

июль – август
4 (114) 2023 год
Научный журнал

Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ

Содержание

- | | | |
|---|-----------|---|
| ИСТОРИЯ
ФИЛОСОФИИ
И ФИЛОСОФСКОЕ
АНТРОПОЛОГИЯ | 6 | МИХАЙЛОВА Е. Е.
НРАВСТВЕННЫЙ ВЫБОР И ФИЛОСОФИЯ
СОМНЕНИЯ В РАБОТАХ Л. М. ЛОПАТИНА |
| | 12 | СОБОЛЕВА Н. А.
РАЗМЫШЛЕНИЯ ЗАПАДНИКОВ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ
КУЛЬТУР И ИХ ОЦЕНКА Н. И. КАРЕЕВЫМ |
| | 19 | МАРКОВ А. В.
НЕОЧЕВИДНЫЕ ИСТОЧНИКИ ЛЕКЦИЙ «ОСНОВЫ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» АЛЕКСАНДРА ШМЕМАНА |
| ТЕОРИЯ
И ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ | 27 | АВЕРИНА М. В.
КОНЦЕПЦИЯ МАРГИНАЛЬНОСТИ КАК
ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ
СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРЕНДОВ |
| | 38 | ТИХОМИРОВА Е. Г.
SMART-КУЛЬТУРА: ГЕНЕЗИС |
| | 46 | МЯСНИКОВА К. А.
ТРАНСФОРМАЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АВТОРОВ «ГРУППЫ
47»: ОТ ЗАБВЕНИЯ К ПРОРАБОТКЕ ПРОШЛОГО |
| ЭСТЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА | 58 | СИНЯВИНА Н. В.
БАРОККО КАК ПЕРЕКРЕСТОК СМЫСЛОВ
И ПРОСТРАНСТВО МЕТАМОРФОЗ (ЧАСТЬ 2:
МОСКОВСКОЕ И ПЕТЕРБУРГСКОЕ БАРОККО) |
| | 68 | КОЗЬЯКОВА М. И.
КРАСНЫЙ ЦВЕТ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ
СИМВОЛ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ |



- 80 АЛИПОВ В. В.**
МОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЫТА: КОНЦЕПЦИЯ В. БЕНЬЯМИНА
- 88 ТРУНЦОВА А. В., ГАРМИЗА Н. В.**
ОБРАЗ МИРОВОГО ДЕРЕВА В СЕМИОТИКЕ БАЛЕТА
- 96 КУЗОВЕНКОВА Ю. А.**
РОЛЬ ЧАСТНЫХ ИНСТИТУЦИЙ МИРА ИСКУССТВА
В СТАНОВЛЕНИИ ИСКУССТВА УЛИЧНОЙ ВОЛНЫ
- 108 ПОПОВА Л. В.**
КОНСТРУКЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ФИЛЬМАХ
НЕМЕЦКИХ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ
- 117 РЖАВИТИНА А. А.**
ОБРАЗЫ КОШКИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ
КУЛЬТУРЫ: РЕПРЕЗЕНТАЦИИ, ФУНКЦИИ, СМЫСЛЫ
- 125 МУЗАЛЕВСКАЯ Ю. Е.**
ИЗМЕНЕНИЕ ВЗГЛЯДОВ НА ЭЛЕГАНТНОСТЬ В КОСТЮМЕ
В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ
- 132 НИКИФОРОВА С. В.**
КАНОН – ВАРИАНТ – АБСТРАКЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО МАСТЕРА

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ**

- 141 СУМИНОВА Т. Н.**
АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ПРОЕКТНАЯ ПРАКТИКА
В СФЕРЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ
- 149 КУЗНЕЦОВА-ОБОРИНА Т. А.**
ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КАК ОСНОВА
РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ В XX ВЕКЕ

**БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ,
БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ
И КНИГОВЕДЕНИЕ**

- 158 СОКОЛОВ С. В.**
ИНФОРМАЦИОННО-БИБЛИОТЕЧНАЯ ПОЛИТИКА ПОЛЬШИ
ПО ОТНОШЕНИЮ К ЗАПАДНЫМ ОБЛАСТЯМ УКРАИНЫ:
НАУКО- И БИБЛИОТЕКОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД
- 168 ДИНЕР Е. В.**
МУЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ИЗДАНИЯ В БИБЛИОТЕКЕ:
ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ И АЛГОРИТМ РАЗРАБОТКИ
- 177 КАСЬЯНОВА Е. П.**
НОВЫЕ ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОЙ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМЫ

July – August
4 (114) 2023
Scientific
Academic Journal

The Bulletin

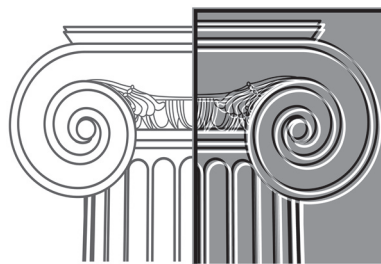
OF MOSCOW STATE UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Content

- | | | |
|---|-----------|---|
| HISTORY OF
PHILOSOPHY
AND PHILOSOPHICAL
ANTHROPOLOGY | 6 | MIKHAILOVA E. E.
MORAL CHOICE AND PHILOSOPHY
OF DOUBT IN L. M. LOPATIN |
| | 12 | SOBOLEVA N. A.
REFLECTIONS OF WESTERNERNIZERS ON CULTURAL
INTERACTIONS AND THEIR EVALUATION BY N. I. KAREEV |
| | 19 | MARKOV A. V.
UNOBVIOUS SOURCES OF THE LECTURES "THE FOUNDATIONS
OF RUSSIAN CULTURE" BY ALEXANDER SCHMEMANN |
| THEORY AND
HISTORY OF CULTURE | 27 | AVERINA M. V.
THE CONCEPT OF MARGINALITY AS AN EXPLANATORY
MODEL OF THE SOCIO-CULTURAL TREND FUNCTIONING |
| | 38 | TIKHOMIROVA E. G.
SMART CULTURE: GENESIS |
| | 46 | MYASNIKOVA K. A.
TRANSFORMATION OF THE POSTWAR WEST GERMAN
MEMORY CULTURE IN THE WORKS OF "GROUP 47" MEMBERS:
FROM FORGETTING TO WORKING THROUGH THE PAST |
| AESTHETICS
AND ART CULTURE | 58 | SINYAVINA N. V.
BAROQUE AS A CROSSROADS OF MEANINGS
AND A SPACE OF METAMORPHOSES (PART 2:
MOSCOW AND ST. PETERSBURG BAROQUE) |
| | 68 | KOZYAKOVA M. I.
RED AS A HISTORICAL SYMBOL RUSSIAN CULTURE |



- 80 ALIPOV V. V.**
MODERNIST LITERATURE AS A REFLECTION
OF THE EXPERIENCE TRANSFORMATION:
WALTER BENJAMIN'S CONCEPT
- 88 TRUNTSOVA A. V., GARMIZA N. V.**
THE IMAGE OF THE WORLD TREE IN
THE SEMIOTICS OF BALLET
- 96 KUZOVENKOVA Y. A.**
THE ROLE OF PRIVATE INSTITUTIONS OF THE ART
WORLD IN THE DEVELOPMENT OF STREET WAVE ART
- 108 POPOVA L. V.**
HUMAN CONSTRUCTIONS IN GERMAN EXPRESSIONIST FILMS
- 117 RZHAVITINA A. A.**
CAT IMAGES IN THE MODERN CULTURAL INDUSTRY:
REPRESENTATIONS, FUNCTIONS, MEANINGS
- 125 MUZALEVSKAYA Y. E.**
CHANGING VIEWS ON ELEGANCE IN A COSTUME IN
THE CONTEXT OF AESTHETIC COMPREHENSION
- 132 NIKIFOROVA S. V.**
CANON – VARIANT – ABSTRACTION
IN THE WORK OF THE FOLK MASTER
- SOCIO-CULTURAL PRACTICES**
- 141 SUMINOVA T. N.**
ART MANAGEMENT AS A PROJECT PRACTICE
IN THE FIELD OF CREATIVE INDUSTRIES
- 149 KUZNETSOVA-OBORINA T. A.**
PSYCHOPHYSIOLOGICAL RESEARCH AS A BASIS FOR THE
DEVELOPMENT OF VIOLIN PEDAGOGY IN THE XX CENTURY
- LIBRARY SCIENCE,
BIBLIOGRAPHY
AND BOOK STUDIES**
- 158 SOKOLOV S. V.**
INFORMATION AND LIBRARY POLICY OF POLAND IN
RELATION TO THE WESTERN REGIONS OF UKRAINE:
A SCIENTIFIC AND LIBRARY APPROACH
- 168 DINER E. V.**
MULTIMEDIA PUBLICATIONS IN THE LIBRARY: PRINCIPLES
OF CREATION AND DEVELOPMENT METHODOLOGY
- 177 KASYANOVA E. P.**
NEW READING PRACTICES IN THE CONTEXT
OF THE MODERN PUBLISHING SYSTEM



ИСТОРИЯ ФИЛОСОФИИ
И ФИЛОСОФСКАЯ
АНТРОПОЛОГИЯ



НРАВСТВЕННЫЙ ВЫБОР И ФИЛОСОФИЯ СОМНЕНИЯ В РАБОТАХ Л. М. ЛОПАТИНА

УДК 1 (091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-6-11>

Е. Е. Михайлова

Тверской государственный технический университет,
Тверь, Российская Федерация
e-mail: mihaylova_helen@mail.ru

Аннотация: Исследована роль сомнения в нравственном выборе человека, выявленная в сочинениях Л.М. Лопатина – русского мыслителя, представителя философского персонализма, профессора Московского университета. Для обоснованного начала разговора о соотношении нравственного выбора и сомнения в философии Лопатина проанализирована триада взаимосвязанных между собой авторских понятий – механическая и творческая причинность, философское сомнение и нравственная свобода. В качестве обобщения выявлена и проведена символическая «дорожка» этических рассуждений Лопатина: нравственный выбор – сомнение – чувство ответственности – благая воля. Сделан вывод о том, что в рассуждениях Лопатина выбор совершается, как правило, в противоречивой ситуации, когда самостоятельный человек стремится принять свое собственное решение. В отличие от постулатов философии должностования Канта, нравственный выбор у Лопатина носит субъективный характер и может резонировать в диаметрально противоположном регистре: сознательность – неосознанность, добро – зло, здравый смысл – чувственное желание; польза – выгода и т. д. Момент выбора всегда сопряжен с сомнением, проявляющимся в триединстве форм – эмоциональной, смысловой и волевой. Сомнение порождает напряженное ощущение ответственности за выраженную мысль или произведенное действие и способствует созидательной деятельности, руководимой благой волей.

Ключевые слова: Л. М. Лопатин, культура, русская философия, нравственный выбор, сомнение.

Для цитирования: Михайлова Е. Е. Нравственный выбор и философия сомнения в работах Л. М. Лопатина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 6–11. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-6-11>

MORAL CHOICE AND PHILOSOPHY OF DOUBT IN L. M. LOPATIN

Elena E. Mikhailova

Tver State Technical University,
Tver, Russian Federation
e-mail: mihaylova_helen@mail.ru

МИХАЙЛОВА ЕЛЕНА ЕВГЕНЬЕВНА – доктор философских наук, профессор, профессор кафедры психологии и философии, Тверской государственный технический университет

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

© Михайлова Е. Е., 2023



Abstract: The article discusses the role of doubt in the moral choice of a person, revealed in the writings of L.M. Lopatin – Russian thinker, representative of philosophical personalism, professor at Moscow University. For a reasonable start of a conversation about the relationship between moral choice and doubt in Lopatin's philosophy, a triad of interconnected author's concepts is analyzed – mechanical and creative causality, philosophical doubt and moral freedom. As a generalization, a symbolic “path” of Lopatin's ethical reasoning was identified and carried out: moral choice – doubt – a sense of responsibility – good will. It is concluded that in Lopatin's reasoning, the choice is made, as a rule, in a contradictory situation, when an independent person seeks to make his own decision. Unlike the postulates of Kant's philosophy of duty, Lopatin's moral choice is subjective and can resonate in a diametrically opposite register: consciousness – unconsciousness, good – evil, common sense – sensual desire; benefit – benefit, etc. The moment of choice is always associated with doubt, manifested in the trinity of forms – emotional, semantic and volitional. Doubt gives rise to a tense sense of responsibility for the expressed thought or action and promotes creative activity guided by good will.

Keywords: L.M. Lopatin, culture, Russian philosophy, moral choice, doubt.

For citation: Mikhailova E. E. Moral choice and philosophy of doubt in L. M. Lopatin. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 6–11. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-6-11>

Попытка этического измерения человека берет свое начало в философии Аристотеля, который воспринял мораль как определяющее качество души человека. Спустя много веков тема нравственного выбора нашла свою расшифровку сквозь персоналистскую призму творчества Л. М. Лопатина.

Лев Михайлович Лопатин – русский религиозный мыслитель, представитель философии персонализма, профессор Московского университета рубежа XIX–XX веков. В философском и культурологическом аспекте имеет ценность его концепция творческой причинности [1, с. 619]. В психологической сфере Лопатин известен как создатель концепции познающего Я в дихотомии существования «сверхвременной – временной» субстанции, согласно которой «временные процессы возможны только как творение сверхвременной субстанции» [8, с. 211]. В своих сочинениях и лекциях Лопатин поднимает широкий диапазон антропологических проблем: понятие причинности, механической и творческой; философское сомнение; соотношение математики, в частности, Канта и метафизики; творческая реальность; свобода и необходимость; психические процессы и самоидентичность; самодеятельность человека; нравственная свобода личности и другие [2], [3], [9], [10], [11].

Цель статьи – рассмотреть философско-этические воззрения Л. М. Лопатина (1855–1920), в частности, природу сомнения, вызванного нравственным выбором человека. При обозначенных обстоятельствах непосредственно следует оговорить тот момент, что этический посыл Лопатина в данной статье рассмотрен как общечеловеческая ценность, одинаково важная для людей, живущих и в научном, и в религиозном пространстве. При этом автор данной статьи полностью доверяет компетенциям специалистов, занимающихся христианскими воззрениями Лопатина, и признает их суждения достаточно обоснованными и достоверными [12].

По словам философа В. В. Зеньковского, автора фундаментального труда «История русской философии» (1948), этическая установка Лопатина оказывает ключевое воздействие на его подход к решению основных философских проблем» [1, с. 624]. Поэтому видится уместным для углубления в этическую составляющую учения Лопатина обрисовать триаду взаимосвязанных между собой авторских понятия, а именно: механическая и творческая причинность, философское сомнение и нравственная свобода.

Механическая и творческая причинность. Лопатин, по своему собственному признанию,



держался убеждения, согласно которому вопрос о природе свободы воли есть вопрос не только метафизический, но и психологический. В его сочинениях говорится о «сверхпространственном и сверхвременном самоопределении нашего умопостигаемого существа, и о коренных особенностях во внутреннем течении явлений нашей психической жизни» [6, с. 322]. Думать, что наше Я получает способность направлять свои действия не по произволу, а по собственной воле, означает думать упрощенно.

В идейно-теоретической конструкции Лопатина косный материальный мир и подвижный свободный дух находятся в постоянном противостоянии друг другу, поскольку обусловлены они разными причинами: материальный мир – механическими, свободный дух – творческими. Человек находится на пересечении этих миров, поэтому в целостности всех своих образов и представлений он выступает чувствующим, волевым, мыслящим, познающим, действующим. Жизнь человека соткана из многообразных механических и психических актов, они играют – каждый – свою роль и важны по-своему. Механические акты значимы в силу естественности жизненных проявлений и остаются неизменными по своим качествам. Психические акты важны субстанциональной мощью духа человека. Вызванные ими следствия способны порождать новое качество проявления жизни, раскрывать «потенции внутренней силы или субстанции, лежащей в данной череде явлений» [6, с. 222].

Многообразный поток психологических актов, в замыслах Лопатина, порождает причинность иного рода – творческую. Творческая причинность – это не предустановленный природой, роком или случаем порядок, это не состояние деятельного человека, способного закрепить свои предыдущие достижения. Творческая причинность – это внутренне развивающееся состояние, «непосредственное выражение субстанциональной силы», где предшествующие чувства, мысли и действия человека служат не причиной, а поводом или точкой роста для дальнейших переживаний и деятельностных усилий. Приведенной цепочкой рассуждений

и объясняются слова Лопатина: «Для меня нравственная свобода человеческой воли есть только одно из проявлений (хотя бесспорно самое высшее) силы творчества, присущей всему духовному» [6, с. 322–323].

Философское сомнение. Лопатин справедливо отмечает, что со времени, когда в философии пробивалась струя скептицизма (школа скептиков, картезианская эпоха), рациональное знание было сопряжено с сомнением, возникающим в ситуации неподтвержденности доказательств. По наблюдениям русского философа, сомнение сквозь века формировалось в интеллектуальных головах в двух видах: принципиальное недоверие к самому процессу мышления [как здесь не вспомнить слова Ф. Бекона о том, что человеческий разум – это «кривое зеркало» – Е.М.] и отрицание права разума, ограничение признания его возможностей в силу логических соображений.

Первую форму сомнения Лопатин называет «патологической», отрицающей все разумные доводы и все возражения, несущие на себе печать мысли, как это сложилось в свое время у скептиков. Вторую форму сомнения он признает продуктивной, но не лишенной ограничений, ибо логика не всесильна. «Разум должен оправдать себя пред самим собою, – только тогда продукты его творчества получают подлинную логическую цену», – пишет Лопатин [6, с. 29]. Здесь возникают два вопроса, вытекающих один из другого. Первый – что значит «оправдать» самого себя? Второй – как «выявить», что эти представления ложны? На первый вопрос Лопатин отвечает так: оправдать означает удалить возможные проявления субъективного самообмана. Ответ на второй вопрос звучит так: факт заблуждения можно выявить только с помощью логики. Вследствие именно таких рассуждений Лопатина философия в своих усилиях устранить разлад ума с самим собой оказывается далеко не всесильной. Со времен Декарта философское сомнение – это в первую очередь деятельность ума. В интересах достоверности «все сомнительное должно быть совсем отброшено», – так Лопатин характеризует предварительную процедуру очищения от предвзятого,



придуманную Декартом [5, с. 78]. Соглашаясь с ней, в своих рассуждениях русский персоналист идет дальше. В его воззрениях духовность человека гораздо шире: помимо проявлений временной субстанции (чувства, мышление, воля), она представляет собой творение сверхчувственной и сверхвременной субстанции, подобно ноуменам Канта.

Гносеология Канта Лопатиным оценивается высоко. Кант творил в эпоху брожения мысли, поэтому колебания относительно признания всеисильности разума настигли многих, включая Декарта, коснулись и его. Однако его сомнение не разрушило веру в разум. «Для него [для Канта – Е.М.], как для Декарта, – пишет Лопатин, – неудача рационализма в прошлом была только доказательством того, что разум неверно понимал свои задачи и назначение» [7, с. 59]. Кант пошел дальше Декарта, противопоставив притязательности картезианского догматизма свою критическую философию [5, с. 70]. Он выдвинул оригинальную идею о том, что познаваемый мир – это далеко не весь мир, он даже не настоящий, он есть только представление человека. Комментируя тезис Канта, Лопатин отождествляет процесс познания мира с собственно созданием оно. Именно так человеческий разум получает свое творческое, «самозаконное» начало.

Лопатин и дальше движется вместе с немецким философом, признавая, что универсальность и автономность разума «работает» не только в гносеологии, но и в нравственной сфере [7, с. 59]. В религии разум внушает понимание жизни, согласованное с высшими ценностями; в искусстве – безотчетно присутствует в субъективном творчестве художника, осознанно или бессознательно реализующего нормы прекрасного; в повседневной жизни автономность разума проявляется в моральном выборе. Однако, на взгляд Лопатина, Кант не пошел дальше обоснования сути природы, ее физических и математических начал. Как сторонник персонализма, Лопатин дает конструктивно-критическую оценку кантовской философии должноствования: «Кроме физической природы, нашему опыту дана наша собственная

душевная жизнь, дана история человечества, даны бесконечно разнообразные проявления духовного творчества» [7, с. 67]. Поэтому сформулированный Кантом нравственный императив должноствования в этике Лопатина трансформируется в понятие персонального выбора.

Нравственная свобода. Начиная разговор о нравственной свободе личности, Лопатин отталкивается от популярной в его время теории «безразличного произвола» как элемента договорного выстраивания общественных отношений. В сжатом виде суть этой теории заключается в следующем: каждый осознанно живущий человек свободен в любой момент поступать прямо противоположным образом. Критикуя такую позицию, Лопатин считает, что она опасна тем, что идет против логики и претит нравственному чувству. Первая опасность – нарушение логики – заключается в том, что две первые перцепции исключают третью, т. е. свобода и ощущение самости, как субъективные впечатления личности, исключают адекватное понимание действия, которое можно оценить в неимоверно широкой амплитуде – «от величайшего зла до величайшего добра». Вторая опасность – потворствовать своему нравственному выбору – означает снять с себя, как с человека, понимающего и действующего осознанно, напряженное ощущение ответственности [6, с. 357].

