-mgik/>
7. Научная электронная библиотека. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.elibrary.ru/project_books.asp
8. Общие сведения о регистрации электронных изданий сетевого распространения. [Электронный ресурс]. – URL: <http://infoleg.ru/sei/itemlist/category/190-obshhie-svedeniya-o-registraczi-elektronnyx-izdaniy-setevogo-rasprostraneniya>
9. Положение о порядке доставки в Президентскую библиотеку обязательных экземпляров электронных изданий. [Электронный ресурс]. – URL: https://www.prlib.ru/order_of_delivery
10. Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва. [Электронный ресурс]. – URL: https://heritage-institute.ru/?page_id=1867
11. Трудная глава: Как книгоиздатели справляются с коронакризисом. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4586553>
12. Федеральный закон от 29 декабря 1994 г. N 77-ФЗ «Об обязательном экземпляре документов» (с изменениями и дополнениями). [Электронный ресурс]. – URL: https://base.garant.ru/103526/1caf_b24d049dcd1e7707a22d98e9858f/

References

1. Delivery of a mandatory copy of electronic publications and application documentation. [electronic resource]. – URL: <http://infoleg.ru/depоз>
2. The Law «On Mass Media». Article 2. Mass media. Basic concepts. [electronic resource]. – URL: <https://base.garant.ru/10164247/741609f9002bd54a24e5c49cb5af953b/>
3. Results and statistics of book publishing in 2020. [electronic resource]. – URL: <http://pro-books.ru/news/3/22130#ixzz78nvERVvE>
4. Proofreaders in Moscow. [electronic resource]. – URL: https://profi.ru/it_freelance/redactory/korrektory/
5. The Russian book market: State, trends and prospects of development. [electronic resource]. – URL: [https://www.bookind.ru/images/pdf/Bookmarket-2020-s%20\(1\).pdf](https://www.bookind.ru/images/pdf/Bookmarket-2020-s%20(1).pdf)
6. Moscow State Institute of Culture – IPCC Open Library. [electronic resource]. – URL: <http://www.mgik.org/otkrytaya-biblioteka-mgik/>
7. Scientific electronic library. [electronic resource]. – URL: https://www.elibrary.ru/project_books.asp



8. General information about the registration of electronic publications of online distribution. [electronic resource]. – URL: <http://infoleg.ru/sei/itemlist/category/190-obshhie-svedeniya-o-registraczi-elektronnyx-izdanij-setevogo-rasprostraneniya>
9. Regulations on the procedure for delivery of mandatory copies of electronic publications to the Presidential Library. [electronic resource]. – URL: https://www.prlib.ru/order_of_delivery
10. D.S. Likhachev Russian Scientific Research Institute of Cultural and Natural Heritage. [electronic resource]. ы– URL: https://heritage-institute.ru/?page_id=1867
11. Difficult chapter: How book publishers cope with the coronacrisis . [electronic resource]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4586553>
12. Federal Law No. 77-FZ of December 29, 1994 «On Mandatory Copies of Documents» (with amendments and additions). [electronic resource]. – URL: <https://base.garant.ru/103526/1cafb24d049dcd1e7707a22d98e9858f/>

Поступила в редакцию 12.01.2022

*



ЭВОЛЮЦИЯ ВОЛОНТЕРСКОГО МЕНЕДЖМЕНТА: ВНЕДРЕНИЕ НОВЫХ СТАНДАРТОВ ОРГАНИЗАЦИИ ВОЛОНТЕРОВ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ

УДК 008 : 351.85

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-160-166>

Н.И. Горлова

Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, Москва, Российская Федерация

e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Аннотация: В статье представлены ключевые этапы в процессе длительной эволюции волонтерского менеджмента в учреждениях культуры Великобритании на протяжении XX–XXI вв. Выявлены детерминирующие социокультурные условия и экономические факторы, оказавшие определяющее влияние на формирование идеологии, инфраструктуры волонтерского движения в учреждениях культуры и модели управления добровольческими ресурсами. Особое внимание автор уделит анализу современных тенденций и особенностям организации сообщества неравнодушных и проактивных добровольных помощников на площадках культурных институций. В работе отражены научные результаты исследований зарубежных авторов и Ассоциации независимых музеев Великобритании.

Ключевые слова: волонтеры, учреждения культуры, музеи, библиотеки, волонтерский менеджмент, управление добровольческими ресурсами.