В размышлениях Лопатина нравственная свобода – это состояние человека, обусловленное необходимыми мотивами, которые действуют не сами по себе, а через механизм воли. Уникальность человека заключается в том, что ему имманентно присуще внутреннее последовательное желание совершенствовать настоящее и перенастраивать свои мысли и действия. Лопатину пришлось по нраву мысль Канта о свободе как внутренней ценности. Немецкий философ связывал свободу с «обязанностью перед самим собой» в ее двойном смысле: во-первых, быть способным к соблюдению всех моральных обязанностей, во-вторых, быть бдительным и не впадать в фантомы и воображения, а неустанно заниматься самопроверкой и самоизучением [4, с. 125–126].



Для сторонников свободы воли, по мнению Лопатина, важна субъектная природа перестановки мотивов. Предвещая упреки адептов свободы воли, он подчеркивает, что именно человек совершает перестановку мотивов – подлинным усилием своей воли, новым актом своей духовной жизни. В чувствованиях, побуждениях, интересах человека всегда присутствует активный элемент. И эта деятельная сила, по Лопатину, есть воля. Воля взаимосвязана с представлениями – объективными или интуитивными моментами восприятия в виде образов, фантазий или идей. В этом синтезе воля олицетворяет власть, готовность к действию, а представления – понимание, смысл; и вместе они персонифицируются во внутреннем опыте человека [6, с. 151].

Как и Кант, Лопатин связывает понятие нравственности с идеей свободы. Однако связь этих понятий у него выходит иная. Говоря о нравственных императивах, немецкий философ задавался вопросом: «Но почему же я должен подчиняться этому принципу, и притом как разумное существо вообще, стало быть, точно так же и все другие существа, наделенные разумом?» [4, с. 271]. И сам же отвечал, что объективно существует «долженствование», которому следует разумный человек, т. е. «обязательность морального закона» [4, с. 272]. Из ответа Канта видно, что нравственный выбор заключается в том, чтобы остановиться на альтернативе «правильной необходимости», на признании «долженствования».

У Лопатина ответ выглядит иным образом. Он считает, что никакой обязательный интерес не может быть побудительным основанием для морального выбора. Только «положительное условие нравственной свободы» дает человеку возможность примкнуть к миру добра или зла, принести пользу себе и другим или получить выгоду только для себя. Только свободно мыслящий и действующий человек способен сбалансировать свои противоположные влечения и нести ответственность за то, какой выбор им сделан [6, с. 369].

Сомнение, проявляющееся в момент морального выбора в своей рациональной, чувственной или волевой природе, способно

стимулировать «нравственный переворот» в человеке. Нравственный переворот, в отличие от выбора, – это серьезный процесс перерождения личности. Выбор предполагает переход из-под одной власти своей природы под другую; выбор может быть чувственным, интеллектуальным или волевым; выбор осуществляется неоднократно и предполагает корректировку стремлений человека. Нравственный переворот аккумулирует потенциал всех жизненных сил человека, расставляет акценты Лопатин. И характеризует его как напряжение творческой мощи, с которым не сравнится никакая другая форма творчества [6, с. 374]. Содержательно, считает Лопатин, для нравственного преобразования нужны веские основания, а темпорально – иногда целая жизнь. В отличие от выбора, нравственный переворот совершается раз и навсегда. Он не имеет обратного хода, не может быть переигран заново в связи с открывшимися новыми потребностями человека.

От себя заметим, что такие внешне притягательные рассуждения обесцениваются словосочетанием «раз и навсегда». Для свойственного Лопатину утонченного хода мысли это звучит излишне категорично.

В качестве обобщения разговора о соотношении нравственного выбора и сомнения в философии Лопатина выведем символическую «дорожку» его рассуждений. Моральный выбор – это самостоятельный переход человека из-под власти одних своих представлений во власть других. Выбор совершается, как правило, в противоречивой ситуации, когда самостоятельный человек стремится принять собственное решение. Лопатин нюансирует нравственный выбор. С психологической точки зрения он может иметь резонанс, так как в сознании человека укоренены противоречивые стремления. Поэтому человек может стремиться к разному: достичь морального образа мысли и действия; отказаться от искушения; следовать здравому смыслу; желать получить пользу или принести ее другому и т. д.

Момент выбора всегда сопряжен с сомнением, проявляющимся в триединстве форм – чувств, мышления и воли. Сомнение порожд-



дает напряженное ощущение ответственности за сформулированную мысль или осуществленное действие. Ощущение ответственности приводит к новому пониманию и пересмотру сделанного выбора. Творческая причинность, на которую способен человек, может вдохновить его на нравственный переворот. По замыслу Лопатина, нравственный выбор можно «переиграть», выстроить по-другому. Но это становится исключительно невозможным, когда речь идет о свершившемся единожды нравственном перевороте. Таким образом, Ло-

патин обогащает проблематику нравственного выбора путем актуализации синтеза рационального и нравственного (Сократ, Декарт) и персонализации понятия долга (И. Кант). Если Кант пытался изобразить формы и законы разума как некоторую фатальную власть, то в контексте философии персонализма, нравственный выбор предстает по-новому. У Лопатина мы видим, что чувства и разум организуют действие, а сомнение – корректирует результат, представляет процесс поиска истины (гносеология) и нравственный выбор (этика) как личностное проживание.

Список литературы

1. *Зеньковский В. В.* История русской философии. Москва: Академический Проект, Раритет, 2001. 880 с.
2. *Демин И. В.* Понятие «научное мировоззрение» в русской философии первой четверти XX века (на материале работ В. И. Вернадского и Л. М. Лопатина) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2021. № 1. С. 101–113.
3. *Доброхотов А. Л.* Эгология Л. М. Лопатина в контексте спора с В. С. Соловьевым // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2020. № 88. С. 45–59.
4. *Кант И.* Лекции по этике / пер. с нем. А. К. Судакова, В. В. Крыловой; общ. ред., сост. и вступ. ст. А. А. Гусейнова. Москва: Республика, 2000. 431 с.
5. *Лопатин Л. М.* Лекции по истории новой философии. Изд. 2-е, испр. Москва: КомКнига, 2007. 264 с.
6. *Лопатин Л. М.* Положительные задачи философии. Закон причинной связи как основа умозрительного знания действительности. Москва: ЛЕНАНД, 2016. 400 с.
7. *Лопатин Л. М.* Философские характеристики и речи / вступ. ст. В. В. Зеньковского; послесл. В. В. Рубцов, А. Д. Червяков. Москва: Academia, 1995. 328 с.
8. *Лосский Н. О.* Русские персоналисты. Л. М. Лопатин // Н. О. Лосский. История русской философии. Москва: Академический проспект, 2007. С. 207–213.
9. *Серова О. Е.* Творческая реальность душевного мира: психологическое учение Л. М. Лопатина // The Scientific Heritage. 2021. № 4 (64). С. 47–52.
10. *Сурodeйкина Л. А.* Основные идеи свободы воли в философии Л. М. Лопатина и их предпосылки // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2007. № 2. С. 110–117.
11. *Сурodeйкина Л. А.* Проблема взаимосвязи познания и свободы воли в философии Л. М. Лопатина: дисс. ... кандидата философских наук. Тверь: Тверской государственный университет, 2010. 172 с.
12. *Троицкий И. В.* Вопросы антропологии в философских произведениях Л. М. Лопатина // Святитель Феофан Затворник – основатель христианской психологии: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: РХГА, 2018. С. 77–87.

*

Поступила в редакцию 18.06.2023



РАЗМЫШЛЕНИЯ ЗАПАДНИКОВ О ВЗАИМОВЛИЯНИИ КУЛЬТУР И ИХ ОЦЕНКА Н. И. КАРЕЕВЫМ

УДК 1 (091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-12-18>

Н. А. Соболева

Тверской государственный технический университет,
Тверь, Российская Федерация,
e-mail: n-a-soboleva@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается проблематика взаимовлияния культур в историософии западничества и ее оценка Н. И. Кареевым – теоретиком всеобщей истории, представителем позитивистской философии истории. Показано, что рефлексия западников, как и славянофилов, по вопросу о взаимовлиянии культур осуществлялась в двух направлениях: «Россия – Европа» и «Восток – Запад». Динамика культурного диалога рассмотрена сквозь призму взглядов П. Я. Чаадаева, А. И. Герцена и Т. Н. Грановского. Выявлено, что в интеллектуальной линии «Россия – Европа» мыслители испытали схожие переживания: знакомство и восхищение, далее разочарование и критика, наконец, осознание достоинств России и привлекательности диалога культур. В линии рассуждений «Восток – Запад» вскрыта динамика: П. Я. Чаадаев не конкретизировал понятия «Восток» и «Запад», А. И. Герцен очертил их географические и ментальные различия, а Т. Н. Грановский соединил все культуры в контексте понятия всеобщей истории. Сделан вывод о том, что Н. И. Кареев извлек из наследия западников и славянофилов поливариантные суждения и применил их для собственной конструкции философии истории.

Ключевые слова: культура, история, русская философия, взаимовлияние культур, западники и славянофилы.

Для цитирования: Соболева Н. А. Размышления западников о взаимовлиянии культур и их оценка Н. И. Кареевым // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 12–18. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-12-18>

REFLECTIONS OF WESTERNERNIZERS ON CULTURAL INTERACTIONS AND THEIR EVALUATION BY N. I. KAREEV

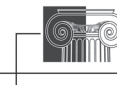
Nadezhda A. Soboleva

Tver state technical university,
Tver, Russian Federation,
e-mail: n-a-soboleva@mail.ru

СОБОЛЕВА НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА – старший преподаватель кафедры социологии и социальных технологий, Тверской государственный технический университет

SOBOLEVA NADEZHDA ALEXANDROVNA – Senior Lecturer at the Department of Sociology and Social Technologies, Tver State Technical University

© Соболева Н. А., 2023



Abstract: The article deals with the problems of mutual influence of cultures in the historiography of Westernism and its assessment by N. I. Kareev, a theorist of world history, a representative of the positivist philosophy of history. It is shown that the reflection of Westerners, as well as Slavophiles, on the issue of mutual influence of cultures was carried out in two directions – “Russia – Europe” and “East – West”. The dynamics of cultural dialogue is considered through the prism of the views of P. Ya. Chaadaeva, A. I. Herzen and T. N. Granovsky. It was revealed that in the intellectual line “Russia – Europe” thinkers experienced similar experiences: acquaintance and admiration, then disappointment and criticism, finally, awareness of the merits of Russia and the attractiveness of the dialogue of cultures. In the line of reasoning “East – West” dynamics is revealed: P. Ya. Chaadaev did not specify the concepts of “East” and “West”, A. I. Herzen outlined their geographical and mental differences, and T. N. Granovsky connected all cultures in the context of the concept of universal history. It is concluded that N. I. Kareev extracted polyvariant judgments from the legacy of the Westerners and Slavophiles and applied them to his own construction of the philosophy of history.

Keywords: culture, history, Russian philosophy, mutual influence of cultures, Westernizers and Slavophiles.

For citation: Soboleva N. A. Reflections of westernizers on cultural interactions and their evaluation by N. I. Kareev. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 12–18. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-12-18>

Дискуссии о взаимовлиянии культур, различных по форме и по смысловым традициям, не утихают в исследовательской среде вот уже два века. В последние десятилетия разговор специалистов по этой проблеме усилился. Он стал более плотным и многовекторным, во многом благодаря усиливающейся практике мировых миграционных потоков [4], [9]. По своей динамике современную миграцию можно смело сравнить с Великим переселением народов в IV–VII веках. Однако по содержанию, в отличие от тех далеких событий, миграция рубежа XX–XI веков представляет собой не просто смену локации или соседей, а глобальное «перекрестное изменение форм жизни субъекта миграции и жителя принимающей страны» [1, с. 77]. В этой связи диалог культур актуально воспринимать как средство потенциальной гармонизации жизни народов.

Воззрения славянофилов и западников 30–40-х годов XIX столетия с большой долей очевидности рассматриваются как почва, на которой возник разговор о взаимовлиянии культур. В гуманитаристике закрепился ряд суждений, важных в русле заявленной в статье темы. Все специалисты солидаризируются в том, что и славянофилы, и западники решали вопрос, что такое Россия и каковы ее перспективы. Однако каждый обращает

внимание на разные аспекты дихотомии взглядов славянофилов и западников. Так, М. М. Шибаева акцентирует внимание на том факте, что западники в своих поисках путей развития России ориентировались, в первую очередь, на социальные ценности, а славянофилы – на нравственные. Автор утверждает, что для традиций народной культуры важна «самоценность духоподъемного созерцания природных явлений» [12, с. 123–124]. А. Е. Рыбас усматривает разграничительную дорожку, согласно которой славянофилы отыскивали идеальную Русь в прошлом, в допетровских временах, а западники, наоборот, идеализировали просвещенную Европу и видели будущее России в ее контексте [10, с. 137]. Е. В. Мареева на примере историософских взглядов П. Я. Чаадаева доказывает, что у славянофилов понимание индивидуального было ментально погружено в единую для всех народную почву, а у западников оно, чаще всего, гармонизировалось с общественным [8, с. 169]. М. А. Широкова усматривает парадокс в том, что славянофилы, считающие себя хранителями традиций, оказались творческими в поисках собственных умозрительных идеалов, тогда как западники, ратующие за прогресс и новации, пошли по проторенному западной культурой пути [13, с. 96].



Цель статьи – очертить вопрос о взаимовлиянии культур в историософии западников с точки зрения Николая Ивановича Кареева (1850–1931), теоретика всеобщей истории, представителя позитивистской философии истории, профессора Санкт-Петербургского университета. Важность этой оценки заключается в том, что Кареев обладал дискурсивной способностью извлекать из наследия прошлого или из текстов современников поливариантные суждения и применять их для собственной конструкции философии истории.

В полемике славянофилов и западников вопрос о взаимовлиянии культур обрел, как известно, два интеллектуальных направления: «Россия – Европа» и «Восток – Запад». Для текстовой наглядности выбраны воззрения П. Я. Чаадаева, А. И. Герцена и Т. Н. Грановского. Все они «питались» университетским духом и салонной культурой Москвы 30–40-х годов. Все они в разном качестве и в разное время были погружены в европейскую жизнь, поэтому могли размышлять о взаимовлиянии культур напрямую, а не только через книги или свидетельства.

Начиная с Карамзина, публично отразившего свои впечатления о Европе в «Письмах путешественника» [6], западники ценили ее интеллектуальную мысль и общественное устройство. Одних привлекали идеи просвещения и масонства, других интересовала наука, поэтому они посещали лекции знаменитых профессоров, третьих удивляла распушенность нравов европейцев. В любом случае, по наблюдениям В. В. Зеньковского, в споре со славянофилами западники возмужали до постановки вопроса об отношении к Европе уже по существу, а не только эмоционально (как, например, у Фонвизина: от светлых представлений – к недоумению и разочарованию) [5, с. 16–18]. Историко-культурный скептицизм, проявляющийся в рассуждениях представителей обоих течений историософской мысли, позволил преодолеть прежнюю наивную зачарованность формами западной культуры и поставить вопрос о самоценно-

сти каждой культуры, взаимодействующей с другими.

Первым, кому удалось с пользой дела, если так можно выразиться, проявить и позитивно трансформировать свой скептицизм, считается П. Я. Чаадаев (1794–1856). Исследователи выделяют несколько волн его меняющегося мировоззрения. Первая: как и другие дворяне, Чаадаев испытал всю меру увлечения западной культурой. Вторая: после участия в войне 1812 года его, как и других победителей Наполеона, накрыла гордость за политическую мощь России. Третья: на фоне привлекательности образа жизни европейцев [путешествовал с 1823 по 1826 год – Н. С.] Чаадаев стал испытывать, как выразился Зеньковский, «злую иронию» по поводу самодержавия и крепостного права в России. Четвертая: после сложных исканий пути России с точки зрения ее настоящего и прошедшего к Чаадаеву пришла надежда на то, что в будущем именно ей предстоит сыграть важнейшую роль как в мировой истории, так и в деле спасения всего человечества. Так, в письме А. И. Тургеневу в 1835 году он пишет, что спокойная и беспристрастная Россия, поставленная Провидением вне стремительного исторического движения, «получила в удел задачу дать в свое время разгадку человеческой загадки» [11, с. 368].

Углубляясь в истоки культурного взаимодействия, Чаадаев отводит Востоку роль первой цивилизации, а Западу – второй. «Мир искони делился на две части – Восток и Запад. Это не только географическое деление, но также и порядок вещей, обусловленный самой природой разумного существа: это два принципа, соответствующие двум динамическим силам природы, две идеи, обнимающие жизненный строй человеческого рода», – пишет Чаадаев [11, с. 148]. Столь длинная цитата показывает, что для Чаадаева каждая культура имеет две формы развития: природную и идейную. И та и другая начинаются исторически по-разному. «Первым выступил Восток и излил на землю потоки света из глубины своего уединенного созерцания...» [11, с. 148].



Со временем Запад овладел культурными традициями Востока и деятельно, т. е. через слово и разум, преобразовал их.

Говоря о Востоке и Западе, Чаадаев не прописывает эти понятия. Обратную картину видим в сочинениях Александра Ивановича Герцена (1812–1870). Запад для него – это страны Европы (Германия, Австрия, Франция, Италия, Англия, Испания), а также Соединённые Штаты Америки. Восточный тип государства, по Герцену, олицетворяют Россия и весь славянский мир.

У эмигрировавшего Герцена взгляд на диалог культур приобрел две оптики зрения: «изнутри», из России, и «снаружи», из Европы. Сначала, как и когда-то Карамзин, он испытал схожие восторженные впечатления от Европы. Приведем две созвучных по тональности цитаты о встрече с Парижем. Первая принадлежит Карамзину: «Вот он, город, который в течение многих веков был образцом всей Европы, ... которого имя стало мне известно почти вместе с моим именем...» [6, с. 238]. Вторая взята из воспоминаний Герцена: «В Париж – едва ли в этом слове звучало для меня меньше, чем в слове “Москва”. Об этой минуте я мечтал с детства» [2, Т. 1, с. 540]. Со временем, рефлексировав в пластах повседневной жизни европейцев, Герцен снял розовые очки, увидев в ней и очевидные недостатки, и парадоксы.

С грустью называя себя «посторонним человеком», Герцен пишет: «А ведь я не посторонним пришел в Европу. Посторонним я сделался» [2, Т. 2, с. 42]. Рефлексирующему Герцену, имеющему опыт жизни и в России, и в Европе, удалось конкретизировать облик европейца. В 1842 году в московском кругу он рассуждал о западном человеке как об одностороннем в силу своей специализации и противопоставлял ему многосторонность русского образованного человека: «Мы в жизни, с одной стороны, больше художники, с другой – гораздо проще западных людей: не имеем их специальности, но зато многостороннее их» [2, Т. 1, с. 411]. Позже, уже плотно погруженный в повседневную

среду европейцев, Герцен находит в каждом национальном характере свою особенность.

На страницах «Былое и думы» можно встретить ментальные «портреты» французов, англичан, немцев, итальянцев и, конечно, россиян. Сравнивая французов и англичан, Герцен говорит, что француз любит жить напоказ, хочет иметь слушателей, быстро отвечает на вопросы и любит всех поучать; дерзкий по натуре, он при этом хорошо организован в силу того, что в стране доминирует регламентированное обучение и общественное воспитание. Англичанин замкнут, смотрит на других как на партнера, от которого можно получить сведения, больше спрашивает и обдумывает, нежели отвечает и поучает, любит жить особняком, его главное кредо – личная независимость и родовые традиции [2, Т. 1, с. 555; Т. 2, с. 28]. Итальянец – художник по натуре, долго живущий в разрозненной стране, поэтому он ценит индивидуальность и бежит от всего казенного [2, Т. 1, с. 582]. Немец склонен к умственной работе и теоретически учен, но в столичных салонах и аристократических кругах он чувствует себя провинциалом [2, Т. 1, с. 592; Т. 2, с. 120].

По ощущениям Герцена, у образованного русского человека много общего с итальянцем: и тот, и другой рефлексировать самостоятельно, через книги и жизненный опыт общения. «Он и мы во многом уступаем специальной оконченности французов и теоретической учености немцев, но зато у нас и у итальянцев ярче цвета», – рассуждает Герцен [2, Т. 1, с. 582]. Более того, и негативные черты русского и итальянца видятся Герцену схожими: склонность к неге и праздности и восприятие работы как тягостного труда.