Для цитирования: Горлова Н.И. Эволюция волонтерского менеджмента: внедрение новых стандартов организации волонтеров в учреждениях культуры Великобритании // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 160-166. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-160-166>

EVOLUTION OF VOLUNTEER MANAGEMENT: SETTING NEW STANDARDS FOR ORGANIZING VOLUNTEERS IN UK CULTURAL INSTITUTIONS

Natalya I. Gorlova

Plekhanov Russian University of Economics, Moscow, Russian Federation

e-mail: gorlovanat@yandex.ru

Abstract: The article presents the key stages in the evolution of volunteer management in cultural institutions in Great Britain during the 20th–21st centuries. The determinant socio-cultural conditions and economic factors that had a decisive influence on the formation of the ideology, the infrastructure of the volunteer movement in cultural institutions and the model for managing volunteer resources were identified. The author paid special attention to the analysis of current trends and features of

ГОРЛОВА Наталья Ивановна – доктор исторических наук, доцент, Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова

GORLOVA NATALYA IVANOVNA – PHD in history, associate professor, Plekhanov Russian University of Economics

© Горлова Н. И., 2022



the organization of a community of caring and proactive voluntary assistants at the sites of cultural institutions. The work reflects the scientific results of research by foreign authors and the Association of Independent Museums of Great Britain.

Keywords: volunteers, cultural institutions, museums, libraries, volunteer management, volunteer resource management.

For citation: Gorlova N.I. Evolution of volunteer management: setting new standards for organizing volunteers in UK cultural institutions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 160-166. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-160-166>

История развития волонтерства на базе учреждений культуры Великобритании началась в XX в. В 1912 г. группой добровольных активистов был основан дом-музей Тюдоров в залах исторического здания. На сегодняшний день вся работа в музее ведется полностью силами волонтеров [2]. На 1960-е гг. пришелся новый виток эволюции данного профильного направления добровольческого движения, когда культурные институции в полной мере осознали широкие возможности и перспективы сотрудничества с волонтерами при реализации проектов и мероприятий, а также в текущей деятельности организации [6]. Учреждения культуры стали более открытыми и дружелюбными, готовыми работать с различной аудиторией.

В 1984 г. Дж. Маттингли, британская исследовательница, представила результаты масштабного анализа «Волонтеры в музеях и галереях: отчет по итогам опроса волонтеров, работающих в музеях и галереях Соединенного Королевства», где раскрывались вопросы привлечения и координации добровольных помощников в учреждениях культуры. Так, в качестве основного метода взаимодействия с волонтерами указывался подход *ad hoc*, к ключевым характеристикам которого относились отсутствие менеджера, регулировавшего труд волонтеров, структурированного обучения и отлаженной системы подготовки добровольцев, возмещения затрат, связанных

с расходами при выполнении волонтерами своих функциональных обязанностей, конкретных стандартов организации деятельности волонтеров. В целом, добровольные помощники воспринимались как неоплачиваемые штатные работники [6, с. 343–344].

В 1980-х гг. произошла смена парадигмы понимания роли волонтеров в учреждениях культуры, начал выстраиваться более серьезный подход к управлению добровольческими ресурсами. Был взят курс на системную и плановую организацию эффективной деятельности волонтеров, направленной на достижение целей и задач учреждения культуры. По мнению британских исследователей, снижение объема государственного финансирования, в том числе за счет сокращения грантов на развитие и реализацию проектов культурных институций, в 1980-хх гг. актуализировало спрос на помощь волонтеров и улучшение качества взаимодействия с ними на регулярной основе. Учреждения культуры стали четко формировать запрос на неоплачиваемый, но квалифицированный персонал в лице добровольных помощников. Как следствие, увеличивались затраты организаций на их обучение и подготовку, появляются статьи расходов, связанных с оплатой труда отдельного координатора волонтеров [4, с. 20].

Примечательно, что спустя десятилетие, в 1998 г., британские ученые повторили исследование Дж. Маттингли, что позволило

получить целостную картину, отразившую динамику изменений, произошедших в добровольческом секторе в сфере культуры за последние 14 лет.

С помощью одного из пунктов анкетного листа авторы старались выяснить, почему организации сотрудничают с волонтерами. Примечательно, что в работе 1984 г. Дж. Маттингли пришла к выводу, что культурные институции рассматривали волонтеров в качестве дополнительных ресурсов для развития организации и разгрузки штатного персонала.

Согласно исследованию 1998 г., больше половины организаций в сфере культуры (65%) привлекали волонтеров к задачам, «которые бы в противном случае никто не осуществил». 53% учреждений отметили, что волонтеры задействованы в конкретных мероприятиях, 51% респондентов упомянули «о завершении добровольцами недоделанной работы» и 47% рассматривали волонтерскую помощь как

средство для «формирования связей с местным сообществом и реализации партнерских проектов» [5, с. 23–24]. Культурные институции, таким образом, создавали кадровый резерв, приобретали не просто единомышленников, но и ценных помощников, которым можно доверять все более широкий круг обязанностей.