Историк-медиевист, профессор Московского университета Т. Н. Грановский (1813–1855) объединяет культуры Востока и Запада в единое целое. Как и Чаадаев, он поддерживает мысль о том, что Восток пришел первым на арену человеческой истории, но в силу обстоятельств уступил Западу исторический приоритет развития. Поэтому всеобщая история, по Грановскому, – это



детище западной цивилизации, а Восток – ее древняя отчизна [3, с. 432]. Историк говорит, что над изучением истории сегодня трудятся этнологи, антропологи, географы, экономисты и другие теоретики. Все они улавливают новую векторную тенденцию мирового развития: движение Запада на Восток. Главными причинами называются перенаселение и оскудение ресурсов на территории Европы [3, с. 443]. Это наводит Грановского на мысль о том, что в перспективе может идти речь уже о всемирной истории, когда взаимодействие Запада и Востока приобретет гармонизирующую силу уже на новой основе, не столько военной, сколько экономической.

На первый взгляд Грановский выглядит как сторонник европоцентрической модели развития человечества. Солидаризируясь с русским ученым-натуралистом К. Бером, он пишет, что «северный» Запад, двигаясь на «южный» Восток принесет за собой «трудолюбие, науки, искусства, промышленность и сознание необходимости благоустроенной государственной жизни» [3, с. 444]. Однако не все так однозначно. Апеллируя в качестве примеров к странам Южной Америки, или островам Тихого и Индийского океана, Грановский как ученый подчеркивает ценность их природной самодостаточности. В предполагаемом диалоге северных (западных) и южных (восточных) культур Европа выступит как «школа труда», а Восток – как умение наслаждаться жизнью.

Как Чаадаев и Герцен, Грановский видит в истории России некую особенность, которая неизменно позволит ей занять подобающее место во всеобщей истории. «Особенные условия, в которые Провидению угодно было поставить нашу родину, должны оказать могущественное содействие к осуществлению высказанной нами надежды» [3, с. 452]. Грановский искренне надеется, что умственный строй русского человека, не тронутый перипетиями исторического развития, способен «приступить без задних мыслей к разбору преданий, с которыми более или менее связано личное дело каждого европейца» [3, с. 453].

Особенно это суждение касается ученых. Обучаясь в Берлине и путешествуя по Европе, он приобрел немало соратников в научном сообществе. Дружба и сотрудничество с такими учеными, как немецкий философ К. Вердер, проповедник еврейской общины в Праге М. Сакс, словацкий и чешский славист П. Шафарик, итальянский географ А. Бальби и другими исследователями, позволила Грановскому не «одеваться в одежды чужого образования», а в ходе диалога «на равных» развивать науку [3, с. 598].

В качестве обобщения можно сформулировать несколько суждений в отношении того, как западники обсуждали вопрос культурного взаимовлияния. Общим для всех было изменение вектора восприятия европейской культуры сквозь призму России: знакомство, восхищение/заимствование, разочарование, понимание важности диалога культур, а не их отчуждения. В отличие от славянофилов, у которых после схожего разочарования утвердилась идея отчуждения русской культуры от западной и ожидание окончательной гибели Европы, к западникам пришло осознание значимости России и стремление жить сообща, взаимовлиять друг на друга. Вслед за Чаадаевым, в разных вариациях, все они считали, что недостатки России оборачиваются ее преимуществами и верили в будущее своей страны.

Взгляд западников на диалог России и Европы можно рассматривать как взгляд «изнутри» (жизнь в России) и «извне» (путешествия, эмиграция, учеба). Где бы ни находились мыслители, они думали в первую очередь о своем отечестве, поэтому вопрос о культурном взаимовлиянии рассматривался ими в контексте России. Об этом свидетельствует смена их переживаний: восхищение Европой – кратковременная гордость за Россию после 1812 года и последующее за этим разочарование ею – надежда на Россию. Такая триада олицетворяет рост самосознания образованного слоя русского общества и напряженное ощущение ответственности за судьбу своей страны.



Н. И. Кареева, как и П. Я. Чаадаева, А. И. Герцена, Т. Н. Грановского, объединяет общая *alma mater*. Студент Московского университета, Кареев впитал дух привлекательности доказательного знания и приобрел навыки поливариантного мышления. В силу обстоятельств Кареев оказался достаточно плотно включенным в европейскую жизнь. Первая заграничная служебная поездка (1877–1878), профессорство в Варшавском университете (1879–1885), регулярные заграничные поездки для работы в библиотеках и музеях Европы (1889–1914) – таков общий перечень его погружения в западную культуру. Встречи за границей были для Кареева важным способом познать другие культуры и вместе искать возможность их примирительного диалога. Он соглашался с западниками и славянофилами, что Россия – уникальная страна. Но, в отличие от них, считал, что не только религиозные или политические, а изначально природно-географические условия направляли русскую историю и формировали ее культурные фор-

мы. Кроме того, в воззрениях Кареева, личность является субъектом истории и существенным мерилom ее культуры. По Карееву, Россия – это исторический посредник между Западом и Востоком со значительным потенциалом прогрессивного развития [7, с. 278–299].

В текстах Кареева видны «следы» того, как умело он использовал поливариантные суждения западников и славянофилов и применял их для собственного конструирования философии истории. В частности, если говорить о сторонниках западничества, то вслед за Чаадаевым Кареев обратился к предьстории культурного взаимодействия Востока и Запада. У Герцена русский позитивист воспринял идею формирования национального характера и высветил ее в многофакторном ключе. Солидаризируясь с Грановским в понимании всеобщей истории, Кареев разработал собственный вариант всемирно-исторического процесса, представленный в гуманистическом измерении как диалогическое взаимовлияние культур Запада и Востока.

Список литературы

1. *Верпатова О. Ю.* Миграция в глобализирующемся пространстве и социальное прогнозирование // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Философия. 2019. № 2 (48). С. 77–86.
2. *Герцен А. И.* Былое и думы. В 2-х томах / сост., предисл. и коммент. И. Г. Птушкиной. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2001. Т. 1. 912 с.; Т. 2. 552 с.
3. *Грановский Т. Н.* Публичные чтения. Статьи. Письма / сост. А. А. Левандовский, Д. А. Цыганков. Москва: Российская политическая энциклопедия. 2010. 672 с.
4. *Жукоцкая А. В.* «Диалог культур» и «культура диалога» – о взаимных гарантиях и дефицитах // Диалог культур. Культура диалога: цифровые коммуникации: Материалы III Международной научно-практической конференции. Москва. 2022. С. 124–130.
5. *Зеньковский В. В.* История русской философии. Москва: Академический Проект, Раритет. 2001. 880 с.
6. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / вступ. ст. Г. П. Макогоненко; прим. М. В. Иванова. Москва: Правда. 1988. 544 с.
7. *Кареев Н. И.* Общий ход всемирной истории: Очерки главнейших исторических эпох / Н. И. Кареев. Изд. 2-е. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. 304 с.
8. *Мареева Е. В. П.* Чаадаев: социальный критик, философ, резонер? // Человек. 2017. № 1. С. 163–173.
9. *Михайлова Е. Е.* Диалогичность философии истории русского позитивизма и современность // Соловьевские исследования. 2017. № 2 (54). С. 151–159.
10. *Рыбас А. Е.* Истоки надежды в русской мысли // Вече. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское обществ. 2022. № 34. С. 127–144.



11. *Чаадаев П. Я.* Избранные сочинения и письма / сост. В. Ю. Проскурина. Москва: Правда, 1991. 560 с.
12. *Шибалева М. М.* Духовные искания славянофилов: эстетический аспект // Вече. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. 2022. № 34. С. 116–126.
13. *Широкова М. А.* Философия славянофилов как начало «религиозно-философского ренессанса» в России первой половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 448. С. 96–100.

*

Поступила в редакцию 17.05.2023



НЕОЧЕВИДНЫЕ ИСТОЧНИКИ ЛЕКЦИЙ «ОСНОВЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ» АЛЕКСАНДРА ШМЕМАНА

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-19-25>

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Российская Федерация
e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация: Курс лекций русского богослова первой эмиграции Александра Шмемана «Основы русской культуры» во многом опирается на суждения интеллектуалов и критиков парижской русской диаспоры: Георгия Адамовича, Георгия Федотова, Георгия Флоровского, Владислава Ходасевича. От них Шмеман перенял представления о едином культурном идеале пушкинской эпохи, о культуре как предмете особой ответственной работы и о природе расколов в русской культуре. Но Шмеман был новатором в оценке самой авторефлексии русской культуры, и здесь он пошел дальше своих учителей. Для него авторефлексия включает в себя остроумие, и поэтому не только порождает модели или проекты развития русской культуры, но и более общую модель культуры как игры, позволяющую посмотреть со стороны на проблемы русской культуры. Показано влияние иронических суждений Гоголя и Владимира Соловьева на позицию Шмемана в оценке русского модернизма. Исследование позволяет характеризовать позицию Шмемана как метакритику русской критической мысли, несмотря на приверженность стилистике литературной критики: он не столько говорит о парадоксах русской культуры, сколько показывает, как система начальных установок ключевых русских мыслителей позволяет описать какое-то явление как парадоксальное. Вскрытие неочевидных источников рассматриваемых лекций позволяет понять и потенциал литературной критики при построении общей теории отечественной культуры.

Ключевые слова: Шмеман, богословие культуры, философия культуры, русская культура, серебряный век, русская интеллигенция, критика культуры.

Для цитирования: Марков А. В. Неочевидные источники лекций «Основы русской культуры» Александра Шмемана // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 19–25. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-19-25>

UNOBTAINABLE SOURCES OF THE LECTURES «THE FOUNDATIONS OF RUSSIAN CULTURE» BY ALEXANDER SCHMEMANN

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russian Federation
e-mail: markovius@gmail.com

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ – доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет

MARKOV ALEXANDER VIKTOROVICH – DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities

© Марков А. В., 2023



Abstract: The course of lectures of the Russian theologian of the first wave Russian exile, Alexander Schmemmann, “The Foundations of Russian Culture” is largely based on the judgments of intellectuals and critics from the Parisian Russian diaspora: Georgy Adamovich, Georgy Fedotov, Georgy Florovsky, Vladislav Khodasevich. From them Schmemmann adopted the ideas about the unified cultural ideal of the Pushkin era, about culture as a subject of special responsible work, and about the nature of schisms in Russian culture. But Schmemmann was an innovator in assessing the very autoreflexion of Russian culture, and here he went further than his teachers. For him, autoreflexion includes wit, and therefore not only generates models or projects for the development of Russian culture, but also a more comprehensive model of culture as a game that allows us to look at the challenges of Russian culture from the outside. The influence of the ironic judgments of Gogol and Vladimir Soloviev on Schmemmann’s position in assessing Russian modernism is demonstrated. The research permits us to characterize Schmemmann’s position as a metacritic of Russian critical thought, despite his adherence to the stylistics of literary criticism: he does not so much talk about the paradoxes of Russian culture as he shows how the system of initial attitudes of key Russian thinkers permits a phenomenon to be described as paradoxical. Discovering the non-obvious sources of the lectures under consideration also provides insight into the potential of literary criticism in constructing a general theory of Russian culture.

Keywords: Schmemmann, theology of culture, philosophy of culture, Russian culture, Silver Age, Russian intellectuals, cultural criticism.

For citation: Markov A. V. Unobvious sources of the lectures “The Foundations of Russian Culture” by Alexander Schmemmann. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 19–25. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-19-25>

Лекции русского богослова священника Александра Шмемана (1921–1983) «Основы русской культуры» опираются на два очевидных источника: статьи Георгия Федотова, такие как «Трагедия интеллигенции» [5, с. 16–60], и критиков Владислава Ходасевича и Георгия Адамовича. Такая опора была очевидна для человека, хотя и родившегося в Таллинне, но сформировавшегося в Париже, в кругах интеллигенции, равняющейся на поэзию «парижской ноты» и на дискуссии, продолжающие религиозно-философские прения начала века. Эту парижскую атмосферу можно описать как атмосферу вынужденного фельетона: интеллектуалы должны были регулярно писать в газеты и журналы, обсуждая самые жгучие вопросы, при этом делая как бы случайные, эмоционально насыщенные замечания, вроде отзывов на текущие вызовы и события, но на самом деле обсуждая то, о чём годами думали прежде. Такая сложная оптика, продуманное высказывание под видом ситуативного, позволяла указать на разрывы в русской культуре, на то, что какие-то

ее аспекты вызывают непосредственный отклик, а прочие аспекты оказываются далеки от этого отклика, указывая на обостренную антиномичность, фундаментальную противоречивость русской культуры. Достаточно подряд почитать регулярные газетные выступления Ходасевича или Адамовича, как и журнальные статьи Федотова, чтобы убедиться, как описание антиномичности русской культуры начиналось со слишком яркого образа, слишком меткой характеристики по публицистическому горячему поводу, когда всё остальное может рассматриваться как приведшее к этому поводу – и так выстраивается генеалогия культурных противоречий.

Федотова и других исследователей русской культуры, таких как Иванов-Разумник, Шмеман цитирует охотно, иногда даже заменяя имя конкретного исследователя на «один историк русской мысли» [7, с. 152]: «Как заметил один историк русской мысли – о прошлом и о традициях говорят обычно больше всего в критические моменты обрыва традиций, в эпохи распутия и разногласия», или



даже снимая цитату из Иванова-Разумника о христианском социализме Есенина [7, с. 122], вероятно, чтобы слушатель не считал это суждение окончательным и итоговым, что можно сказать о Есенине. Для Шмемана было не принципиально, кто первым сказал о методе исследования русской культуры и о зависимости методов от текущей болезненной ситуации; авторство для него было значимо там, где создавалось положительное суждение о конкретном явлении. Тем самым можно сказать, что методологию он усваивал как часть общего поля размышлений, как безличный способ разговора о вызовах, настройке безличной оптики, тогда как суждения об отдельных авторах или достижениях русской культуры принадлежали уже не методу, а участливому взгляду, участию в событиях, хотя бы мысленному. Речь не о переживании в банальном смысле, не о вживании в прошлое, но о том, что большие события прошлого отечественной культуры могут быть измерены только столь же большой мыслью о них, открытым восприятием, которое и позволяет мыслить полновесную мысль – и поэтому почтение тому, кто лично принял на себя эту полновесность того или иного эпизода культурного прошлого.

При этом Адамовича Шмеман не цитирует и не называет по имени, хотя и обязан некоторыми вкусовыми предпочтениями ему, например, неприятию мировоззрения Блока или пониманием ранней Ахматовой как представительницы легкой галантной поэзии, на что обратила внимание О. А. Седакова [8, с. 12]. Седакова там же заметила, что метод Шмемана выглядел как контраст структурализму, апофеоз которого пришёлся как раз на годы этих выступлений Шмемана. Ведь структурализм вскрывает систему оппозиций, стоящих за культурными явлениями, показывая, что просто «классицизм» или просто «культура» невозможны вне системы оппозиций, например, «классическое / романтическое», «высокая культура / народная культура» и т. д. Необходимо вскрыть некоторое число оппозиций, прежде чем перейти

к разговору о культуре. Тогда как Шмеман мог говорить о классичности Пушкина или о нравственности дела художника, не выстраивая оппозиции, но принимая аксиому одновременно как лемму, свернутую теорему, показывающую фундаментальные черты отечественной культуры. Скорее, он требовал от слушателя действия – отказа от старых, упрощенных, клишированных представлений о культуре, от неопределенности чувств и расстройств понятий, и в этом как раз Шмеман был последователем Ходасевича, его культа Пушкина и его представлений о дисциплинированности в культуре.

Как раз освоение подхода Ходасевича как методологического, но уже не в простом смысле работы с материалом, а в высшем смысле формирования ключевых понятий, потребовало от Шмемана ссылаться на него осторожно, чтобы слушатель этих лекций-бесед не путал частные суждения с ключевыми высказываниями для этой высшей методологии и не подозревал капризность там, где совершается ответственный переход от обобщающих наблюдений к еще более обобщающим понятиям. Так, он вычеркнул [7, с. 120] из авторского текста суждение Ходасевича, что Есенин «метался в поисках и Руси, и Расеи, и Инонии», и что только слово «Россия» не пришло поэту на ум. Понятно, что ссылка на Ходасевича была бы воспринята как попытка утвердить преимущества эмигрантской поэзии перед советской как более трезвой, тогда как Шмеман, обличая революционное мифотворчество Есенина и многих его современников, предпочитал сразу напомнить слушателю о трансформациях советской культуры и ее утопизма. То есть он говорит об утопизме как о более общем понятии опыта, как модусе сознания, но не как характерной черте чьей-то поэтики или творческой биографии.

От старших наставников-публицистов, во главе с Георгием Федотовым, Шмеман заимствовал ряд представлений о динамике русской культуры, и эти представления блестяще реконструированы им в статье [3]. Пре-



жде всего, все эти критики культуры не делали различий между социальной дифференциацией и расколом культуры: как старообрядческий раскол, так и петровские реформы, и появление разночинства, и русский модерн трактовались как расщепление русской культуры, которая в идеале должна быть единой. Далее, все они исходили из того, что интеллигенция не обладала достаточно продуманным, взвешенным и трезвым аппаратом для оценки явлений русской культуры, и в этом смысле сама была жертвой этих расколов, которые и способствовали фрагментарности культурного сознания большинства ее представительниц. Наконец, все они так же говорили, что культурная деятельность должна стать планомерной, должна превратиться в создание высших понятий. Так, Г. Флоровский выдвинул идею пересоздания русской мысли по образцу византийского догматически-спекулятивного богословия [6]. Все эти тезисы присутствуют у Шмемана, но с тем отличием, что он ни разу не обращается к другим традициям, исследуя парадоксальность русской культуры вне связи с византийской или западной. У него другой подход – противопоставление русской культуры как парадоксальной более цельным, не обязательно более рациональным, образам других культур.

Такой метод сужает горизонт знаний о русской культуре, и здесь методы презумпции работают не в пользу широкой культурной эрудиции. Например, Шмеман пишет, что хождение в народ существовало только в России, что сами идеи опрощения или адаптации культуры, создания специальной культуры для народа, не будут понятны где-либо еще, и что «нигде, кроме как в России, не строили сознательно и самоотверженно» «культуру для народа» [7, с. 63]. Но даже если не брать те хождения в народ и адаптации культуры для народа, которые развивали социалисты разных стран в XX веке, от германских социал-демократов до испанских республиканцев, можно сказать о влиянии русского примера, и XIX век дает большую панораму такого адаптирующего Просвещения. Это

и еврейское просвещение (хаскала), без которого не было бы ни Беньямина, ни Бубера, ни Пастернака; и арабское просвещение в Египте, достигшее размаха благодаря полемике с ориентализмом Ренана; и армянское или греческое Просвещение, обычно поддержанное языковым расколом – статус «демотики» в Греции как народного диалекта известен. Быстрое развитие языка, смена норм, резкий разрыв с языком предков отличает и происходившее в Японии и в Китае в тот же период: прежний разговорный язык дедов становился непонятен новому поколению, для которого создается особая культура. Отдельного разговора заслуживает «креольская» культура в Бразилии, статус английского языка как общенародного в Индии, создание народной культуры во Вьетнаме, Таиланде, Лаосе и ряде других стран, включая такие примеры наших дней, как simple English в США или статус русского языка как интернационального в СНГ. Во всех этих случаях народная культура создается быстро, специально, как упрощенная и адаптированная. Ее создают интеллектуалы, она оказывается связана с политическими дискуссиями и расколами на левых и правых, и она требует от народа более широкого политического участия. Соседний упрек интеллигенции в том, что из-за народолюбия она перешла от Пушкина к Надсону [7, с. 64] выглядит даже несколько гротескно, если вспомнить значение С. Надсона и С. Фруга для формирования еврейского национального самосознания в Российской Империи, то есть вполне нормативной национальной культуры.

Можно говорить, что интеллектуалы, на которых опирается Шмеман, описывали не столько действительную русскую жизнь, сколько воспроизводили самописание гибнущей аристократической культуры: во Франции она могла изобретать «конец века», «фланёрство», «богему» и т. д., а в России она изобретала «лишних людей», «разночинство» и «вражду с мещанством». Это самописание и оказалось принято за единственный документ русской культуры. В этом смысле ин-



интересно, что тезис Федотова и Флоровского о многовековом молчании допетровской русской культуры, не давшей заметных памятников теоретической рефлексии, тоже принадлежит этому самоописанию аристократии, которая как раз требует указания на доблести предков в глубине веков. И если не находит этих доблестей, то воспринимает это как некоторый скандал, как некоторое возможное указание на незаконнорожденность, и потому ищет доблести более близких по времени предков. В этом же духе рассуждает и Шмеман о петровском и пушкинском чуде, что в сравнении с языком приказов Петра I можно только восхититься «совершеннейшими во всей русской поэзии строфами» «Медного всадника» [7, с. 38]. Хотя в другой перспективе и театр «Глобус» будет авангардным чудом, не больше следующим из Чосера, вопреки утверждению Шмемана [там же], чем Державин следует из Сильвестра Медведева. Такой аристократизм, превращенный в метод, позволяет найти в русской культуре как раз моменты серьезности и дисциплины, то есть откликнуться на критику поведения поэтов Ходасевичем и поведения интеллигенции Федотовым некоторым положительным освещением всего пути русской культуры. Но этот аристократизм подводит, по крайней мере, дважды, когда речь идет о настоящих аристократах: и именно здесь возможно влияние неочевидных источников в попытке поглядеть извне на сам аристократический идеал, а следовательно, еще больше обобщить основные понятия русской культуры, не завися уже не только от публицистики, но и от академического исследования.