Одним из блоков исследования 1998 г. стал раздел по мотивации волонтеров. Как показал анализ, преобладали мотивы саморазвития, досуга, возможности внести свой вклад в развитие учреждения культуры, приобретения практических навыков, расширения круга общения. [5, с. 26].

Результаты исследований 1984 г. и 1998 г. помогли конкретизировать потребности учреждений культуры в видах и формах добровольческого труда. Мнения респондентов разделились. Сопоставительный анализ запросов культурных институций представлен в таблице 1.

Таблица 1. Виды волонтерских работ в учреждениях культуры (1984 г. и 1998 г.) [5, с. 24–25]

Виды волонтерских работ	1984 г.	1998 г.
Ведение каталогов и других документов	67%	72%
Организация выставочной деятельности	26%	58%
Проведение экскурсий в качестве гидов	33%	55%
Помощь в координации музейных событий: лекториев, кураторских экскурсий, концертов и спектаклей.	11%	42%
Участие в исследованиях	16%	53%
Консультирование посетителей в музее, обеспечение навигации	32%	45%

Так, за 14 лет можно проследить рост количества привлекаемых учреждениями культуры к различным видам деятельности добровольных помощников. Спектр задач волонтеров был достаточно широк: начиная от участия в проведении крупных культурных событийных мероприятий, общения с посетителями

(помощь в ориентации по экспозиции, ответы на вопросы) и заканчивая работой в архивах и научных отделах музеев. Добровольцы также участвовали в исследовательской деятельности музеев и проводили опросы гостей учреждений.

По результатам исследований можно составить дескриптивную модель волонтера



учреждения культуры. Так, в 1984 г. Маттингли обнаружила корреляцию между полом волонтеров и спецификой деятельности организации. В музеях искусства наблюдалось соотношение мужчин к женщинам 25:75; в исторических музеях пропорция была 60:40 соответственно; в научных музеях — 75:25; в музеях, созданных на объекте культурного наследия, — 30:70; в музеях смешанной тематики — 40:60.

Уже к 1998 г. в 51% музеев Великобритании более половины волонтерского сообщества состояло из женщин, в 5% музеев корпус помощников был представлен только добровольцами женского пола, волонтерами 16% музеев являлись исключительно мужчины [5, с. 27].

Также был проанализирован возраст волонтеров. В 1984 г. 20% респондентов приходилось на граждан пенсионного возраста, в то время как в 1998 г. эта цифра увеличилась до 43%, что вполне объяснимо. Благодаря инициативности пожилых людей, в 1980-е гг. для остальной части населения сформировался «социальный эталон» участия в общественной жизни. В настоящее время, согласно исследованию «Группы по культурному волонтерству» (Heritage Volunteering Group или HVG), 51% волонтеров, задействованных в секторе сохранения культурного наследия, старше 55 лет.

Исследования показали, что волонтеры были доброжелательно настроены к учреждениям культуры и демонстрировали готовность тратить время на дорогу до места работы даже при отсутствии компенсации за проезд (43% опрошенных в 1984 г. и 48% опрошенных в 1998 г.). Дж. Маттингли сформулировала ряд практических рекомендаций для организаторов добровольческой деятельности в лице учреждений культуры, которые ка-

сались возможности возмещения расходов волонтерам и предоставления различных сервисов. Труд добровольных помощников является неоплачиваемым, но они вправе получить компенсацию и определенную поддержку.

Обращаясь к мерам поддержки и мотивации, практикуемым учреждениями культуры в отношении своих волонтеров, выяснилось, что 28% организаций предоставляли добровольцам различные преференции и стимулы (скидки и т.п.), а 37% респондентов не практиковали мотивационные мероприятия в системе поддержке волонтеров и управление их деятельностью [5, с. 28].

Что касается системы волонтерского менеджмента, то в 1984 г. в 52% опрошенных учреждений культуры функции координатора добровольцев исполнял один из сотрудников организации. В 1998 г. в 59% культурных институций вопросами регулирования деятельности волонтеров занимались: куратор (28%), директор музея (25%), специальный оплачиваемый координатор (6%). Чаще всего управление добровольными помощниками входило в обязанности одного из штатных сотрудников.

Сопоставительный анализ исследований показал, что существенным образом изменились этапы работы учреждений культуры. К примеру, в 1984 г. большинство культурных институций (82%) не обращались к процедурам отбора добровольных помощников. Только 18% респондентов практиковали в процессе отбора кандидатов анкетирование и собеседование. Обучающая составляющая подготовительных мероприятий сводилась к организации семинаров и тренингов, адаптированных под конкретные функции добровольцев. Данная тенденция сохранялась и в 1998 г. Кроме того, оба исследования подтверждали, что для волонтеров, специали-



ровавшихся на работе с посетителями, была предусмотрена более структурированная и системная программа подготовки, чем для других категорий добровольных помощников [5, с. 29–31].