Под влиянием Ходасевича, явно цитируя, но без ссылки, его «Некрополь», Шмеман сурово судит Гумилева за то, что тот был храбрым человеком, но в его студии занимались несерьезными вещами, подвижными играми и похвалами пустым стихам Нельдихена. Странно бранить боевого офицера, особенно имея в виду его кончину, за несерьезное отношение к контексту войны и революции, и смысл этого упрека явно не может сводить-

ся к какой-то личной неприязни Шмемана к акмеизму, Гумилеву или духу игры в искусстве. Поэтому мы здесь и предполагаем источник, который объясняет, как офицер может быть несерьезен и почему это плохо. Мы ищем источники, не указанные в комментариях к изданиям [8] и [9].

Источник сведений мы только что назвали, «Некрополь» Ходасевича, а вот источник такого отношения, быть может, эпизод из «Тараса Бульбы», где запорожцы, осадив город, играют в чет и нечет, и серьезность осады контрастирует с несерьезностью игры. В редакции 1835 года говорится: «Запорожцы удвоили наблюдение, чтобы никакое вспомоществование не могло прийти в город, играли в чет и нечет, курили люльки и с убийственным хладнокровием смотрели на городские стены» [2, с. 120] (в редакции 1842 года добавлено также, что они «менялись добытым оружием» [2, с. 35], где было существенно показать боевые обычаи запорожцев). Именно такое безделье раздражает Андрия, которого Гоголь представляет как байронического героя, над которым властвуют призрачные представления, меняющие свой онтологический статус. Андрия охватывает представление и еще куда-то ведет, направляет – это и есть байронический сюжет (как говорил мой школьный учитель Ю. А. Халфин, «Гоголь переводит Байрона на язык тыкв и горшков»). Тем самым, Шмеман имеет в виду не столько самого Гумилева, сколько «байроническую» интеллигенцию, которая из этой игры сделает выводы, ведущие к утрате культуры, что теперь всё возможно, в том числе, что возможно на одних эмоциях сконструировать культуру, как Андрий на одних эмоциях конструирует новую родину.

Другой упрек – это упрек Блоку, что он очаровался внеконфессиональной недисциплинированной мистикой, а потом разочаровывался и фиксировал свое разочарование, и попытки преодолеть это разочарование обернулись уже сомнительной мистикой «Двенадцати»: «С этой точки зрения показателна драма Блока – вершины и одновре-



менно синонима “серебряного века”. Блок первый и глубже всех окунулся в атмосферу мистического возбуждения начала нашего столетия – и первый, своей правдивой душой, понял ее обманчивость. Блок ее отбросил, отверг, – но всё его дальнейшее творчество оказалось, в сущности, пронизанным, до конца наполненным трагической горечью испытанного им разочарования. По-настоящему преодолеть образовавшуюся пустоту, найти новые пути или же вернуться на старые Блок уже не смог, – и, увы, ту же мистику, от которой отрекся, из последних сил он захотел увидеть в кровавом зареве революции, в знаменательной своей поэме “Двенадцать”» [7, с. 97]. Этот упрек Блоку и противопоставление его Пушкину как ответственному создателю культуры, в том числе нравственной культуры золотой середины, проходит красной нитью через все беседы.

Всё это рассуждение по своей структуре копирует знаменитое стихотворение Вл. Соловьева о Некрасове:

*Восторг души расчетливым обманом
И речью рабскою – живой язык богов,
Святыню муз – шумящим балаганом
Он заменил и обманул глупцов.
Когда же сам, разбит, разочарован,
Тоскуя, вспомнил он святую красоту,
Бессильный ум, к земной пыли прикован,
Напрасно призывал нетленную мечту.
Былой любви пленительные звуки
Вложить в скорбящий стих
напрасно он хотел,
Не поднялись коснеющие руки,
И бледный призрак тихо отлетел.*

Январь, 1885 [4, с. 74–75]

Казалось бы, что общее между обличением социального пафоса разночинца очень ранним символистом и обличением мистического пафоса символиста критиками всех установок символистской культуры? На самом деле, конечно, существенно то, что выпад Соловьева не остался без внимания Георгия

Адамовича, который упрекнул Соловьева в том, что он написал «несколько благозвучно гладеньких, презрительных строчек» [1, с. 350] с хулой на народного поэта. То есть для Адамовича Некрасов дисгармоничен, и его фонетическая дисгармония и противоречивость мысли ценнее того фарисейства, которое он подозревает в Соловьеве. Но как раз Шмеман считал, что дисгармония Блока была вызвана его стремлением к лидерству, стремлением быть первым во всём, включая мистику; как раз это стремление к лидерству Соловьев и ненавидит в приведенных строках. Конечно, это мало похоже на действительный облик Блока, застенчивого и флегматичного, но вполне соответствует проекту Шмемана создать некоторое метаописание русской культуры. Как Соловьев создавал некоторый проект новой гармонической эстетики, где гармония является вершиной эволюционного развития мира и человечества, а любую ангажированность воспринимал как измену этой эволюции, как предпочтение частных и отвлеченных фрагментарных задач, так и Шмеман создавал проект гармонической культуры, где ответственность и создает культуру, а любой романтизм или неоромантизм оказывается враждебен настоящей культуре. При этом Блок был свидетелем и обличителем неоромантизма, как для Соловьева Некрасов был невольным обличителем сниженной демократической культуры.

Чтобы увидеть так Гумилева и Блока, надо было смотреть на русскую культуру не изнутри, как на процедуры поиска социальной истины, но извне, как на деформацию этих процедур под влиянием специфической фигуры, например, «байронизма», которая начинает определять зеркально тех, кто не разделяет эти ценности, но оказывается в ситуации зависимости от этой фигуры, внутри замкнутой системы. Блок не разделял ценностей разночинцев, как и русские байронические герои, включая гоголевского Андрия, не собирались быть писателями и героями романа, разделять ценности байроновского жизнестроительства, они наоборот, подчиняются внешним их лич-



ности сценариям. Но именно такое внеценностное миметическое участие в роковых сценариях и вело к тому, что вдруг Некрасов преломился в Блоке, человеке совсем других ценностей и вкусовых предпочтений.

Итак, мы выяснили, что кроме очевидных источников мысли Шмемана о русской культуре есть менее очевидные, определяющие уже не просто ключевые утверждения, а сам способ отношения к цепочке собственных утверждений. Понятно, что парадоксальность мысли Федотова, как и других, писавших о русской культуре, например, Милюкова, позволила Шмеману сформулировать масштабные утверждения о возможностях и ограничениях русской культуры. Но чтобы сказать, что у культуры есть будущее, Шмема-

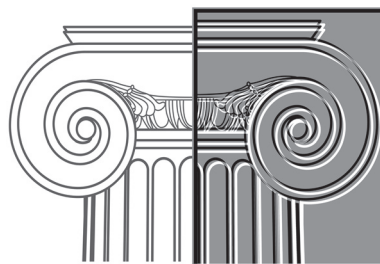
ну понадобилось посмотреть извне на то, как становятся возможны такие утверждения, как вообще становится возможна русская культура в ее противоречивости – в ее наиболее кричащих и скандальных противоречиях. И здесь как раз роковые сценарии, когда поведение творческого человека определяется не его или ее ценностями, а ценностями другого, стали ключом к перипетиям русской культуры. Расколы, разделения, неурядицы интеллигенции, о которых писали Федотов и Флоровский, и многие другие, стали уже не частью аристократического самоописания, но частью более серьезного метаописания драматических сценариев, которые все оказываются частными и тупиковыми в сравнении с гармонической культурной работой.

Список литературы

1. *Адамович Г. В.* Последние новости. 1936–1940. / сост. О. А. Коростелев. Санкт-Петербург: Алетейя, 2018. 968 с.
2. *Гоголь Н. В.* Тарас Бульба. / ред. Н. Л. Степанов. Москва: АН СССР, 1963. 273 с. (Литературные памятники).
3. *Проскурина Е. Н.* От Древней Руси – к Солженицыну: размышления о русской культуре протоиерея Александра Шмемана // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 310–336.
4. *Соловьёв В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. / ред. З. Г. Минц. Ленинград: Советский писатель, 1974. 350 с.
5. *Федотов Г. П.* Собрание сочинений. Т. IV. Статьи 30-х годов. Москва: Мартис, 2018. 272 с.
6. *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. Париж: Ymca-Press, 1937. 580 с.
7. *Шмеман А.* Основы русской культуры. Транскрипт лекций, машинопись. [Электронный ресурс]. URL: https://vtorayaliteratura.com/pdf/shmeman_osnovy_russkoj_kultury_02-31_1971_text.pdf
8. *Шмеман А.* Основы русской культуры. / сост. Е. Ю. Дорман, предисловие О. А. Седакова. Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2017. 416 с.
9. *Шмеман А.* Основы русской культуры. / предисл. С. А. Шмемана; вступ. ст. М. А. Васильевой, А. А. Тесли; сост., подгот. текста и коммент. М. А. Васильевой. Москва: Русский путь; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2021. 248 с.

*

Поступила в редакцию 12.08.2023



ТЕОРИЯ
И ИСТОРИЯ
КУЛЬТУРЫ



КОНЦЕПЦИЯ МАРГИНАЛЬНОСТИ КАК ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРЕНДОВ

УДК 316.4.06

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-27-37>

М. В. Аверина

Московский государственный лингвистический университет,

Москва, Российская Федерация

e-mail: m-averina@list.ru

Аннотация: В глоболокальном социуме, помимо позитивных инновационных прорывов, возникают неконтролируемые риски, что обусловило постоянный мониторинг направлений развития общества, наиболее влиятельные из которых получают название социокультурных трендов. Значимым фокусом внимания исследователей является начало их функционирования и развертывание их влияния на культурные изменения в социуме, обозначению чего предлагаются разные термины, такие как триггеры, пусковые механизмы, движущие пружины алгоритмов, сигналы и т. п. Однако подобные исследования ограничиваются анализом конкретных тенденций без методологического обоснования. В статье предпринимается попытка выдвинуть концепцию маргинальности в качестве теории, обосновывающей механизмы рождения социокультурного тренда. Концепция маргинальности получила в современных условиях новый импульс развития в связи с частотой процессов на границе реального и виртуального пространств, появлением phygital технологий, конвергенции, коллабораций, гибридизации, распространением цифровых кочевников. Попутно представлено приращение содержательных компонентов концепции, возможное благодаря ее потенциалу в объяснении современных процессов.

Ключевые слова: концепция маргинальности, маргинальный статус, роль, социокультурный тренд, концепт границы, цифровые кочевники, гибридизация, гастротеатр, street style.

Для цитирования: Аверина М. В. Концепция маргинальности как объяснительная модель функционирования социокультурных трендов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 27–37. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-27-37>

THE CONCEPT OF MARGINALITY AS AN EXPLANATORY MODEL OF THE SOCIO-CULTURAL TREND FUNCTIONING

АВЕРИНА МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, доцент, профессор кафедры коммуникационных технологий, Институт международных отношений и социально-политических наук, Московский государственный лингвистический университет

AVERINA MARINA VLADIMIROVNA – DSc in Cultural Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Communication Technologies, Institute of International Relations and Social and Political Sciences, Moscow State Linguistic University

© Аверина М. В., 2023



Marina V. Averina

Moscow State Linguistic University,
Moscow, Russian Federation
e-mail: m-averina@list.ru

Abstract: The functioning of the global-local society demonstrates both positive innovative breakthroughs and uncontrolled risks, which has created the need for constant monitoring of the main directions of society's development, the priority influence of the most popular of which is called socio-cultural trends. A significant focus of researchers' attention is the beginning of their functioning and the deployment of their influence on cultural changes in society, to which various terms are proposed, such as triggers, driving springs of algorithms, signals, etc. However, such studies are limited to the analysis of specific trends without methodological justification. The article attempts to put forward the concept of marginality as a theory justifying the mechanisms of a socio-cultural trend birth. The concept of marginality has received a new impetus in modern conditions due to the frequency of processes on the border of real and virtual spaces, the emergence of phygital technologies, convergence, collaborations, hybridization, and the spread of digital nomads. Along the way, an increment of the content components of the concept is presented, which is possible due to its potential in explaining modern processes.

Keywords: the concept of marginality, marginal status, role, socio-cultural trend, the concept of the border, digital nomad, hybridization, gastro theater, street style.

For citation: Averina M. V. The Concept of Marginality as an Explanatory Model of the Socio-cultural Trend Functioning. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 27–37. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-27-37>

Глобализационные процессы, характеризующие современный социум продуцируют как позитивные изменения, так и многообразие рисков. Прогнозирование дальнейшего развития было значимым во все времена истории цивилизации, в зависимости от имеющихся в наличии технологий, приобретающие разные формы: от предсказаний гадалок и пророков до прогнозов ИИ. Современный этап отличается постоянным мониторингом происходящих событий, на основе чего выстраивается видение примерных направлений дальнейшего развития, получивших обозначение социокультурных трендов. Проблематика зарождения, формирования и дальнейшего распространения социокультурного тренда как динамической составляющей социальных процессов стала актуальной не только для отслеживания стихийных объективных изменений или сознательно реализуемых конкретных социокультурных практик, но и с позиции поиска объяснительной методологии. Нам представляется ре-

презентативной концепция маргинальности в силу ее эвристичности и значимости на современном этапе, продуцирующим не всегда контролируемый поток процессов, состояний, ситуаций, паттернов поведения, обусловленных взаимодействием с различного рода границами (реальными, виртуальными, ментальными) и потребностью выстраивания соответствующих стратегий их пересечения. Значимость методологической проработки данной проблематики определяется необходимостью целостного анализа социокультурной динамики глобального социума. Сама концепция маргинальности требует переосмысления, дальнейшего развития, описания прироста содержательных составляющих, что подразумевает необходимость соответствующего анализа.

Современные дополнения концепции маргинальности. Р. Э. Парк, родоначальник понятия «маргинальный человек» [15], сумел не только найти самобытный термин для констатации межкультурного существования ми-



гранта, находящегося между границами своей (домашней) и принимающей культур и одновременно в обеих культурах, но и создал основу для построения полноценной концепции. Исследуя проявления феномена маргинальности, разработкой этой концепции занялись представители разных отраслей науки. Концепт границы (иногда как основной, иногда как комплементарный признак) в качестве мерила включенности-промежуточности-переходности-окраинности-невключенности послужил достаточным базовым критерием для объяснения процессов, положений, состояний, паттернов поведения, личностных особенностей в зависимости от исследовательской проблематики. Обращаясь к анализу процесса становления и развития концепции, обозначим необходимость использования междисциплинарной методологии с опорой на социально-философский, социологический, социокультурный, культурологический и лингвистический подходы. Парк Р. Э. был представителем Чикагской социологической школы, но введенный им термин был ориентирован, в первую очередь, на характеристику промежуточного состояния личности, находящейся «на рубеже культур». Хотя дальнейший социологический вклад в развитие концепции маргинальности является одним из самых значительных, однако это обстоятельство до сих пор влияет на ограничение возможностей использования концепции маргинальности как методологического основания для объяснения процессов и явлений в других сферах социума. Дальнейший интерес к проявлениям феномена маргинальности в социуме и его значимости в социокультурной динамике выявил необходимость системно-структурного анализа маргинализационных процессов с добавлением феноменологического подхода в дискурсе социальной философии. Не случайно идея разработки парадигмы постмодерна концентрируется вокруг понятия «маргинальность». Философское осмысление сущности феномена и его роли в общественном развитии привели к пониманию его функций как дви-

гателя эволюционного развития. Именно маргинализационные процессы разной этиологии провоцируют общественную турбулентность, формирующую условия перехода социума в целом, его отдельных сфер, социальных групп, видов деятельности и т. п. из одного качественного состояния в другое.

Гибридная война в политике, транснациональный капитал, трансграничный регион в экономике, постпозитивизм, трансгуманизм в науке, трансгендерность, инклюзивность-экслюзивность в социуме, цифровые кочевники в профессиональной сфере, кросс-культурные коммуникации в менеджменте, phygital-технологии, конвергенция, коллаборация в маркетинге и т. п. – появление этих понятий обозначает изменения социальной действительности и определяет вектор социальных действий. Обращение к семантическому анализу в рамках межпредметной методологии позволяет понять процесс производства новых смыслов и ценностей, зафиксированных в перечисленных понятиях. Именно язык выступает инструментом получения знаний о происходящих социокультурных изменениях, поскольку его основная функция – моделирование социальной реальности.

Использование в современной терминологии префиксов «пост-», «кросс-», «транс-», «меж-», «мета-» и других («ин-», «ко-», «экс-»), присоединяемых к названию теорий, процессов, состояний, территорий, формирует стойкое понимание явной или латентной значимости границы как формы, мерила, критерия (реального, виртуального, предполагаемого) для определения их содержания, функций, назначения в условиях меняющегося глобализирующегося мира. Каждый из упомянутых префиксов вносит определенный нюанс в понимание взаимоотношений с границами.

Например, префикс «кросс-» (англ. cross – «перекрестье, пересекать») [17] в соответствии со своим смысловым значением подразумевает не столько *балансировку* присутствия одновременно в нескольких пространствах со своими границами, сколько многократный их транзит в силу обстоятельств,



что приводит к выделению каких-то общих элементов в результате перехода «через», «сквозь» множество границ, что может позволить создать новый продукт с улучшенными характеристиками (crossover, кросстренажер), даст приращение знания (кросскультурные исследования), и ту же *балансировку* присутствия (кроссплатформенность, кроссфит).

Префикс «ко-» (англ. co – «с, совместно») [3] обычно используется при обозначении совмещения свойств и способностей объектов или субъектов и подразумевает такую стратегию взаимодействия с границами отдельных объектов или субъектов, как *сближение*, подразумевающее поиск похожего в различиях.

Префикс «меж-» происходит от древнерусского «межи» («граница, разграничение»). В современном употреблении имеет значение «между», «по обе стороны», «посередине» и подразумевает нахождение между двумя объектами или состояниями. Именно Р. Э. Парк определил своего *marginal man* в пространство между двумя видами культур, причем в качестве зависшего существования. Современная интерпретация также может предполагать и статичное состояние объекта или явления между границами (межпланетное пространство), и объединение на основе общности функционирования с сохранением определенной специфики (междисциплинарные исследования) [18]. Еще один вид интерпретации – разделение между объектами: межвидовой конфликт с целью уточнения границ, который следует определить как динамическое состояние.

Таким образом, язык фиксирует новые семантические формы, отражая культурные изменения, расставляя смысловые акценты и определяя направления развития. Акцент в ранее перечисленных понятиях посредством обозначенных префиксов на соприкосновении с границами и их влиянии на выстраивание поведенческих стратегий, на наш взгляд, служит достаточным основанием для актуализации интереса к проявлениям феномена маргинальности. Такой подход расширяет понимание функционирования этого феномена в новых условиях взаимодействия реального

и виртуального уровней социального бытия, а также значим для приращения теоретического знания.

Рассмотрим действие феномена маргинальности, опираясь на концепт границы в качестве формы-критерия и обозначив составляющие феномена как смысловые конструкты концепции на примере функционирования одного из ярких трендов современного глобального социума – цифрового кочевничества.

Цифровые кочевники (англ. *Digital nomad*) – особая социальная категория людей, использующих в качестве инструмента профессиональной деятельности цифровые технологии, что позволяет им не зависеть от стационарного рабочего места и вести мобильный образ жизни [22]. Значительный массив исследований обозначенной проблематики, проанализированный российскими авторами [12], демонстрирует многообразие содержательных форм цифрового кочевничества и дает основание рассуждать о взаимодействии пространств реального и виртуального (общества-Сети). Прокладываются пути-направления перемещения *digital nomad*, выстраиваются паттерны поведения при возникновении необходимости взаимодействия с границами как внутри общества-Сети, так и в реальном социуме и т. д. Все это явно сопровождается различного рода маргинализирующими процессами. Социология пространства, изучающая в том числе подвижность границ (конкретных физических границ государств, невидимых культурных или субкультурных границ сообществ, границ действия различных социально-культурных практик) [4], позволяет понять значимость процессов идентификации на фоне взаимопроникновения онлайн и офлайн пространств. И в рамках культуры реальной повседневности, и в распространении *phygital* технологий, и в функционировании сетевого информационно-коммуникативного общества происходит размывание реальных, виртуальных и ментальных границ. Проблема неопределенности – одна из важных эписте-



мологических проблем в социальной теории – формирует необходимость определения границ, критериев идентичности, условных оппозиций «центр-периферия».