В соответствии с аналитическими трудами Управления британским туризмом (British Tourist Authorities) численность волонтеров в музеях и галереях выросла за четыре года, с 1991 по 1995 гг., с 12 500 до 17 200 человек [9, с. 207]. В 1998 г. на базе 1188 музеев и галерей Великобритании насчитывалось 25 206 волонтеров. Количество добровольцев учреждений культуры нередко превышало численность штатного персонала почти в 2 раза [3].

В 2005 г. инициированное исследование культурными институциями Великобритании наглядным образом продемонстрировало, что более 90% музеев страны работают с волонтерским сообществом. Данные Ассоциации независимых музеев Великобритании свидетельствуют о том, что до 1500 учреждений культуры ежегодно имеют в штате несколько десятков добровольных помощников, труд которых восполняет ресурсы музеев на четверть. В численном соотношении волонтеров, как правило, больше, чем штатного персонала. Примечательно, что около 10% учреждений культуры, связанных со сферой сохранения историко-культурного наследия страны не располагают оплачиваемыми сотрудниками. Более 100 000 волонтеров в Великобритании трудятся в музеях в среднем полдня в неделю, выполняя самые разнообразные функции, от участия в просветительских, образовательных программах и проектах до работы в качестве гидов и экскурсоводов. Зачастую, из-за большого количества желающих попробовать себя в роли волонтера, музеи проводят конкурсный отбор кандидатов. К примеру, потенциальные волонтеры лондонского му-

зея «Школа оборванцев» должны заручиться рекомендациями от двух активистов данного учреждения культуры.

В XXI в. волонтерство в сфере культуры в Великобритании серьезно эволюционировало, став массовым общественным движением. За несколько десятилетий изменился и механизм управления добровольческими ресурсами. В настоящее время волонтерский менеджмент учреждений культуры включает в себя нескольких взаимосвязанных процессов:

- планирование деятельности волонтеров;
- привлечение добровольцев;
- отбор волонтеров;
- подготовку помощников;
- управление волонтерами;
- мотивацию волонтеров и признание их заслуг;
- оценку волонтерской программы и деятельности добровольных помощников.

Компоненты управления добровольческими ресурсами являются неотъемлемыми частями целого и эффективно работают только вместе.

Культурные институции Великобритании остановили свой выбор на формировании собственного сообщества добровольцев без обращения к «посредникам» в лице, например, волонтерских ресурсных центров. Учреждениями культуры были выработаны и стандарты организации работы с волонтерским активом, которые включали в себя предоставление различных сервисов, поддержку и супервизию, мотивацию и поощрение. В штате музеев предусматривается отдельная должность координатора волонтеров, в обязанности которого входят вопросы отбора, сопровождения добровольных помощников.

Сегодня культурные институции активно осваивают современные технологии взаимодействия с добровольческим активом



в онлайн-пространстве. К примеру, в Национальном морском музее (National Maritime Museum) насчитывается огромный штат волонтеров. Из 450 добровольных помощников 200 человек работают виртуально и привлекаются в основном к оцифровке списков морских экипажей в военных архивах.

Таким образом, волонтерский менеджмент культурных институций — музеев и библио-

тек Великобритании — за несколько десятилетий претерпел существенные изменения: от ситуативного привлечения добровольных помощников, отсутствия стандартов организации их деятельности до выстраивания системной работы с волонтерами с конкретным набором технологий и действий, нацеленных на эффективное управление добровольческими ресурсами.