Для digital nomad основным структурообразующим центром, позволяющим находиться в обществе-Сети, является подключение к Wi-Fi, преимущественно в отличном качестве, что сразу же выстраивает дихотомию центр-периферия, прежде всего, в реальном географическом пространстве: страна, город, где предоставляется сеть 5G без ограничений, возможности коливинга, наличие коворкингов, налоговые льготы, специализированные визы, наличие работы с достаточным доходом и т. п. Чем хуже условия, тем в более *маргинальное положение* (*маргинальную ситуацию*) попадает digital nomad, располагаясь в разных локациях периферийного пространства, что заставляет выстраивать определенные паттерны поведения.

Важной составляющей цифрового кочевничества является типология digital nomad, положение в которой может продуцировать *маргинальные статусы и роли* с ориентацией на социально-ролевую структуру реального социума (в рамках структурной маргинальности). В частности, Cook D. [20] выделил пять типов: фрилансеры, владельцы бизнеса, наемные работники, любители экспериментов, «диванные» кочевники. Ориентируясь на данную типологию в рамках определения цифрового кочевничества, фрилансеров с полной уверенностью можно обозначить как мейнстримеров, тогда как любители экспериментов и «диванные» кочевники имеют *маргинальный статус*. Если любители экспериментов занимают *промежуточный маргинальный статус* (т. е. они уже не туристы, но и не цифровые кочевники, поскольку только осваивают новые навыки, посещают курсы или открывают бизнес, но еще не зарабатывают и могут вернуться к оседлому образу жизни, зависящему от местоположения), то «диванные» кочевники имеют полноценный *маргинальный статус*, поскольку работают из дома (из оседлого места жительства).

Предложенная российскими исследователями типология цифровых кочевников сразу демонстрирует наличие дихотомии: глобальные (мобильность без границ) и городские (мобильность в пределах полисов); аффилированные (корпоративные) и неаффилированные (фрилансеры); финансово независимые и зависимые; вынужденные и «по призыванию»; сезонные и постоянные; семейные и одинокие и пр. [11], что предполагает некое положение на пограничных полюсах и между этими границами как маргинализирующий фактор (тот же *маргинальный статус, маргинальное положение* и т. п.), определяющий выстраивание паттернов поведения.

При переходе в пространство общества-Сети влияние феномена маргинальности можно наблюдать в степени присутствия-отсутствия цифрового и сетевого капиталов как жизненно важных скиллов («skill» – навык) для обеспечения автономии, гибкости и самостоятельности в Сети. Наличие таких навыков позволяет занять желаемую социальную позицию, прежде всего, в своей референтной группе, что может быть стартом для выстраивания дальнейшей траектории жизни и достижения определенного социального успеха. Таким образом, digital nomad опять-таки распределяются в пространстве дихотомии центр-периферия по степени владения цифровым и сетевым капиталами от центровых до периферийных (маргинальных).

Выделенные позиции авторского видения воздействия границ в качестве формы-критерия проявления содержательных компонентов феномена маргинальности позволяют подтвердить влияние данного феномена на функционирование digital nomad и обнаружить приращение его смысловых конструктов.

Содержание любой концепции реализуется через создание и развитие понятийного аппарата, что наблюдалось и при формировании концепцией маргинальности. История ее формирования включает появление таких смысловых конструктов как *маргинальный человек* (Park R. E.), *маргинальная среда, маргинальность положения, маргинальная ситу-*

ация, механизм маргинализации, жизненный круг маргинального человека (Stonequist E. V.), маргинальная территория, маргинальная культура и член-участник маргинальной культуры (Goldberg M. A.), маргинальное самосознание (Antonovsky A.), маргинальный статус и роль (Child I.), внутренняя психическая маргинализация (Kerckhoff A., McCormick T.). По мере изменения условий функционирования социума исследователи обнаруживали другие составляющие феномена, такие как *маргинальные аттитюды, окраинная среда, процесс маргинализации* (Wittermans T., Krauss Y., Mancini B. J., Raban C.). Внесли свою лепту и представители постмодернизма, исследуя категории *маргинальное пространство, маргинальный субъект, маргинальное существование, маргинальная телесность* (Deleuze G., Guattari F., Derrida J., Vidal K., Virilio P.) [2].

Созданное посредством высоких технологий виртуальное пространство изменило условия функционирования социума и дало возможность феномену маргинальности продемонстрировать действие как уже открытых, так и новых своих составляющих, что позволяет внести дополнения в концепцию маргинальности.

Анализируя явление цифрового кочевничества, мы столкнулись с проявлением уже описанных составляющих феномена маргинальности, таких как *маргинальное положение (маргинальная ситуация)*, в которые достаточно часто может попадать digital nomad из-за значительного количества факторов (например, неожиданная утрата айфона или ноутбука, что сродни дезориентации в пространстве и потере идентичности), *маргинальные статусы и роли*, которые могут занимать digital nomad в пространстве общества-Сети в зависимости от уровня владения цифровым и сетевым капиталами. В то же время именно Digital Nomadism способствовал появлению относительно нового смыслового конструкта, дополняющего концепцию маргинальности, который можно обозначить как *маргинальное место обитания и работы*.

Да, в какой-то мере это производная от *маргинального пространства*, но в современных условиях наполняется новым содержанием: это так называемые «оазисы» («третьи места», кафе с беспроводной связью, публичные библиотеки, коворкинги, зоны Wi-Fi и пр.) [13], сюда же можно отнести и коливинги. Основным принципом функционирования и тех и других можно назвать гибридность (от лат. *hibrida* – «помесь»), подразумевающую, с одной стороны, размывание четких границ рабочего пространства или дома, которые могут встраиваться в пространства иного предназначения, с другой, – создание внутри нового пространства собственного со своими идентификационными границами. Это требует балансировки присутствия одновременно в нескольких пространствах со своими социокультурными особенностями и выработки соответствующих паттернов поведения.

Еще одним значимым смысловым конструктом, расширяющим влияние феномена маргинальности, можно назвать *маргинальную информацию*, воплощающуюся в фейках, фактоидах, постправде. Данная составляющая феномена в информационном социуме приобрела угрожающие масштабы распространения. Даже появились специальные цифровые ресурсы, производящих исключительно фейковые новости: американские The Onion, Daily Rain и российские Панорама, Fognews, Nobosti.ru, Lapsha.ru.

Ориентируясь на концепт границы как системообразующий признак проявления феномена маргинальности, можно вычленить пограничные линии, разделяющие вымысел и факт, и уровни маргинализации информации, содержащейся в этой дихотомии. Лингвистический анализ позволяет определить следующие уровни:

- 1) фрагмент действительности, формирующий некий коллаж из «микрокусочков» объективной реальности [9] само собой уже подразумевает наличие хотя бы нескольких границ источников получаемой информации;



- 2) содержание информации, адаптированной к условиям правдивой реальности, не противоречащей действительности: пограничье факта и вымысла, ситуация неопределенности, двойственности;
- 3) элементы вымысла, подразумевающие уже переход границ фактической информации;
- 4) соблюдение речевой структуры реального факта как маркеров значимости сведений для адресата (заголовки, лид, указание ссылки на источник информации), что позволяет преподнести имитацию факта с правдоподобным содержанием [16] и подразумевает уже полный вымысел, т. е. выход за границы фактической информации, ее разрушение. Налицо процесс маргинализации информации.

Более детальный анализ однозначно позволит выявить и другие новые смысловые конструкты анализируемого феномена.

Механизмы зарождения и формирования социокультурных трендов с позиции концепции маргинальности. Одним из наиболее употребительных понятий в настоящее время, характеризующих динамическую составляющую социальной жизни, выступает понятие «социокультурный тренд», подразумевающее некие изменения систем норм, ценностей, паттернов поведения, обусловленные объективными и субъективными обстоятельствами. Трендовые направления определяют вектор социокультурной динамики, фиксируют как стихийные трансформации (зачастую обусловленные результатами человеческой деятельности), так и сознательно реализуемые социокультурные практики, включают механизмы культурных изменений в социуме. R. Inglehart, C. Welzel, разрабатывая теорию модернизации, приходят к заключению, что содержание и направленность общественных трансформаций не определяются заранее, носят амбивалентный характер, предполагают множество альтернатив, в связи с чем наблюдается усиление культурной гетерогенности

[21], что, на наш взгляд, приводит к запуску маргинализационных процессов различной этиологии.

Возник исследовательский интерес к проблеме зарождения и функционирования социокультурных трендов как триггеров культурных изменений и определения концептуальных оснований для построения объяснительной модели. Ранее автором был осуществлен анализ появления и механизмов развития социокультурного тренда (определение факторов скорости и направления его распространения, модели его пребывания в конкретной социальной группе или в социуме как целом, траектории жизни) [1].

Но оставался не уточненным вопрос о самом механизме рождения идеи для тренда, не выявлено, с опорой на какую концепцию возможно обоснование запуска этого механизма. Анализ конкретных трендовых направлений позволил предположить, что концепция маргинальности вполне может справиться с этой задачей. Сразу же обозначим, что отслеживанием глобальных трендов занимаются мировые ИТ-системы в области стратегической аналитики (и не только) и рассматривать возможности концепции маргинальности так широко – абсурдно, хотя W. Whewell и высказал мысль, что все более общие теории выводятся на основании частных, когда доказывается их истинность [24].

Соответственно, с учетом глобальных формируются и разного уровня частности трендовых направлений. Опираясь на их содержание, можно попробовать понять, может ли концепция маргинальности выступать в качестве объяснительной модели рождения социокультурных трендов.

Начнем с анализа такого показательного феномена, как мода, практически мгновенно перерабатывающего содержание глобальных трендов и внедряющего их в социум – с акцентом на современное культурное разнообразие. Отдельно можно говорить о тренде телесного разнообразия – привлечение моделей, демонстрирующих одежду: бодипозитивных, трансгендерных, с вителиго, с ограниченными



ми возможностями и т. п., что вполне репрезентативно можно объяснить с позиции концепции маргинальности обсуждаемых выше стратегий взаимодействия с границами тела и телесности. И отдельно следует обозначить содержание самого продукта моды – гардероба, где можно проследить несколько трендовых направлений. Известные luxury-бренды стали выпускать одежду и обувь, стилизованную под рваную, грязную, мятую, искусственно состаренную, что содержательно отражает видение пересечения двух классовых прослоек, находящихся около границ – предельно богатых и предельно бедных.

Распространившееся направление современной моды Street style возникло как сопротивление, исходящее с «окраин» общества, цивилизации, культуры, города, как бы версия жизни спального района. Причем и создателями такой моды исследователи обозначают выходцев с окраин, из провинции, носителей маргинальной культуры, предпочитающих черпать вдохновение на улицах, что подвигло их сочетать противопоставляемое друг другу и предлагать в качестве трендовых направлений: элитарность и дешевизну, массовость и арт-хаус, шик и простоту, граничащую с бедностью [14]. Глянцевые издания, представляющие обзор выходов королевских особ, фиксируют, что все чаще появляясь на публичных мероприятиях, Летиция, королева Испании, и Кетрин, принцесса Великобритании, стали использовать аксессуары и одежду из массмаркета, ставя себя тем самым в положение между границами haute couture и street style.

Прогноз от Business of Fashion и McKinsey & Company для fashion-ритейла, сделанный в 2021 году [23], обозначил еще несколько трендов. Появление нового сегмента одежды для удаленной работы, порождаемое смешением стилей офисного и домашнего гардероба, т. е. пограничное взаимодействие в качестве *сближения* – как поиска похожего в различиях. Сходная ситуация со смешением повседневной и спортивной одежды, а также – повседневной и одеждой для сна: фирменное «дремотное» платье от бренда Hill

House Home, представляющее собой пограничное между ночной рубашкой и платьем [10]. Английский дизайнер Сюзанн Ли под брендом Bioscuture вместе с группой ученых начали эксперименты по выращиванию ткани из микробной целлюлозы [19]. Дизайнер Паула Уларги специализируется на создании одежды с элементами живой природы, в частности, проращивает микровзелень и мох непосредственно на тканях [5].

Представленные трендовые модные тенденции объединяет базовый замысел, в основу которого легла идея пересечения, взаимодействия, сближения границ: бедности и богатства, спорта и повседневности, улицы и дома, рукотворного и природного. Сближение границ разных сфер, помимо перечисленных, добавляет тенденцию унисекса, оверсайза и маргинальной телесности, ярко демонстрирует активное разворачивание маргинализационных процессов, влекущих деконструкцию, дисгармонию, размытость эстетических ориентиров. Хотя ориентация на виртуальное существование, где идентификационной единицей выступает не реальный человек, а аватар, позволяет конструировать предпочтительную телесность и формировать любой габитарный имидж. Неслучайно в метавселенных появились магазины одежды с функцией примерки на аватара и ее покупки. Моделирование аватара (средством photoshop своего реального изображения) позволяет выделить еще такой смысловой конструкт феномена как *маргинальная идентификация*, возникающая в результате неприятия своего внешнего реального вида и попытки выйти за границы своей телесности с целью конструирования новых привлекательных телесных границ в виртуальном пространстве.

Интересен для анализа и тренд распространения гастротеатров как нового жанра, возникшего на стыке визуального искусства, haute cuisine, дизайна и высоких технологий. Первые гастротеатры появились около 10 лет назад и распространились по всему миру: Токио, Шанхай, Барселона, Ибица и др.



Появились такие форматы и в Москве. Один из первых – For the Krasota, проект от холдинга White Rabbit Family, открывшийся в 2021 году, и SVET от режиссера-постановщика С. Глазкова, бренд-шефа С. Песоцкого и шеф-бармена А. Литвинова, открывшийся в 2023 году. В For the Krasota дегустационные сетсы сопровождаются визуальным сторителлингом [6]. В SVET блюда и коктейли в стиле нордической кухни сопровождаются панорамной видеопроекцией, шоу строится на соединении идей из области театрального и визуального искусства, музыки, гастрономии и миксологии [7]. Таким образом, запуском появления тренда послужило сближение границ event- и гастро- индустрии с целью *расширения*, размыкания, развития как совершенствования человеческого опыта: ужины в ресторанах переходят в формат шоу, а от событий ждут наслаждения, изысканности и внимания к нюансам.

Обратим внимание на такие технологические тренды как конвергенция, коллаборация, кастомизация, гибридизация, которые активно стали использоваться, в том числе, в практике брендинга как в производстве продукции, так и в выстраивании коммуникаций с потребителями, оказывая социокультурный эффект.

Одним из случайно выбранных, но достаточно показательных примеров реализации тренда на гибридизацию можно обозначить разработку бренда кофейни «Эрудитория», собравшего кофейню, лекторий и салон оптики С-U от лидера рынка в кросс- творческое пространство для реализации потребностей из разных сфер, имеющих свои пусть виртуальные, но границы: купить стильные очки известных брендов (сфера потребления), выпить кофе (сфера гастроинтересов) и послушать лекции на темы моды и стиля, самосовершенствования и экологичного потребления (сфера интеллектуальных потребностей) [8].

Собственно, достаточно демонстративно проявляется *балансировка* присутствия одновременно в нескольких пространствах со сво-

ими границами и многократный их транзит, что приводит к созданию нового продукта с улучшенными характеристиками.

Рассматривая концепцию маргинальности как объяснительную модель запуска социокультурного тренда, естественно следует обозначить определенные ограничительные возможности концепции, которая имеет статус отраслевой методологии социально-гуманитарных наук, что определяет специфику методов познания и, что важно, возможный конфликт интерпретаций. Как уже отмечалось, долгий период термин «маргинальность» применялся исключительно для характеристики окраинных социальных групп в негативной коннотации. Однако глобализация, повлекшая увеличение количества ситуаций и событий, связанных с пересечением и взаимодействием с реальными границами, появление виртуального пространства и усиление значимости взаимодействия внутри и вне границ, привели к нелинейности функционирования социума, учащению трудно прогнозируемых последствий и необходимости более выверенного подхода к конструированию стратегий преодоления границ – реальных, виртуальных, ментальных. Накопление профильных фактов, их анализ, формулирование и описание смысловых конструктов концепции позволяет, на наш взгляд (можно предположить, что не только на наш), как выстраивать поведенческие стратегии, способные преодолевать маргинализирующие ситуации на практике, так и выявлять закономерности и зависимости, дополнять или модифицировать концепцию. Это мы и попытались предпринять с данной статье.

Прогнозный интерес к механизму распространения тех или иных новационных тенденций, получивших в современную эпоху название социокультурных трендов, продуцирует потребность в их теоретическом обосновании. Моменты зарождения трендовых направлений, зачастую выражающихся в слабых сигналах, особенно важны для понимания развертывания культурных изменений в социуме.



Проанализированные кейсы подтверждают реализацию некоей закономерности рождения трендовых направлений на перекрестке, пограничном взаимодействии, при выходе за границы реального и виртуального пространств, сфер социума, видов деятельности, конкретных ситуаций и т. п., позволяют обратиться к концепции маргинальности и использовать ее как объяснительную модель запуска трендового направления. Феномен маргинальности – независимо от позитивной или негативной коннотации его воздействия – тесно связан с понятием границы (реальной,

виртуальной, предполагаемой) некоей системы и наполняется содержанием в зависимости от ситуаций, положений, процессов, происходящих внутри границ системы или вне ее, но по отношению к этой системе или близлежащих. Фиксация его появления и функционирования позволяет выстраивать поведенческие стратегии и намечать перспективы дальнейшего развития. Особую важность приобретает прогнозный анализ запуска «джокеров» (низковероятных событий с масштабными эффектами), начинающих играть ключевую роль в глобальной повестке.

Список литературы

1. *Аверина М. В.* Селебрити как флагманы внедрения социокультурных трендов в обществе // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия: гуманитарные науки. 2022. № 12 (867). С. 149–156.
2. *Аверина М. В.* Концепция маргинальности как инструмент анализа социокультурной динамики (на примере сферы спорта): дис. ... доктора культурологии. Москва. 2015. 402 с.: ил.
3. Английские префиксы. Наиболее употребительные префиксы в английском языке. [Электронный ресурс]. URL: <https://80english.jimdofree.com/элективные-курсы/словообразование>
4. *Баньковская С.* 7 фактов об изучении чужака и границ в обществе // FAQ: Социология маргинальности. 2012. [Электронный ресурс]. URL: <https://postnauka.ru/faq/4124>
5. *Безрукова В.* Loewe показали поклонникам как повторить образы с мхом и травой на одежде. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gazeta.ru/style/news/2022/06/30/18038174.shtml>
6. *Белов А.* Гастротеатр – новый вид искусства и фактор развития event-индустрии. [Электронный ресурс]. URL: <https://foodika.ru/gastroteatr-novyj-vid-iskusstva-i-faktor-razvitiya-event-industrii/>
7. В Москве открылся гастрономический театр SVET. 2023. [Электронный ресурс]. URL: <https://style.rbc.ru/impressions/64896af69a79472d2bf07c1f>
8. Гибридизация всех спасет. [Электронный ресурс]. URL: <https://13agency.ru/trend-gibridizaciya>
9. *Гришаева Л. И.* «Сказка – ложь, да в ней намек...», или О принципах конструирования политической медиареальности // Политическая лингвистика. 2017. № 4. С. 18–27.
10. Каким будет 2021 год для fashion-бизнеса. 2023. [Электронный ресурс]. URL: <https://art-rb.ru/tpost/dg1ro8ytz1-kakim-budet-2021-god-dlya-fashion-biznes>
11. *Кужелева-Саган И. П.* Бизнес-коммуникации в условиях цифрового кочевничества // Наука о коммуникации как дисциплина и область знания в современном мире: диалог подходов: сборник статей по материалам международной научной конференции. Москва: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 2015. С. 178–188.
12. *Кужелева-Саган И. П., Спичева Д. И.* Феномен цифрового кочевничества в современном междисциплинарном дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 454. С. 72–87.
13. *Кужелева-Саган И. П., Сучкова Н. А.* Онтология сетевого общества и культура цифровых кочевников: методологические подходы // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 440. С. 58–63.