Список литературы

1. A brief history of historic royal palaces. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hrp.org.uk/about-us/history-of-historic-royal-palaces/#gs.70f2nh>
2. About us. — URL: <https://www.tudorhouse.org.uk/about-us/> (дата обращения: 15.01.2022).
3. Creigh-Tyte A., Thoma B. The UK cultural sector: profile and policy issues. — London: Policy Studies Institute, 2001. — 134 p.
4. *Cunningham I.* Human resource management in the voluntary sector: Challenges and opportunities // *Public Money and Management*. — 1999. — Vol. 19. — № 2. — P. 19–25.
5. *Holmes K.* Changing times: volunteering in the heritage sector 1984–1998 // *Voluntary Action*. — 1999. — Vol. 1. — № 2. — P. 21–35.
6. *Holmes K.* Volunteers in the heritage sector: a neglected audience? // *International Journal of Heritage Studies*. — 2003. — Vol. 9. — № 4. P. 341–355.
7. *Holmes K., Slater A.* Patterns of voluntary participation in membership associations: A study of UK heritage supporter groups // *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*. — 2012. — Vol. 41. — № 5. — P. 850–869.
8. Local heritage initiative archive. — URL: <https://uniofglos.blog/specialcollections/2015/09/28/local-heritage-initiative-archive/> (дата обращения: 13.02.2022).
9. *Orr N.* Museum volunteering: Heritage as «serious leisure» // *International Journal of Heritage Studies*. — 2006. — Vol. 12. — № 2. — P. 194–210.
10. Our history. — URL: <https://www.visitchurches.org.uk/what-we-do/about-us/our-history.html> (дата обращения: 02.02.2022).
11. Our history: 1884–1945. — URL: <https://www.nationaltrust.org.uk/lists/our-history-1884-1945> (дата обращения: <https://www.english-heritage.org.uk/about-us/our-history/18.01.2022>).
12. *Robinson M., Silverman H.* Encounters with popular pasts. — Switzerland: Springer International Publishing, 2015. — 233 p.
13. *Tarling R.* Statistics on the voluntary sector in the UK // *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (Statistics in Society)*. — 2000. — Vol. 163. — № 3. — P. 255–261.
14. The Palgrave handbook of contemporary heritage research. — URL: <https://clck.ru/bmHDj>(дата обращения: 18.01.2022).
15. The place of the volunteer in the modern heritage sector. — URL: <http://www.culturesyndicates.co.uk/2018/06/the-place-of-volunteer-modern-heritage-sector/> (дата обращения: 18.01.2022).
16. Volunteer management traineeship. — URL: <https://www.nationaltrust.org.uk/projects/volunteer-management-traineeship> (дата обращения: 19.01.2022).<https://www.english-heritage.org.uk/about-us/our-history/>
17. Volunteering in museums finds itself at a crossroads. — URL: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news-analysis/01072019-volunteering-museums-at-a-crossroads> (дата обращения: 18.01.2022).<https://www.english-heritage.org.uk/about-us/our-history/>

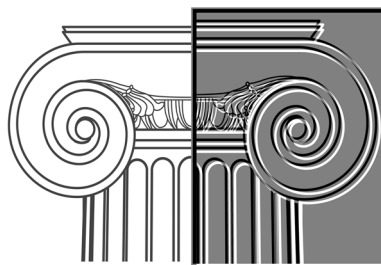


References

1. A brief history of historic royal palaces. — URL: <https://www.hrp.org.uk/about-us/history-of-historic-royal-palaces/#gs.70f2nh> (data obrashcheniya: 29.09.2019).
2. About us. — URL: <https://www.tudorhouse.org.uk/about-us/> (data obrashcheniya: 15.01.2022).
3. Creigh-Tyte A., Thoma B. The UK cultural sector: profile and policy issues. — London: Policy Studies Institute, 2001. — 134 p.
4. Cunningham I. Human resource management in the voluntary sector: Challenges and opportunities // *Public Money and Management*. — 1999. — Vol. 19. — № 2. — P. 19–25.
5. Holmes K. Changing times: volunteering in the heritage sector 1984–1998 // *Voluntary Action*. — 1999. — Vol. 1. — № 2. — P. 21–35.
6. Holmes K. Volunteers in the heritage sector: a neglected audience? // *International Journal of Heritage Studies*. — 2003. — Vol. 9. — № 4. P. 341–355.
7. Holmes K., Slater A. Patterns of voluntary participation in membership associations: A study of UK heritage supporter groups // *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*. — 2012. — Vol. 41. — № 5. — P. 850–869.
8. Local heritage initiative archive. — URL: <https://uniofglos.blog/specialcollections/2015/09/28/local-heritage-initiative-archive/> (data obrashcheniya: 13.02.2022).
9. Orr N. Museum volunteering: Heritage as «serious leisure» // *International Journal of Heritage Studies*. — 2006. — Vol. 12. — № 2. — P. 194–210.
10. Our history. — URL: <https://www.visitchurches.org.uk/what-we-do/about-us/our-history.html> (data obrashcheniya: 02.02.2022).
11. Our history: 1884–1945. — URL: <https://www.nationaltrust.org.uk/lists/our-history-1884-1945> (data obrashcheniya: 18.01.2022).
12. Robinson M., Silverman H. Encounters with popular pasts. — Switzerland: Springer International Publishing, 2015. — 233 p.
13. Tarling R. Statistics on the voluntary sector in the UK // *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (Statistics in Society)*. — 2000. — Vol. 163. — № 3. — P. 255–261.
14. The Palgrave handbook of contemporary heritage research. — URL: <https://clck.ru/bmHDj> (data obrashcheniya: 18.01.2022).
15. The place of the volunteer in the modern heritage sector. — URL: <http://www.culturesyndicates.co.uk/2018/06/the-place-of-volunteer-modern-heritage-sector/> (data obrashcheniya: 18.01.2022).
16. Volunteer management traineeship. — URL: <https://www.nationaltrust.org.uk/projects/volunteer-management-traineeship> (data obrashcheniya: 19.01.2022).
17. Volunteering in museums finds itself at a crossroads. — URL: <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news-analysis/01072019-volunteering-museums-at-a-crossroads> (data obrashcheniya: 18.01.2022).

Поступила в редакцию 11.01.2022

*



РЕЦЕНЗИИ



БИБЛИОТЕЧНАЯ ИСТОРИЯ: НОВЫЕ ПОДХОДЫ И ВЗГЛЯДЫ

Рецензия на книгу «Библиотечная история: современное состояние и перспективы изучения». М.:МГИК, 2021. – 326 с.

УДК 002

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-168-172>

Г. А. Алтухова

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

Аннотация: Статья представляет рецензию на новую книгу – коллективную монографию, выпущенную Московским государственным институтом культуры - «Библиотечная история: современное состояние и перспективы изучения». В рецензии раскрыт вклад авторов монографии в формирование новых теоретико-методологических подходов к изучению библиотечной истории. Автор рецензии акцентирует внимание на самых значимых результатах исследования, проведенного авторским коллективом. Дается оценка предлагаемой в монографии структуры библиотечной истории как самостоятельной научной дисциплины. Анализируются представленные в издании новые материалы и исследования, посвященные конкретным этапам библиотечной истории, зарубежной и локальной библиотечной истории, истории конкретных библиотек, изучению отдельных событий. В качестве ключевого результата рецензент представляет вклад авторов монографии в осмысление и развитие методологического инструментария библиотечной истории.

Ключевые слова: библиотечная история, история библиотечного дела, библиотека, история.

Для цитирования: Алтухова Г.А. Библиотечная история: новые подходы и взгляды // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 168-172.
<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-168-172>

LIBRARY HISTORY: NEW APPROACHES AND VIEWS

(Review of the book «Library History: current state and prospects of study». Moscow: MGIC, 2021. - 326 p.)

Galina A. Altukhova

Moscow State Institute of Culture, Khimki city, Moscow Region, Russian Federation
e-mail: lis.mgik@yandex.ru

Abstract: The article presents a review of a new book - a collective monograph published by the Moscow State Institute of Culture - “Library History: current state and prospects of study”. The review reveals the contribution of the authors of the monograph to the formation of new theoretical and methodological approaches to the study of library history. The author of the review focuses on the most significant results

АЛТУХОВА ГАЛИНА АЛЕКСЕЕВНА – доктор педагогических наук, профессор кафедры библиотечно-информационных наук Московского государственного института культуры

ALTUKHOVA GALINA ALEKSEEVNA – D.Sc Pedagogy, Professor of the Department of Library and Information Sciences, the Moscow State Institute of Culture

© Алтухова Г. А., 2022



of the research conducted by the author's team. The evaluation of the structure of library history proposed in the monograph as an independent scientific discipline is given. The new materials and research presented in the publication are analyzed, devoted to specific stages of library history, foreign and local library history, the history of specific libraries, the study of individual events. As a key result, the reviewer presents the contribution of the authors of the monograph to the understanding and development of methodological tools of library history.

Keywords: library history, history of librarianship, library, history.

For citation: Altukhova G.A. Library History: new approaches and views. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 168-172. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-168-172>

Одним из значимых событий 2021 года стал выход в свет коллективной монографии «Библиотечная история: современное состояние и перспективы изучения», опубликованной в МГИК под научной редакцией Н.В. Лопатиной. Эта книга действительно представляет высокую теоретическую значимость для современной библиотечной науки, выступая, между тем, и явлением, которое продолжает традицию просвещения, традицию формирования профессионального мировоззрения, столь важную для сегодняшнего дня библиотечного образования и библиотечной практики.