14. *Масленцева Н. Ю.* Мода: смена трендов, смена парадигм // Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования: материалы XII Международной конференции. 19-20 марта 2009, Екатеринбург: [в 5 частях]. Ч. 1. 2009. С. 59–61.
15. *Парк Р. Э.* Культурный конфликт и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки. Серия 11. Социология. 1998. № 2. С. 172–175.
16. *Пром Н. А.* Фактоид vs фейк: идентификация и модели анализа // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2022. Т. 21, № 24. С. 142–152.
17. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотипное. Москва: Рус. яз.; Полиграфресурсы. 1999.
18. *Уранчимэг П.* Отсубстантивные прилагательные с приставкой меж-(между-) как средство концептуализации социального пространства // Вестник Иркутского технического университета. 2006. №4 (28). С.119–121.
19. *Широкова А.* Эко одежда из микробной целлюлозы от Сюзанны Ли. [Электронный ресурс]. URL: <https://fusion-of-styles.ru/eko-odezhda-iz-mikrobnoj-cellyulozy-ot-syuzanny-li/>
20. *Cook D.* What is a digital nomad? Definition and taxonomy in the era of mainstream remote work // World Leisure Journal. Volume 65:2, 2023. Pages 256-275. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/16078055.2023.2190608>
21. *Inglehart, R., Welzel C.* Modernization, Cultural Change and Democracy. New York: Cambridge University Press. 2005.
22. *Makimoto T., Manners D.* Digital Nomad. Wiley: New York. 1997. 256 p.
23. The State of Fashion Report: Finding Promise in Perilous Time. URL: <https://www.businessoffashion.com/reports/news-analysis/the-state-of-fashion-2021-industry-report-bof-mckinsey/>
24. *Whewell W.* The Philosophy of Inductive Sciences, Founded Upon Their History // Butts R.E. (Ed.) William Whewell's Theory of Scientific Method. Pittsburg. 1968.

*

Поступила в редакцию 12.07.2023



SMART-КУЛЬТУРА: ГЕНЕЗИС

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-38-45>

Е. Г. Тихомирова

Московский финансово-юридический университет,
Москва, Российская Федерация
e-mail: katiaphilos@mail.ru

Аннотация: Covid-19 и СВО ускорили процессы формирования ценностей, норм и культурных смыслов становящейся формы бытия – smart-культуры. В этой статье автор анализирует истоки генезиса, условия и факторы, меняющие онтологические основания культуры и ее субъекта. На основе исследования лакун smart-пространства (экономической, политической, профессиональной, творческой, досуговой) автор дает определение сущности новой формы культуры. Автор также предлагает определение smart-пространства. Процессы и феномены smart-пространства рассматриваются в разрезе влияния актуальных проблем – пандемии covid-19 и острых политических противоречий. Смыслы, репрезентируемые этими феноменами, выступают специфическими характеристиками формирующейся smart-культуры. В статье проведен анализ сущности smart-толпы как субъекта новой формы культуры. Дано определение и классификация основных групп этого феномена. Автор проводит экспликацию сущности субъекта smart-культуры через анализ изменений в системе смысложизненных координат. Структура мировоззренческой рефлексии smart-толпы как субъекта культуры опосредована следующим обстоятельством: в систему отношений человека к миру, Другому и самому себе теперь встроено «умное» устройство смартфон.

Ключевые слова: культура, форма культуры, smart-толпа, smart-культура, smart-пространство, smart-субъект.

Для цитирования: Тихомирова Е. Г. Smart-культура: генезис // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 38–45. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-38-45>

SMART CULTURE: GENESIS

Ekaterina G. Tikhomirova

Moscow Finance and Law University,
Moscow, Russian Federation
e-mail: katiaphilos@mail.ru

ТИХОМИРОВА ЕКАТЕРИНА ГРИГОРЬЕВНА – доктор философских наук, доцент, преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин МИТУ-МАСИ Московского финансово-юридического университета

TIKHOMIROVA EKATERINA GRIGORIEVNA – DSc in Philosophy, Associate Professor, Lecturer at the Department of Social and Humanitarian Disciplines, Moscow University of Finance and Law

© Тихомирова Е. Г., 2023



Abstract: Covid-19 and SMO accelerated the processes of formation of values, norms and cultural meanings of the emerging form of being – smart culture. In this article, the author analyzes the origins of genesis, conditions and factors that change the ontological foundations of culture and its subject. Based on the study of the gaps in the smart space (economic, political, professional, creative, leisure), the author defines the essence of a new form of culture. The author also offers a definition of smart space. The processes and phenomena of the smart space are considered in the context of the impact of current problems – the covid-19 pandemic and acute political contradictions. The meanings represented by these phenomena are specific characteristics of the emerging smart culture. The article analyzes the essence of the smart crowd as a subject of a new form of culture. The definition and classification of the main groups of this phenomenon is given. The author explicates the essence of the subject of smart culture through the analysis of changes in the system of life-meaning coordinates. The structure of the ideological reflection of the smart crowd as a subject of culture is mediated by the following circumstance: a smart device smartphone is now built into the system of relations – a person to the world, the Other and himself.

Keywords: culture, form of culture, smart crowd, smart culture, smart space, smart subject.

For citation: Tikhomirova E. G. Smart culture: genesis. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 38–45. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-38-45>

Идея данного исследования родилась во время работы над другой темой – темой маски. Одной из сфер, в которых проводился анализ формируемых человеком проекций Я, стали социальные сети. Со временем этот, казавшийся проходным, сюжет перерос сам себя вместе с глобальными изменениями тела культуры, привнесенными в него массовым распространением «умных» устройств. Художественно-литературные, кино-прогнозы и прогнозы философов-футурологов XX века о проигрыше человека в противостоянии машин и людей (обезличивании, тотальном контроле) теперь кажутся вполне реальными. И то, о чем пророчески писали К. Ясперс, Ж. Бодрийяр [12; 3], предупреждая о последствиях технизации социокультурного пространства, актуализировалось, встало в повседневных практиках рядом с каждым из нас.

Форма культуры изменилась, но как оценить происходящее: как разрушение ее или как новое (и лучшее) состояние? Рефлексия smart-культуры только началась, референтная исследовательская база формируется вместе с действительностью. Академическим сообществом представлены работы о некоторых явлениях и феноменах smart-

культуры – о мемах («веселых картинках»), блогинге, лайках и зависимостях. Однако связующая воедино эти структуры культуры и их смыслы понятийная линия еще не проявилась. Мы с вами можем начать совместную рефлексия новой формы культурного бытия и ее субъекта.

Современная культура – эпоха перманентных изменений, связанных с новейшими технологиями. Персональные компьютеры уже считаются «древними», а на их место пришли мобильные «умные» устройства – смартфоны. При помощи этих устройств мы решаем множество задач: устанавливаем распорядок дня, следим за питанием, контролируем занятия спортом, устраиваем быт, делаем покупки, архивируем и транслируем события (фото, видео), занимаемся творчеством, отдыхаем, учимся, работаем.

Многое из перечисленного мы делаем по подсказкам этих «умных» устройств. Подсказки формируют нейросети – большие языковые модели (чат-бот GPT и его аналоги), встроенные в архитектуру программного обеспечения смартфонов, планшетов и пр. Эти модели – искусственные когнитивные агенты – предварительно обучены человеком и способны копировать алгоритмы мысли-



тельных операций, «думать» вместо нас, освобождая драгоценное время.

Благодаря таким возможностям темп жизни неизмеримо возрос: скорость получения решений позволила человеку выполнять вместо нескольких задач – множество. Сэкономленные при помощи «умных» устройств издержки времени вложены в новое измерение бытия – в smart-пространство.

Изменение темпа жизни повлекло за собой перемены в содержании значений временных затрат: человек сросся с условным смартфоном, поместил в него все имеющиеся смыслы жизни – любовь, прекрасное, знание, труд и отдых. Научное сообщество назвало этот процесс срастания человека и «умной» техники зависимостью [1]. Исследователи выделили ряд «симптомов»: постоянное ношение смартфона в руках, гонка за новыми моделями (как синтез ценности устройства и ценности Я), бесконечные переписки, звонки, просмотры почты, социальных сетей, ожидание одобрения сетевым сообществом («лайки»). Психологи приписали наличие «комплексов» этим «зависимым» от смартфонов людям – неумение общаться вживую, неумение решать проблемы вне «умного» устройства, наличие «тусклой» реальной жизни, одиночество [10]. Проблема зависимости от смартфона, озвученная учеными, нашла подтверждение в словах разработчиков программного обеспечения. Так, Лорен Бритчер, создавший технологию прокрутки новостной ленты, признался, что этот алгоритм аналогичен аппаратам казино («однорукий бандит»), провоцирующим игроманию [8]. Однако проблема вышла за рамки описываемых психологических патологий. Распространение коронавируса в 2020–2022 годах и острые межгосударственные военно-политические конфликты 2022 года сблизили человека с «умными» устройствами максимально, сделав их окном в мир. Люди обрели не столько зависимости, сколько изменившуюся реальность, особое состояние социокультурного пространства и себя в нем. Но является ли оно болезнью культуры или это ее новая форма?

Мировоззренческая рефлексия и smart-культура. Жизнедеятельность теперь не мыслится без «умных» устройств связи. Социокультурное пространство вслед за развитием техники и технологий стало тотальным smart-пространством, макрокосмом «в кармане», абсолютно измеряемым онтологическими категориями времени, сущности, формы и содержания, единого и многого, меры, качества и количества. Так, smart-пространство – специфическая форма бытия, данная через отношение «я – smart-устройство» в сложном единстве существующих в нем норм и ценностей, естественных и искусственных языков, порядков и объектов. Познающий субъект, «микрокосм», мыслящий эту новую форму бытия и себя в ней, породил новые продукты фундаментального вопрошания.

Особенностью рефлексирования отношений субъекта к «умному» пространству, Другому и Я стало то, что человек оказался заброшен одновременно во все формы осмысления; в smart-пространстве они смешаны, наслаены друг на друга: кто-то творит мифологии, иные творят культы и «богов», третьи конструируют рациональные структуры. И все эти мыслимые сюжеты складываются вокруг фундаментальных, вечных, касающихся универсума, Другого и Я. В рамках этой эклектической рефлексии рождается smart-культура.

Что есть сущность и специфика smart-культуры? Под культурой вообще мы понимаем систему форм и видов деятельности по созданию образцов, правил и объектов, необходимых субъекту для творения гуманистического пространства. Гуманистическое пространство – совершенствуемое в ходе рефлексии и при помощи усилий человека единство внутреннего и внешнего мира. Smart-технологии определяют характер фундаментальной мировоззренческой рефлексии (отношений Я-Мир, Я-Другой, Я-Я) и специфике рефлексии самого smart-пространства, в котором между миром и человеком стоит смартфон [9]. Результатом этой рефлексии



выступает smart-культура и ее продукты. Так, smart-культура – специфическая деятельностная система, в которой создание, распространение и сохранение культурных продуктов (идей, норм, ценностей, феноменов, стандартов поведения и пр.), необходимых для единства внутреннего и внешнего пространства, человек осуществляет с помощью smart-технологий.

Характер smart-культуры, определенный техническими условиями (наличием устройств и включенности в сеть интернет), вызывает сомнения в «человечности» smart-пространства. Не совершается ли ошибка при выходе на этот путь? Не ведет ли он к потере личного, индивидуального, творческого и «humanus» начал в новой культуре?

Smart-культура: профессиональные практики. В новой форме бытия культуры представлены процессы, явления и феномены как специализированных, так и текущих практик человека. Одни родились в smart-пространстве, другие начали переход вместе с появлением «умных» устройств. Невозможно представить себе профессиональную коммуникацию, обмен результатами, опытными данными без «умных» устройств.

Специфика становления smart-культуры для *научной сферы* проявилась в том, что многие исследования – опросы, наблюдения, эксперименты – проводятся при помощи смартфонов [5] и других «умных» устройств. Их технические характеристики позволяют подключаться к оборудованию (станкам, телескопам, микроскопам, видеокамерам, датчикам, турбинам), анализировать опытный материал в режиме безграничного времени (по желанию все время можно сделать рабочим!).

Период пандемии covid-19 показал особую важность цифрового взаимодействия для сообщества ученых и студентов. Ограничения на общение лицом к лицу были преодолены в кратчайшие сроки: через месяц после введения первого карантина во многих странах обучение и запланированные конференции, симпозиумы прошли в «удаленном» формате и находились в тотально-

дистанционном режиме два года. Те исследователи, реальные передвижения которых ранее были затруднены по другим обстоятельствам, смогли принять участие в научных мероприятиях благодаря распространенности «умных» устройств и «дистанционке».

В социуме до сих пор не существует единого мнения о ценности удаленной учебы и работы. Некоторым «дистанционка» позволила экономить время и деньги на передвижение к месту выполнения профессиональных обязанностей. Иные остались категорическими противниками экранного взаимодействия (эмоционального и показательного). Этот спор в нашей стране сейчас обрел особые оттенки смыслов в связи с санкционным давлением: ограничения послужили установке границ между нашими и зарубежными учеными [11]. То, что не смог сделать covid – прекратить научную коммуникацию, почти удалось сделать техническими и экономическими рестрикциями. Более того, мы все оказались свидетелями формирования нового, «санкционного» этикета и этической культуры.

Отдельного обсуждения заслуживает сюжет о трансформациях *образования* в smart-пространстве. Благодаря «умным» устройствам, открылись глобальные каналы связи между преподавательским и студенческим сообществом на университетских уровнях, стали возможными международные научно-исследовательские проекты, коллаборации. Но базовый образовательный процесс перевести в smart-пространство качественно не вышло: учителя, преподаватели вузов, обучающиеся столкнулись со сложностями – разрозненностью платформ, скоростью передачи данных, ограниченностью серверов и даже с психологическими препятствиями. Комфортно чувствовали себя не все: участникам дистанционного обучения приходилось применять больше усилий для считывания паралингвистической информации – выражения лица, тембра голоса, скорости речи.

Преподаватели и обучающиеся, не ощущая присутствия друг друга, перестали по-



лучать эмоционально-чувственное удовлетворение от труда. Так сращивание человека и «умных» устройств в профессиях, служащих экзистенции, формированию смыслов жизни, усугубило тенденцию дегуманизации (о чем пророчески предупреждал Ясперс [12]).

Распространение «умных» устройств повлияло и на *экономическую сферу*. Работа финансовых и правовых институтов многих стран ушла в smart-пространство: расчеты, обмен данными, ресурсами стали происходить без личного присутствия. В повседневной жизни люди получили в качестве феномена smart-культуры банковские приложения, обеспечивающие доступ к данным, возможность работать со счетами, оплачивать налоги, продукты и услуги. Только санкции, направленные против банковской системы РФ, притормозили этот процесс для всех участников экономической сферы.

Безналичный способ оплаты товаров – без ощущения денег в руке – обнажил одну из граней мировой проблемы – бесконтрольного потребления ресурсов. Иллюзия легкости покупок привела к экспансивному росту потребления, оно стало бездумным. Для того, чтобы купить что-то, не надо утруждаться [4]. С одной стороны, свобода доступа к товарам и услугам побудила производства к развитию, а с другой – обострила катастрофические экологические последствия (проблемы утилизации отходов, рост свалок и проч.).

До сегодняшнего дня экономическая сфера казалась наиболее ярким выражением сущности идей мультикультурализма и глобализации в smart-пространстве – финансовые границы практически отсутствовали. Однако политическая ситуация 2022 года показала иллюзорность свободы и безграничности: проблемы обнаружились не столько в качестве «умных» инструментов или их помехозащищенности, сколько в самой идее глобализации. В международном плавильном котле не свершился синтез мировоззрений и культур. Отрицание разницы национальных смысловых координат привело к дестабилизации все-

го smart-пространства, и если не отменило общечеловеческие экономические свободы, то отодвинуло возможность обладания ими на неопределенный срок. В систему smart-культуры вместе с санкциями 2022 года вошла *политика*.

Эта сфера деятельности подверглась наибольшей трансформации в современный период. Попытки государств регулировать взаимоотношения в ней пока не имеют успеха: законы, призванные пресекать политические противоречия, не работают в силу технических особенностей smart-пространства. Вся информация, выложенная в сеть, даже при наложении цензурных запретов, оставляет следы. Кроме того, фактором, препятствующим действию законов, является стихийность распространения информации: в smart-пространстве пока еще действует толпа, а не мыслящие субъекты.

Люди приходят в сообщества поглазеть, бросить критичный комментарий, зачистую – оскорбить оппонентов, зло посмеяться. Возрастная категория таких политических «наблюдателей» – подростки [6] и молодые люди, примерно, до 30 лет. Категория 40 лет и старше – малочисленна и высказывает свои политические суждения редко. Так, в smart-пространстве действует smart-толпа – стихийная группа людей, объединенная случайными связями; она не общество, структурированное, организованное общими целями. Они считают себя особенными только потому, что имеют доступ к информации (особенно авторитетным ресурсом среди них считается Википедия¹) и право высказывания.

Новые люди в новом пространстве: smart-толпа. Появление «умной» толпы, безликого, вооруженного техникой человечества, предвещали многие философы – К. Ясперс, Х. Ортега-и-Гассет, Ж. Бодрийяр, Г. Рейнгольд. Г. Лебон, например, писал о свойствах этой массы – о нетерпимости,

¹ Соучредитель Википедии Л. Сэнгер признал предвзятость и проблемность своего проекта (Эл. ресурс <https://iarex.ru/news/75417.html> Дата обращения 05.11.2022)



внушаемости, импульсивности [7]. Ясперс назвал толпу «единством несвязности» и указал на ее главное качество: отсутствие осознанного взаимодействия [12]. Бодрийяр, отыскивая суть «молчаливого большинства», маркировал его фальшь, симулирование социального и человеческого [2].

Действия явившейся в XXI веке массы осуществляются бессознательно-стихийно, а не ради совершенствования человеческого; ее эволюция только началась. Что делает нынешняя толпа в smart-пространстве? Реагирует на информационные раздражители (посты, комментарии, иллюстрации, аудио, видео), вирусно распространяя их. Источником мем-вирусов [3] становится любая единица информации.

Дифференцировать умную толпу можно по ее «именам» – сленговым лексемам, которыми обозначают себя эти обитатели smart-пространства: «кремлебот», «либераха», «поридж» (юные комментаторы, аналог более архаичной «школоты») и т. п. Политический кризис 2022 года породил еще две – «диванных аналитиков» и «военных стратегов». Появление этих лексем (и соответствующих им групп людей) вне smart-пространства невозможно представить: комментаторы находятся не в окопах, работая военкорами, а дома – со смартфонами в руках.

Снятое и записанное становится максимально публичным. Кулуарные действия МИДов и оборонных ведомств остались в далеком прошлом: все «вскрыто», зафиксировано, доработано и слито в сеть. Эти материалы активно распространяют и комментируют в социальных сообществах. «Диванные аналитики» пытаются выстроить логику событий и предложить решение проблемы. При этом мало кто из них, назначая себя экспертом, понимает сущность комментируемых событий.

Российско-украинский кризис предстал в яростном противостоянии smart-толпы. В ее отечественном сегменте сформировались три группы комментаторских реакций: поддерживающие внешнюю политику стра-

ны, отрицающие и молчащие. Радикально настроенные (поддерживающие и отрицающие) вступают в споры с противником, применяя ненормативную лексику, мемы (так называемые «боевые картинки» – иллюстрации обсценного содержания), шок-контент (иллюстрации и видео со сценами убийств и насилия), аудио-контент. В ход идут ложные фото- и видео-изображения – обработанные, трансформированные под нужный участникам дискурс.

Третья – молчащая группа – люди, скудно использующие публичность smart-пространства. Их число, разграничивающих личное и публичное, значительно возросло. Эта часть аудитории укрепляет границы между внутренним и внешним миром, не высказывая мнений о происходящем. Максимумом реакции станет одобрительный лайк. Молчаливая экономия на самом деле является стратегией, распространяющей скупость не только на слова, но и на эмоции.

«Эксперты» и «профессионалы». Свободный и моментальный доступ к информации стал причиной появления еще одного элемента smart-толпы – «экспертов» политики, экономики, науки, искусства, межличностных отношений, религии и спорта. «Экспертные» мнения встречаются теперь под любой публикацией и высказанным в сети мнением.

Так, появились «журналиствующие» – люди, подающие и толкующие информацию по собственной инициативе. Изобилие каналов блогеров привело к проблеме обесценивания профессионального знания и опыта: толпа стала информационным «экспертом», а автор-исследователь умер. Каждый теперь может дать репортаж с места событий с фото и видео, каждый может высказать мнение о событии, каждый может истолковать контекст. С одной стороны, это дало свободу и безграничность слова, с другой – нивелировало ценность и качество его смысла.

В толпе растворились не только журналисты, но и писатели. Ранее вне smart-пространства мастер художественного слова



проходил сложный путь от замысла, создания рукописи, работы с редакторами, издателями к конечному продукту своего труда – книге. Эти тернии исчезли: у любого есть возможность выложить на всеобщее обозрение «прозу» и «поэзию». Smart-пространство пополнилось тысячами «великих» писателей-новеллистов – мопассанами, саган, пишущими «рассказы» о предательстве, любви, воспитании или путешествиях. Клиповость, калейдоскопичность «малобуквенных» текстов пресытила толпу, а писатель-личность исчез.

Такая же беда безликости и «псевдоэкспертности» настигла музыкантов, художников, дизайнеров. Предоставленные программистами и инженерами человеку приложения к базовым программам смартфонов, с одной стороны, расширили границы творчества, с другой стороны – сузили: в день публикуются миллионы фотографий, музыкальных записей, коллажей, рисунков, проектов. Среди всех этих продуктов адресатам творческих актов сложно отыскать то, что может быть профессионально ценно. Само понятие художественной ценности оказалось размытым: прежние шкалы престали действовать, а новые не прояснились.

В smart-пространстве появилась толпа «творцов» и «публика», исключившие личное из своих интересов: настоящий человек, с переживаниями, драмой перестал быть нужен создателям мемов, блогерам и интернет-селебрити.

В smart-пространстве теперь нет ресурса для производства качественных смыслов; чем больше качества и смыслов, тем меньше спрос. Критика без смыслов, перепроизводство смыслов погасили запросы на них. Из-за этого в smart-пространстве проявилось ощущение потери истины. Этот кризис стал глобальным мировым кризисом доверия. Так, из псевдомнений и псевдоэкспертиз возникла ткань фикций культурных смыслов с неразборчивым рисунком.

Новая надежда. В smart-культуре получила развитие досуговая сфера. Появляются

видео-руководства по кулинарии, авторские мастер-классы по рыбалке, прямые эфиры по садоводству, рукоделию, шитью. Через смартфон можно получить инструкции обо всем, включая материнство, отцовство, партнерские взаимоотношения, починку забора, изготовление варенья и оказание первой медицинской помощи. Может быть, здесь и находится мера человеческого? Нет, smart-толпа пока играет в гуманизм, ставя в качестве основной цели не совершенствование человеческого, а публичность и монетизацию красиво снятых на камеру «семейных ценностей».

До режимов «самоизоляции» и экономических санкций – актуальных экзистенциальных потрясений – система культурных доминант находилась в инерции, размышляясь *ad marginem* играющей «умными» устройствами толпой. Нормы и принципы «бессмартфонных» поколений отодвигались в сторону и, порой, жестоко высмеивались. Однако Covid-19 (2020–2022 годы) и СВО дали резкий старт коренным изменениям уже не только для «умных» техники и технологий, но для всего бытия культуры.

Человек теперь не простой «пользователь» цифровых устройств. Он субъект smart-культуры, инициатор формирования иной – «умной» – картины мира и других жизненных смыслов, создающий новые ценности и нормы бытия в правовом, политическом, экономическом, эстетическом и этическом измерениях.

Итак, творение «души» и «тела» smart-культуры переживает генезис. Мы включены в него и как исследователи (научное сообщество), и как непосредственные участники. Как ученые, мы ищем детали, составляющие архитектуру smart-культуры – ее сущность и многообразные феномены. Будучи участниками, совершенствуем быт, коммуникативные, профессиональные и другие практики. Качество исполнения этих ролей зависит от осознания ответственности за перспективы взаимодействия субъекта и техники: понимающего человека «умные» устройства поведут вперед, а непонимающего – потащат.



Список литературы

1. *Алтер А.* Не оторваться! Почему наш мозг любит все новое и так ли это хорошо в эпоху Интернета. / пер. с англ. Т. О. Новиковой. Москва: Эксмо, 2019. 352 с.
2. *Бодрийяр Ж.* В тени молчаливого большинства, или Конец социального. / пер. с фр. Н. В. Суслова. Екатеринбург: Editions DENOEL, 2000. 96 с.
3. *Броди Р.* Психические вирусы. Как программируют ваше сознание. / пер. с англ. Л.Афанасьевой. Москва: Поколение, 2006. 304 с.
4. *Бузмакова М. В.* Неконтролируемое потребление как следствие увеличения нормы свободного времени. // Региональная экономика: теория и практика. 2017. Т. 15, выпуск 5. С. 992–998.
5. *Кед А. П., Агеева П. М.* Интернет-опрос как метод социологического исследования. // Проблемы современной экономики (Новосибирск). 2015. № 27, С. 112–116.
6. Кибербуллинг: масштаб проблемы в России. Аналитический обзор. [Электронный ресурс]. // ВЦИОМ. 06.07.2021: URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/kiberbulling-masshtab-problemy-v-rossii>
7. *Лебон Г.* Психология народов и масс. / пер. с фр. А. Фридмана и Э. Пименовой. Москва: Социум, 2016. 384 с.
8. Наш мозг не может оторваться от гаджетов – И это не просто случайность. [Электронный ресурс]. // Border. 13.01.2022 URL: <https://jborder.ru/stati/nash-mozg-ne-mozhet-otorvatsya-ot-gadzhetrov-i-etone-prosto-sluchajnost/>
9. *Тихомирова Е. Г.* Идея маски и ее смыслы в культуре Новейшего времени. Ростов-на-Дону: изд-во Ростовского государственного строительного университета, 2014. 191 с.
10. *Шейнов В. П.* Связи зависимости от смартфона с состояниями и свойствами личности // Журнал Белорусского государственного университета. Социология. 2020. № 4. С. 120–127.
11. *Шугуров М. В., Серебряков А. А., Печатнов Ю. В.* Международное научно-исследовательское сотрудничество России в условиях масштабирования санкций: характеристика институциональных взрывов. // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2022. Выпуск 4–3 (67). С. 235–242.
12. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. / пер. с нем. М.Левина. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.

*

Поступила в редакцию 01.08.2023



ТРАНСФОРМАЦИЯ НЕМЕЦКОЙ ПОСЛЕВОЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ АВТОРОВ «ГРУППЫ 47»: ОТ ЗАБВЕНИЯ К ПРОРАБОТКЕ ПРОШЛОГО

УДК 316.7:821.112.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-46-56>

К. А. Мясникова

Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация
e-mail: kiramyasnikova@gmail.com

Аннотация: В статье анализируются ключевые характеристики послевоенной западногерманской культуры памяти (Erinnerungskultur) и их проявления в немецкой культуре 1950-х годов на примере творчества авторов литературного объединения «Группа 47», пытавшихся критически осмыслить национальное прошлое страны. Вторая мировая война, память о которой является ядром немецкой культуры памяти, как на современном этапе, так и в исторической перспективе, рассматривается как культурная травма немецкого общества, преимущественной реакцией на которую в 1950-е годы оказалось забвение. На примере работ Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман, ведущих участниц «Группы 47», демонстрируется, как господствующее в обществе 1950-х годов забвение и порожденное им коллективное умолчание, память «жертв» и жертвенный нарратив, а также продолжавшаяся дискуссия о коллективной и индивидуальной вине и ответственности немецкого народа начали переосмысляться в творчестве авторов литературного объединения. На основе проведенного анализа были определены стратегии критики западногерманской культуры памяти 1950-х годов в творчестве И. Айхингер и И. Бахман, повлиявшие на дальнейшую трансформацию культуры памяти.

Ключевые слова: культура памяти 1950-х годов, забвение, «коллективное умолчание», память жертв, жертвенный нарратив, коллективная вина, коллективная ответственность, «Группа 47», Ильзе Айхингер, Ингеборг Бахман.

Для цитирования: Мясникова К. А. Трансформация немецкой послевоенной культуры памяти в творчестве авторов «Группы 47»: от забвения к проработке прошлого // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 46–56. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-46-56>

МЯСНИКОВА КИРА АЛЕКСАНДРОВНА – преподаватель кафедры управления культурной политикой, Институт государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; аспирант кафедры немецкого языка и культуры, факультет иностранных языков и регионоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

MYASNIKOVA KIRA ALEXANDROVNA – Lecturer at the Department of Cultural Policy Management, Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Postgraduate student at the Department of Germanic Languages and Cultures, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Moscow State University named after M. V. Lomonosov

© Мясникова К. А., 2023



TRANSFORMATION OF THE POSTWAR WEST GERMAN
MEMORY CULTURE IN THE WORKS OF “GROUP 47” MEMBERS:
FROM FORGETTING TO WORKING THROUGH THE PAST

Kira A. Myasnikova

Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation,
Moscow State University named after M. V. Lomonosov,
Moscow, Russian Federation
e-mail: kiramyasnikova@gmail.com

Abstract: The article examines key features of post-war West German memory culture (Erinnerungskultur) and their manifestations in the 1950s German culture. We have taken example of the West German literary association “Group 47” as its authors sought to critically comprehend and reflect on the national past in their works. Memories of the Second World War have been at the core of German memory culture and have created the most prominent cultural trauma for the German society in the 20th century. In the 1950s West Germany the predominant response to the cultural trauma of the past turned out to be forgetting. By analyzing the works of Ilse Aichinger and Ingeborg Bachmann, who were distinguished members of the “Group 47” in the 1950s, the study reveals how this literary association initiated a reevaluation of the predominant strategies of the 1950s memory culture, such as forgetting, collective silence, memory of “victims” and sacrificial narrative, notions of collective and individual guilt and responsibility. Consequently, the article identifies the critique strategies employed by Ilse Aichinger and Ingeborg Bachmann towards the 1950s West German memory culture that may have influenced the subsequent transformation of West German memory culture.

Keywords: 1950s memory culture, forgetting, collective silence, victim memory, sacrificial narrative, collective guilt, collective responsibility, “Group 47”, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann.

For citation: Myasnikova K. A. Transformation of the postwar West German memory culture in the works of “Group 47” members: from forgetting to working through the past. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 46–56. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-46-56>

Под культурной травмой представители культурсоциологии понимают исторические события или воспоминания о них, которые оставляют «неизгладимые следы в групповом сознании, навсегда отпечатываются в памяти и коренным и необратимым образом изменяют будущую идентичность» [2, с. 6]. Для Германии таким событием, породившим главную национальную культурную травму XX века, стала Вторая мировая война. Эта травма определила немецкую послевоенную культуру памяти, т. е. культуру оценки прошлого через призму настоящего. Немецкий культуролог и исследователь культуры памяти Алейда Ассман в отношении памяти о Второй мировой войне отмечала, что даже сегодня немецкое общество живет в условиях «несвободы последующих поколений от травматического

прошлого и невозможности обходиться с ним по своему усмотрению» [3, с. 13].

Культурная травма «не существует от природы, а создается обществом» [2, с. 8] и, имея социальное происхождение, напрямую от него зависит, со временем трансформируясь, если меняется социум. Восприятие немецким обществом культурной травмы, нанесенной Второй мировой войной, прошло несколько стадий, которые Алейда Ассман соотнесла с этапами развития культуры памяти в ФРГ: 1) с 1945 года до начала 1960-х годов, 2) с середины 1960-х годов до 1985 года и 3) с 1985 года по настоящее время [4]. Современная немецкая культура памяти сложилась в середине 1980-х годов, не претерпев с тех пор принципиальных изменений. Но, тем не менее, важными для ее становле-



ния являются первые два этапа развития: если с середины 1960-х по середину 1980-х годов были заложены основы критического подхода к проработке прошлого, то первый этап развития культуры памяти (1945 – начало 1960-х годов) стал периодом преодоления.

В связи с этим целью данной статьи стало исследование послевоенного этапа культуры памяти ФРГ на примере ее проявлений в художественной литературе в творчестве авторов «Группы 47». Выбор этого литературного объединения неслучаен: авторов «Группы 47» объединяла не столько общность художественных методов, сколько идеологическая близость и желание осмыслить и понять национальное прошлое, что, с одной стороны, шло в разрез с основными тенденциями культуры памяти 1950-х годов, а с другой стороны, являлось толчком для ее дальнейшего развития. Использование культурно-исторического и структурно-функционального методов, метода литературной герменевтики позволило нам выделить в рассматриваемых произведениях авторов «Группы 47» образы военного прошлого, сопоставить их с ключевыми компонентами культуры памяти 1950-х годов и выявить стратегии ее критики, предвосхитившие трансформацию западногерманской культуры памяти, начавшуюся в середине 1960-х годов.

Специфика западногерманской культуры памяти 1950-х годов. Реакция общества на культурную травму Второй мировой войны не была единой, однако большая часть немцев еще не была готова признать травму, «стремясь к материальному и психологическому возрождению» и «вытесняя из сознания реалии нацистского государства, только-только ставшие прошлым» [14, с. 91]. Это определило специфику памятования на данном этапе: западногерманское общество отдавало предпочтение забвению, отражением которого стало «коллективное умолчание»; общество достигло негласной договоренности, что антифашисты не воспользуются известным им компроматом, а бывшие нацисты будут сдержаны в своих общественных притязаниях

[23]. Тем не менее, память о войне не исчезла полностью из общественно-политической коммуникации, а *забвение* носило *избирательный характер*, что обусловило еще одну характерную особенность культуры памяти 1950-х годов – формирование *специфического жертвенного нарратива* и соответствующей *памяти жертв* (*Opfergedächtnis*), в связи с чем в обществе бытовало «широко распространенное представление о себе, немцах, как жертвах» [15, с. 85]. Таким образом, забвение памяти о войне подразумевало «игнорирование нацистских преступлений» и сопровождалось «самооправданием и безразличием к немецким жертвам в первые послевоенные годы» [7, с. 101].

Немецкий историк Йорг Эхтернкамп объяснял возникновение забвения в ФРГ «принудительной стыдливостью, затруднившей рассказ о собственных переживаниях на войне» [15, с. 85]. Психологи Александр и Маргарета Митчерлих рассматривали «молчание» общества, с одной стороны, как неспособность скорбеть, а с другой – как необходимость обезопасить себя от собственных эмоций, т. е. «коллективное молчание», по их мнению, являлось способом вытеснения из сознания посттравматической памяти о войне. Иной точки зрения придерживался Герман Люббе, считавший, что умолчание было даже выгодно обществу. Он делил западногерманское общество 1950-х годов на две группы – тех, кто был замешан в преступлениях нацистского времени, и «безобидных нацистов», к которым он относил оппортунистов и поддерживавших режим под влиянием пропаганды [5]. По мнению Люббе, обеим группам после окончания войны требовалось пережить период молчания: первые могли извлечь выгоду, скрыв следы преступлений прошлого, в то время как в отношении вторых Люббе говорил о «преобразующей», «продуктивной силе умолчания» [23]. Подобное забвение Алейда Ассман называет положительным и конструктивным, оно помогает преодолеть страдания и травмы, стимулирует «художественную и интеллек-



туальную активность» и становится основой для изменений идентичности, «способствуя ускороенной политической и социальной интеграции» [4, с. 52–54]. Но в то же время «коллективное умолчание», характерное для западногерманского общества 1950-х годов, можно трактовать, по классификации Ассман, как негативное, охранительное (совиновное) забвение. Например, высокопоставленные нацисты после окончания войны меняли имена в попытке скрыть следы преступлений и избежать возмездия: пока они находились у власти, то были под ее защитой, но со смелой режима были вынуждены «сделать ставку на забвение», чтобы «уклониться от судебного преследования и ответственности» [4, с. 48].

Амбивалентный характер забвения 1950-х годов можно заметить в исторической науке, которая не рассматривала период национал-социализма в качестве серьезного объекта для исследования. «Эпоха якобы была еще слишком близка, чтобы можно было прийти к какому-то уверенному суждению о причинах и следствиях произошедшего» [12, с. 32]. Более того, одной из главных тенденций в западногерманской историографии стало развитие идеи об отсутствии преемственности между Веймарской республикой и Третьим рейхом: нацизм рассматривался как отклонение от «правильной» траектории исторического развития, а приход Гитлера к власти – как «случайный эксцесс немецкой истории» [7, с. 101]. Распространение подобной точки зрения подкрепляло сформировавшееся после окончания войны представление о немцах как главных жертвах войны. Причем понимание жертвы настолько трансформировалось в послевоенной ФРГ, что стало применимо практически ко всем слоям общества: помимо реальных жертв нацистского режима появились «жертвы судьбы» (гражданское население), жертвы «диффамации» со стороны держав-союзниц (участники боевых действий) и т. д.

Йорг Эхтернкамп отмечал, что военное и послевоенное время образовали для общества 1950-х годов «единый временной отрезок, полный лишений и страданий»

[15, с. 85], что усугубляло позицию «немцы ни о чьих страданиях, кроме своих, не хотели слышать» [10, с. 20]. Она распространялась в сфере науки и образования и подкреплялась появлявшимися произведениями искусства, принимавшими апологетический тон. Например, в учебниках 1950-х годов «не упоминали о преступлениях нацизма, а информация о военных кампаниях не сопровождалась фактами о преступлениях вермахта» [7, с. 102], при этом находила подтверждение «перспектива жертвы»: пристальное внимание уделялось немецким беженцам и немцам, изгнанным из Восточной Европы. Подобная «память жертв» нашла отражение в мемуарах, беллетристике, художественной литературе и кинематографе (романы «Опросный лист» Эрнста фон Саломона, «Сталинградский врач» Хайнца Конзалика, «Операция Барбаросса» Пауля Карелла, «Это началось на Висле» и «Конец на Эльбе» Юргена Торвальда; фильм «Ночь над Готенхафеном» Франка Висбара и др.).

Критика культуры памяти 1950-х годов в произведениях участниц «Группы 47» Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман. Как отмечает Ю. Шеррер, идея проработки прошлого (*Vergangenheitsverarbeitung*) возникла «из осознания ответственности за преемственность и разрывы в культуре и обществе» [14, с. 91], поэтому этап забвения 1950-х годов был необходим для дальнейшей проработки травмы Второй мировой войны. Хотя забвение являлось преобладающей тенденцией западногерманской культуры памяти 1950-х годов, в обществе оставались те, кто отдавал предпочтение сохранению памяти о войне и подвергал национальное прошлое критическому осмыслению. Переход к новой фазе немецкой культуры памяти наступил в середине 1960-х годов и был вызван, в том числе, приходом «поколения 1968-го года», настроенного на критическое обсуждение истории и проработку прошлого, но подготовка к этому этапу развития культуры памяти началась уже в 1950-е годы, несмотря на общее забвение памяти.



Весомый вклад в трансформацию культуры памяти в 1950-е годы внесли авторы литературной «Группы 47», творческого объединения, собравшего основных авторов послевоенных ФРГ, Австрии и Швейцарии. Главными задачами объединения являлось обновление литературы и выработка нового языка и художественных средств для проработки травматического опыта прошлого. Формально встречи объединения проходили с 1947 по 1977 год, но расцвет «Группы 47» и пик ее влияния на общественное сознание, в частности, культуру памяти, пришелся на 1950-е – начало 1960-х годов. Начавшийся с середины 1960-х годов распад объединения, по мнению Е. С. Москалевой, был напрямую связан со сменой поколений, в результате которой «выявилось расхождение идеологических и политических позиций членов объединения» [8, с. 309]. Но в 1950-е годы это расхождение еще не было так заметно, а участников «Группы 47» объединяла потребность преодоления замалчивания и отказа от воспоминаний о прошлом – основных тенденций сложившейся после войны культуры памяти.

Критика культуры памяти 1950-х годов заметна в творчестве многих авторов «Группы 47», но произведения Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман представляют, с точки зрения развития культуры памяти, особый интерес. С одной стороны, их взгляды на память и памятование соотносятся с общим вектором развития «Группы 47», с другой – представляют иную перспективу на память о прошлом. Необходимо принять во внимание, во-первых, гендерные различия: возникновение «Группы 47» связано с американским лагерем для немецких военнопленных в Форт Гетти, и большая часть мужчин-участников объединения, особенно в первые годы его существования, имела опыт военных действий, являлась членами вермахта или Гитлерюгенд. Айхингер и Бахман пережили войну с другой стороны – в оккупированной нацистами Австрии. Во-вторых, отметим национальные различия: основные литературные достиже-

ние писательниц связаны с ФРГ и «Группой 47», но родная Австрия всегда оставалась для них в центре внимания: у Айхингер важным художественным пространством была Вена, а Бахман часто размышляла об австрийской культуре памяти, которая во многом была схожа с западногерманской. В творчестве обеих писательниц можно выделить несколько особенностей, отражающих критику культур памяти ФРГ и Австрии 1950-х годов и их последующую трансформацию:

- *огласка вместо коллективного умолчания;*
- *опасность забвения из-за угрозы повторения прошлого;*
- *вопрос вины и ответственности за национальное прошлое;*
- *возвращение понятию «жертва» первоначального значения.*

Огласка вместо коллективного молчания. Творчество участников «Группы 47», в частности Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман, стало оппозицией основным тенденциям западногерманской культуры памяти 1950-х годов. Если главной стратегией послевоенной *Erinnerungskultur* было забвение, которое проявлялось в форме «коллективного умолчания», то в творчестве Айхингер и Бахман прошлое – наоборот – предается огласке, получая отражение в историческом повествовании (роман «Великая надежда» и рассказ «Четвертые врата» И. Айхингер, рассказ «Jugend in einer österreichischen Stadt» И. Бахман), в воспоминаниях (рассказ «Kleist, Moos, Fasane» И. Айхингер) и в демонстрации послевоенных «руин» (радиопьесы «Цикады» И. Бахман и «Пуговицы» И. Айхингер, рассказ «Unter Mördern und Irren» И. Бахман).