Каждой книге, каждой научной работе предшествует серьезный путь исследователя: сбор и анализ материалов, поиск и доказательство нового знания в дискуссиях с коллегами и споры с самим собой. В монографии «Библиотечная история: современное состояние и перспективы изучения» [1] эти привычные этапы определили масштабный исследовательский процесс, объединивших ведущих ученых в области библиотековедения, библиографоведения и книговедения и практиков для выработки новых теоретических и методологических подходов к библиотечной истории. Под единой обложкой собраны результаты исследований, разработок, аналитики М.Д. Афанасьева (ГПИБ), О.О. Борисовой (ОГИК), М.Н. Глазкова (МГИК), Е.В. Динер (МГИК), Ю.Н. Дрешер (МГИК), Г.А. Ивановой

(МГИК), Т.В. Кузнецовой (ВПТБ), Н.В. Лопатиной (МГИК), А.М. Мазурицкого (МГЛУ), Н.А. Меренкова (ОГИК), Н.О. Некрасовой (ВПТБ), С.В. Соколова (ИНИОН РАН), Ю.Н. Столярова (РГБ), Н.В. Стрельниковой (Кировская ОУНБ им.Герцена), В.А. Цветковой (МГИК-БЕН РАН), Н.Н. Ярошенко (МГИК).

История библиотечного дела, или вернее библиотечная история, как говорят авторы монографии, требует сегодня изучения и анализа в свете введения новой номенклатуры научных специальностей. Особого внимания требует рассмотрение теоретических и методологических оснований функционирования и развития библиотечной истории как особой научной дисциплины, которая лежит на стыке истории, библиотековедения, и имеет определенные уровни пересечения с социологией, культурологией, историей культуры, литературоведением, науковедением, историей науки и техники, с исторической психологией, исторической социологией, политологией и политической историей, историей образования. Эта задача крайне актуальна сегодня, и монография показывает, как важно для современной триады «библиотековедение, библиографоведение и книговедение» не только не потерять этот раздел в паспорте нашей научной специальностей, открывая путь новым историческим исследованиям. Авторы доказывают необхо-



димось, с одной стороны, сохранения научной традиции, заложенной отечественными исследователями, в первую очередь, школой Константина Ивановича Абрамова, 100-летию со дня рождения которого посвящена эта книга. С другой стороны, ставится задача развития методологической базы, которая позволит осмысливать вчерашний и сегодняшний день библиотечного строительства с опорой на междисциплинарное взаимодействие. И в этом – преемственность, движение вперед, диалектика традиций и новаций, все, что позволяет говорить о том, что у библиотечной истории есть будущее, расширяющее границы исследований и открывающее новые темы, которые до настоящего времени находились вне зоны научных интересов.

Читатель, берущий в руки эту новую книгу, должен быть готов к тому, что здесь он не найдет привычного для истории хронологического подхода в представлении материала. И это неслучайно: авторы сконцентрировали свое внимание на самой библиотечной истории, показав ее содержательную структуру, основные аспектные декомпозиции, которые можно выделить в качестве направлений библиотечной истории как науки.

Во-первых, исследования конкретного исторического этапа библиотечной истории – направления, без которого невозможно построить целостную историческую картину библиотечного дела, требующую тщательного изучения отдельных периодов в русле системного подхода. Пример именно такого тщательного и многоаспектного изучения отдельного исторического периода представлен в монографии М.Н. Глазков, представившего новые материалы по истории библиотечного дела в СССР в период руководства государством Н. С. Хрущёва. [с.57-84] Несмотря на то, что этот исторический период, находит-

ся в недалеком прошлом, в нем чрезвычайно много «белых страниц», много вопросов, на которые не знают ответов очевидцы этих событий. Поиск объяснений загадкам истории автор осуществляет в архивах, кропотливо работая с официальными документами, цифрами, статистикой, позволяющими не только найти факты, но и дать оценки сделанным решениям в области библиотечной политики.

Во-вторых, исследования отдельных событий, явлений, направлений библиотечно-информационной деятельности. В основе этих исследований не только сбор максимального полного массива фактических данных о конкретных объектах исторического изучения, но и интерпретация и оценка сквозь призму других событий, явлений, эпох. В монографии примером таких исторических событий, определивших развитие библиотечного строительства в XX веке и определяющих жизнь нашей отрасли сегодня. Это – работа А. М. Мазурицкого, посвященная Декрету «О централизации библиотечного дела» (1920) [с.85-98], и работа Н.Н. Ярошенко, посвященная Первому Всероссийскому съезду по внешкольному образованию (1919). [с.99-120]

В числе выделенных авторами направлений – исследования локальной библиотечной истории, которые крайне важны в русле отечественной библиотечной истории, библиотечной истории страны, каждый регион, каждый уголок которой имеет свой колорит, свой особенный путь культурного развития. Эти работы всегда были особенно интересными как для профессионального сообщества, так и для широкой аудитории, в особенности, для жителей тех регионов, библиотечная история которых изучается в хронологическом, аспектном, персонифицированном ракурсе. Пример этого исследовательского направления представлен в работе орловских



коллег О.О. Борисовой и Н.А. Меренковой, посвященной частным инициативам благотворительности в книжном и библиотечном деле Орловской губернии (второй половины XIX – начала XX вв.). [с.137-155]

Особым, мой взгляд, направлением исследований в библиотечной истории выступает история отдельных библиотек как частного случая, вписанного в единую региональную и национальную картину. Именно такие исследования раскрывают общее и особенное в развитии библиотек, дают материал для сопоставительного анализа. В монографии такое направление представлено двумя работами, оказавшимися в разных разделах (что вполне оправдано, так как историю библиотечного дела сложно вписать в одномерную структуру монографии): глава, написанная Е.В. Динер и Н.В. Стрельниковой о Кировской областной универсальной научной библиотеки им. А.И. Герцена, само открытие которой – одно из самых знаковых событий библиотечной истории [с.156-175], и глава, созданная сотрудниками Всероссийской патентной технической библиотеки, посвященных введению в научный оборот новых материалов по ее истории [с.258-274].

Новым и оригинальным подходом отличается исследование, посвященное Кировской областной универсальной научной библиотеке [с.156-175]. Авторы делают акцент на роль библиотеки в локальной истории, считая, что в постнеклассической парадигме научного знания «локальная история изучается как феномен, позволяющий составить коллективную биографию общности любого уровня». [с.157]. По их мнению, «от классической парадигмы, в рамках которой основное внимание уделялось краеведению, представляющему собой социально ориентированное знание, развивающее интерес жителя локуса к среде

своего обитания и её истории, такой подход отличается тем, что направлен на изучение исторического бытия индивида в локальном пространстве» [с.157].

В числе ключевых направлений исследования в русле библиотечной истории авторы книги рассматривают историю библиотечной профессии и библиотечного образования, представленную в монографии Г.А. Ивановой в разделе «Условия и предпосылки формирования образования специалистов по библиотечной работе с детьми в дореволюционной России» [с.223-257].

Следует обратить особое внимание на главу, представляющую отраслевой подход в библиотечной истории. Это научное направление в монографии представлено В.А. Цветковой [с.176-211] и Ю.Н. Дрешер [212-222].

Особой новизной обладают разделы теоретико-методологического характера, написанные М.Д. Афанасьевым [с.6-14], Ю.Н. Столяровым [с.15-24], В.А. Цветковой [с.25-39], Н.В. Лопатиной [с.40-56, с.275-284]. Острую их актуальность очень точно обоснована М.Д. Афанасьевым: «мы находимся в важной точке перехода от этапа накопления материала к этапу формирования новой методологической парадигмы данного направления библиотечных исследований» [с.6], потому что «методологической рефлексии к настоящему времени не хватало» [с.9].

Ю.Н. Столяров доказывает методологическую значимость изучения библиотечной истории [с.15-24] и задает тон соответствующим разделам. Принципиальное значение имеет «ревизия» методологического арсенала, сложившегося в библиотечной истории как особой научной дисциплине: «фактографический», «библиографический», «библиософский», «синергичный», «социологический», «антологический», «концептуальный». Мо-



нография вносит и новые методологические инструменты, в частности, институциональную матрицу «культура» – «образование/наука» – «идеология» [с.40-56], метод исторического моделирования [с.121-136], методы локальной истории [157-159], формирование новых объектных кластеров (библиотечная история и информационная история) [с.25-39]. Монография открывает новые точки развития библиотечной истории как науки в зоне «методологической коммуникации» и субдисциплин современной истории: исто-

рическая антропология, историческая психология, клиометрия. [с.282]

Завершая рецензию, хочется порекомендовать эту книгу всем, кто занимается библиотечной историей, и всем, кого интересует не только прошлое, но и сегодняшний, и завтрашний день библиотечного дела, потому что, как верно отмечено в монографии: необходимо «внимательно относиться к урокам истории» [с.287], без чего невозможно достигать новых рубежей развития библиотечно-информационной сферы.

Список литературы

1. Библиотечная история: современное состояние и перспективы изучения / М. Д. Афанасьев, О. О. Борисова, Ю. Н. Дрешер [и др.] ; Под науч.ред. Н.В. Лопатиной, Московский государственный институт культуры. Москва: Московский государственный институт культуры, 2021. 280 с. ISBN 978-5-94778-591-3.

References

1. Library history: current state and prospects of study / M. D. Afanasyev, O. O. Borisova, Yu. N. Drescher [et al.] ; Under the scientific editorship of N.V. Lopatina, Moscow State Institute of Culture. Moscow : Moscow State Institute of Culture, 2021. 280 p.

Поступила в редакцию 21.02.2022

*