Опасность забвения из-за угрозы повторения прошлого. По типологии Ассман забвение может выступать не только залогом будущего, позволяющим обществу найти почву для новых начинаний, инноваций и преобразований, или фильтром, отсеивающим лишнюю информацию, которая не может сохраниться в памяти, например, из-за ее ограничений по объему, но и «оружием», скры-



вающим преступления прошлого. Ассман обозначила такое забвение как негативное, и именно к нему апеллируют в своих произведениях Ингеборг Бахман и Ильзе Айхингер, когда обращают внимание на опасность забвения для будущего ФРГ и Австрии и их демократического строя.

Например, в радиопьесе «Пуговицы» (*Knöpfe*, 1953) Ильзе Айхингер через образы фабрики по сортировке декоративных пуговиц и ее работниц критикует как капитализм и связанную с ним опасность «овеществления» людей и утраты ими своей идентичности, так и нацизм, и послевоенное общество 1950-х годов, подавлявшее память о недавнем прошлом [21, s. 320]. Центральным мотивом радиопьесы становится превращение работниц фабрики в пуговицы, которое имплицитно транслирует память о Холокосте: между фабричным производством пуговиц и эксплуатацией узников концлагерей в военные годы можно провести однозначную параллель. В годы войны заключенные концлагерей использовались как рабочая сила для принудительного труда, что обеспечивало, с одной стороны, финансовую прибыль, с другой – уничтожение трудом. Ассоциации с лагерями смерти возникают в описании расположения фабрики – рядом с железнодорожными путями, ставшими символом депортаций в произведениях массовой культуры, посвященных Холокосту. Шум, сопровождающий работу женщин на фабрике, героини радиопьесы сравнивают с «электрическими печами» [16, s. 18], а в тексте радиопьесы Айхингер делает акцент на ощущении страха, который овладевает работницами фабрики, когда они слышат этот шум, который, как выяснится впоследствии, сопровождает их превращение в пуговицы. По мнению М. Герлоф, это отсылает к психологическому состоянию узников концлагерей, и через данные образы и мотивы «память о Холокосте врывается в повседневную жизнь послевоенного общества» [21, s. 328, 331].

Еще один яркий пример опасности забвения для настоящего и будущего и критики

существовавшей на тот момент культуры памяти представлен в рассказе Ингеборг Бахман «Unter Mördern und Irren», посвященном австрийской действительности 1950-х годов. Хотя основным пространством в рассказе становится послевоенная Вена, его действие легко можно было бы перенести на западногерманские реалии того же периода: рассказ «Unter Mördern und Irren» стал художественным отражением опасений Бахман, считавшей, что обществу – как в Австрии, так и в ФРГ – обязательно требовалась *Trauerarbeit*, т. е. «работа с горем», проработка культурной травмы, которую нанесла Вторая мировая война [22, p. 185]. По мнению Бахман, *Trauerarbeit* дает возможность не только преодоления травмы, но и последующего обновления во всех сферах жизни, однако господствующее в обществе забвение помешало этим процессам; именно такое общество представлено писательницей в рассказе «Unter Mördern und Irren» [20, p. 46]. Повествование выстраивается вокруг четырех героев, судьбы которых иллюстрируют политическую и культурную преемственность, связывающую Австрию военного и послевоенного времени. Все главные герои – писатель Хадерер, издатель Хуттер, историк Раницки и журналист Бертони – были тесно связаны с нацистским режимом в годы войны, а после войны оказались важной частью демократического общества, которая несла ответственность за восстановление страны [18].

На первый взгляд кажется, что речь идет о позитивном забвении по классификации забвения Ассман, которое, частично стирая воспоминания о прошлом, в том числе о прежней национальной идентичности, позволяет обществу двигаться дальше «с чистого листа», обновляясь [4, с. 44]. Но раскрывая характеры героев, Бахман демонстрирует, что их мировоззрение после войны не изменилось: Хадерер и Хуттер вспоминают о своем военном прошлом как о собственном героизме, а Бертони и Раницки, пусть и не высказывают открыто тоски по прежнему режиму, к новой Австрии от-



носятся по-конформистски [18; 20, р. 48–49]. Такую функцию забвения Ассман назвала совиновной или охранительной – подобное негативное забвение позволяет преступникам скрыть преступления и избавиться от ответственности за них. Между государством и его гражданами вне зависимости от их прошлого установился своеобразный консенсус, позволивший найти тонкий баланс между противоположными проявлениями забвения. Как показал исторический опыт, послевоенное восстановление – как Австрии, так и ФРГ – было невозможно без привлечения бывших сторонников нацистского режима, что в свою очередь требовало забвения, хотя бы временного. Однако Бахман отвергает идею о том, что забвение может нести пользу обществу, обращаясь именно к негативному забвению памяти преступников: латентные агрессия и «авторитарно-фашистские черты» главных героев рассказа – не что иное, как конформность послевоенного общества, которое в любой момент могло снова обратиться к открытой агрессии и насилию [19, s. 106].

Вопрос вины и ответственности за свое прошлое. Критическое осмысление прошлого возобновило общественную дискуссию о вине немецкого народа, начавшуюся сразу после окончания войны по инициативе властей американской зоны оккупации. Дискуссия реактуализировалась уже в 1960-е годы, заметно ослабев в 1950-е годы, но даже в это десятилетие в творчестве многих авторов «Группы 47» ставятся вопросы вины и ответственности как отдельной личности, так и всей нации за свое прошлое.

В качестве примера можно обратиться к радиопьесе Ингеборг Бахман «Цикады» (*Die Zikaden*, 1955). Развитие радиовещания открыло авторам новые технические и художественные возможности, что сделало мотив эскапизма одним из характерных для немецкоязычной радиодраматургии 1950-х годов. Этот мотив лег в основу «Цикад», однако писательница придала ему нетрадиционную трактовку: осознание бессмысленности бегства от действительности, привлекательного

в первые послевоенные годы, когда страна превратилась в «руины», привело Бахман к его критике.

Мотив эскапизма характерен для всех ее радиопьес, но, вероятно, создание литературно-драматургической утопии для писательницы – попытка пережить детскую травму. Сама Бахман не раз вспоминала, как нацисты входили в ее родной Клагенфурт, какое впечатление это произвело на нее [22, р. 185]. Однако утопия райского острова в Средиземном море, на котором оказываются герои «Цикад», иллюзорна: остров становится царством забвения, где изоляция и бегство в собственные нарциссические мечты превращают героев в одиноких цикад. Но если у Платона, к диалогам которого восходит мотив превращения человека в цикаду, эта метаморфоза является даром муз, в «Цикадах» она лишает людей памяти и идентичности, на что обращает внимание Робинзон, один из главных героев радиопьесы: «У меня нет истории. Нет вины, отягощающей совесть, нет несчастья, неотступно следующего за мной, нет ничего, в чем пришлось бы каяться. Никто не расплачивается за то, что я здесь» [11, с. 69].

Вопрос личной ответственности, «...выбора между тем, чтобы дать себя усыпить, и тем, чтобы дать себя предупредить», становится ключевым в радиопьесе, чем Коэн Ванхэгендорен объясняет ее название: именно через образ цикады и аудиальные возможности жанра радиопьесы Бахман поднимает вопрос вины и ответственности и делает возможным художественную репрезентацию травмы [24, р. 147]. «Цикады» считаются самой музыкально структурированной радиопьесой Бахман, в которой музыкальные фрагменты не просто играют роль фоновых декораций, что было типично для немецких радиопьес 1950-х годов, но и становятся важным композиционным и сюжетным элементом. Такой эффект был достигнут благодаря сотрудничеству Бахман с немецким композитором Гансом Вернером Хенце. В середине 1950-х годов Хенце, как и многие деятели культуры, уехал из Герма-



нии: с окончанием войны наследие нацизма в ФРГ не исчезло, что вынуждало многих покидать страну, но со временем «бегство» превращалось в изоляцию от общества. Бахман и Хенце, понявшие опасность эскапизма в жизни, в «Цикадах» перенесли это ощущение на сюжетную канву радиопьесы: бегство от мира, прошлого, вины, ответственности, травмы возможно только в условиях абсолютной изоляции и «превращении» в «цикаду». И островитяне не могут убежать от травмы прошлого и ответственности за него и потому «потеряны в своей тоске», «заколдованы, но обречены на проклятие» [22, р. 196].

Возвращение понятия «жертва» настоящим жертвам войны. Одной из характерных черт западногерманской культуры памяти 1950-х годов и следствием избирательного забвения стала трансформация понятия «жертва»: сложившийся после войны жертвенный нарратив приписывал понятие «жертва» самим немцам, «отбирая» его у жертв немецкого происхождения. Однако в творчестве авторов «Группы 47», где стали возникать образы евреев, узников концлагерей, жертв Холокоста, понятию «жертва» постепенно возвращалось его первоначальное значение, что можно заметить, например, в произведениях Ильзе Айхингер – романе «Великая надежда» (*Die größere Hoffnung*, 1948), рассказе «Четвертые ворота» (*Das vierte Tor*, 1948), радиопьесе «Пуговицы» (*Knöpfe*, 1953).

Роман «Великая надежда» был нетипичным явлением в послевоенной немецкоязычной литературе: в романе затрагивалась тема Холокоста и судьбы еврейского народа в годы войны, хотя само слово «концлагерь» в нем ни разу не упомянуто, как и имена преступников и высших чинов Третьего рейха. В романе важна не только едва ли не впервые в немецкоязычной литературе поднятая тематика, но и представленный в романе образ жертвы – ребенка-полукровки с еврейскими корнями, пытающейся скрыться от преследований в оккупированной Вене.

Точный возраст главной героини Эллен в романе не указан, но из контекста легко по-

нять, что перед читателем – ребенок. Косвенно это подтверждается биографией писательницы, поскольку в основе «Великой надежды» лежат воспоминания о детских годах, проведенных ею в Вене военного времени: «Система тотальной слежки и депортации, страх шагов на лестнице и звонка в дверь – всё зафиксировано детскими глазами» [13]. Детский взгляд на войну и оккупацию позволяет представить вопрос вины через перспективу невинного человека, каким является ребенок в художественном мире романа, поскольку дети осознают, что несут чужую «вину», но не понимают причин происходящего: «Родители наших родителей ставят нас в вину. Мы виноваты, что мы здесь, виноваты, что каждую ночь растем. Простите нам эту вину» [1, с. 57]. Воспринимая войну глазами ребенка, читатель видит ее изнутри и осознает простую правду, которую «наивно» произносят дети: жертвами этой войны становятся по праву крови, лишь из-за происхождения.

Аналогичный прием использован в рассказе «Четвертые ворота», традиционно публикуемом вместе с «Великой надеждой»: в центре повествования снова дети «неарийского происхождения», которые едут на трамвае в сторону «четвертых ворот», ведущих к еврейскому кладбищу. Особое внимание обращает на себя описание города, в котором в единый ассоциативный ряд поставлены «еврейское кладбище» (*auf dem jüdischen Friedhof*) и «тоска эмигрантов по дому» (*das Heimweh der Emigranten in Schanghai, Chicago und Sydney*), «последняя надежда переселенных» (*die letzte Hoffnung der Verschleppten*), «последний вздох убитых» (*der letzte Seufzer der Getöteten*), что акцентирует представленный образ жертвы еврейского происхождения [17, с. 273]. Понятие «жертва» Айхингер использует в романе и рассказе буквально: речь не о самовосприимчивости немцами себя в качестве жертв, что характерно для культуры памяти 1950-х годов, а об объективной реальности, в которой евреи стали жертвами нацистского режима.

Если «Великая надежда» и «Четвертые ворота» говорили с читателем о войне, концла-



герях, Холокосте и жертвах среди евреев открыто, в радиопьесе «Пуговицы» Айхингер обращается к проблеме жертвы войны метафорически, используя символику, мотивы и аллюзии. Как уже упоминалось выше, в самой фабрике угадывается аллюзия на концлагерь: шум на фабрике, напоминающий треск огня, ассоциируется с газовыми камерами, а сам процесс превращения девушек в пуговицы напоминает уничтожение жертв лагерей [16]. Стоит отметить, что в романе и рассказе акцент был сделан на возрасте и происхождении жертвы, в то время как в радиопьесе значимым становится гендерный аспект. В радиопьесе мы наблюдаем «естественное» для нацистского режима распределение ролей, в котором мужчины олицетворяют власть, финансовую мощь и социальную защищенность; в такой же роли в отношении работниц выступают мужские персонажи [21, с. 335].

Как отмечал отечественный филолог и исследователь «Группы 47» Е. А. Зачевский, после войны «буржуазные демократы», политики и публицисты, составившие впоследствии ядро литературного объединения, «эмигрировали в литературу», видя в ней возможность влияния и воздействия на общественное сознание. Тем самым творчество авторов «Группы 47» стало «оппозицией политике реставрации, ремилитаризации и реваншизма», характерным для послевоенной ФРГ [6, с. 82, 90]. Пока в обществе царил забвение и умолчание, участники «Группы 47» стремились «отразить социально-политическую проблематику времени» и «напомнить об опасности возрождения фашизма и милитаризма в стране» [6, с. 79–80].

На примере творчества двух авторов объединения – австрийских писательниц Илзе Айхингер и Ингеборг Бахман, ставших в 1950-е годы одними из ведущих участников «Группы 47», мы проследили трансформации, которые начала претерпевать послевоенная западногерманская культура памяти. Обе писательницы, понимая травматичность Второй мировой войны как для отдельного человека (из личного опыта), так и для всей нации,

отвергали забвение как *здоровую* реакцию на культурную травму прошлого. Айхингер и Бахман обладали индивидуальным подходом к вопросу памяти и собственными средствами проработки травмы, однако для обеих понимание травматического опыта оказалось невозможным без его «озвучивания» – в вербальной или аудиальной форме.

В творчестве Айхингер и Бахман критике и переосмыслению подвергаются все ключевые компоненты культуры памяти 1950-х годов. Вместо забвения и умолчания прошлое предается огласке. В некоторых произведениях это происходит более метафорично, но даже в них легко угадываются аллюзии на военное прошлое. Более того, писательницы не просто обозначают культурную травму прошлого и стараются говорить о ней настолько открыто, насколько позволяют в первую очередь возможности языка, но и пытаются объяснить, почему забвение, доминировавшее в 1950-е годы, опасно и потенциально губительно для немецкого и австрийского будущего. Значительной трансформации подвергается представление о жертве: в публичном пространстве продолжало бытовать мнение о немцах как жертвах войны (по сути, этот вид памяти схож с тем, что Алейда Ассман называла «памятью преступников»). Но Айхингер и Бахман, чувствуя амбивалентность понятия «жертва», в своем творчестве обращают внимание на тех, к кому оно применимо без кавычек, – на евреев, детей, женщин и других жертв лагерей и нацистского режима.

Критическое отношение к прошлому и к сложившейся после войны культуре памяти было тем звеном, которое объединяло авторов, участвовавших в собраниях «Группы 47». Можно сказать, что творчество авторов этого литературного объединения стало своего рода маркером трансформации культуры памяти ФРГ и одновременно и предвосхитило, и обозначило переход к новой фазе *Erinnerungskultur* в западногерманской культуре на рубеже 1950–1960-х годов. Однако мы отмечали, что в связи с гендерным



и национальным вопросам творчество Ильзе Айхингер и Ингеборг Бахман стоит особняком от произведений многих авторов «Группы 47», в связи с чем вопрос о других

стратегиях репрезентации и критики культуры памяти в творчестве авторов этого литературного объединения требует дальнейшего исследования.

Список литературы

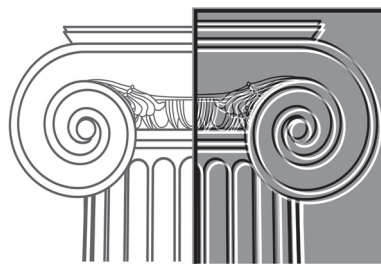
1. *Айхингер И.* Великая надежда / перевод с немецкого Е. Баевской. Москва: Издательство АСТ, 2022. 320 с.
2. *Александр Дж.* Культурная травма и коллективная идентичность. Социологический журнал. 2012. № 3. С. 5–40. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-travma-i-kollektivnaya-identichnost>
3. *Ассман А.* Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / перевод с немецкого Б. Хлебникова. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 323 с.
4. *Ассман А.* Забвение истории – одержимость историей / перевод с немецкого Б. Хлебникова. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 552 с.
5. *Ассман А.* Новое недовольство мемориальной культурой / перевод с немецкого Б. Хлебникова. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. 232 с.
6. *Зачевский Е. А.* «Группа 47» и история послевоенной немецкой литературы. В 2-х томах. Т. 1. Санкт-Петербург: Крига, 2020. 768 с.
7. *Кауганов Е. Л.* Дебаты о коллективной вине в Западной Германии (1945–1950-е годы) // Обсерватория культуры. 2015. № 1. С. 99–103.
8. *Москалева Е. С.* Становление «Литературы развалин»: объединение «Группа 47». Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Общество. Коммуникация. Образование. 2014. № 1 (191). С. 307–310. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-literatury-razvalin-obedinenie-gruppa-47>
9. *Мысливец Н. Л., Романов О. А.* Историческая память как социокультурный феномен: опыт социологической реконструкции. Вестник РУДН. Серия: Социология. 2018. № 1. С. 9–19. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskaya-pamyat-kak-sotsiokulturnyy-fenomen-opyt-sotsiologicheskoy-rekonstruktsii>
10. *Новикова М. В.* Проблема национальной травмы в коллективной памяти немцев объединенной Германии. Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. 2021. № 2. С. 117–126. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-natsionalnoy-travmy-v-kollektivnoy-pamyati-nemtsev-obedinennoy-germanii>
11. Ночной разговор с палачом: Радиопьесы Австрии, Германии, Швейцарии / Сост. И. М. Чернова; Предисл. И. М. Черновой. Москва: Искусство, 1991. 224 с.
12. *Фолльнхальс К.* Критический анализ национал-социализма в современной (западно)германской истории и германском обществе после 1945 года // Отношение к прошлому. Осмысление Германией двух ее диктатур. Москва: Политическая энциклопедия, 2018. С. 31–44.
13. *Фомичева О.* Ильзе Айхингер. Великая надежда. Волга. 2000. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2000/4/ilze-ajhinger-velikaya-nadezhda.html>
14. *Шеррер Ю.* Германия и Франция: проработка прошлого // Pro et Contra. 2009. Том 13. № 3–4 (46). С. 89–108.
15. *Эхтернкамп Й.* «Немецкая катастрофа»? О публичной памяти о Второй мировой войне в Германии. Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40–41). С. 83–87. [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/nemeczskaya-katastrofa-o-publichnoy-pamyati-o-vtoroj-mirovoj-vojne-v-germanii.html>



16. *Aichinger I.* Auckland: Vier Hörspiele. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012. 332 p.
17. *Aichinger I.* Die Größere Hoffnung. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. 288 p.
18. *Bachmann I.* Das dreißigste Jahr: Erzählungen. München: Piper Verlag, 2005. 192 p.
19. *Bartsch K.* Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler Verlag, 1997. 208 p.
20. *Decker C.* «Wenn je etwas gut und ganz werden soll»: Bachmann's «Unter Mördern und Irren» and the Political Culture of the «Stammtisch» // *Modern Austrian Literature*. 1996. Pp. 43–56.
21. *Gerlof M.* Tonspuren, Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR. Berlin, New York: De Gruyter, 2010. 396 p.
22. *Jeffery L.* Collective Responsibility in Ingeborg Bachmann and Hans Werner Henze's Radio Drama *The Cica-das* // *Radio Art and Music: Culture, Aesthetics, Politics*. Minneapolis: Lexington Books, 2020. Pp. 185–205.
23. *Lübbe H.* Vom Parteigenossen zum Bundesbürger. Über beschwiegene und historisierte Vergangenheiten. München: Wilhelm Fink Verlag, 2007. 143 p.
24. *Vanhaegendoren K.* Die Zikadenmetapher in Ingeborg Bachmanns *Die Zikaden: Lebensflucht und Lebensmut* // *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. University of Toronto Press, 2006. Vol. 42. № . 2. Pp. 135–154.

*

Поступила в редакцию 07.08.2023



ЭСТЕТИКА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА



БАРОККО КАК ПЕРЕКРЕСТОК СМЫСЛОВ И ПРОСТРАНСТВО МЕТАМОРФОЗ (ЧАСТЬ 2: МОСКОВСКОЕ И ПЕТЕРБУРГСКОЕ БАРОККО)

УДК 130.2672(091)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-58-67>

Н. В. Синявина

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

Аннотация: Актуальность изучения художественного языка барокко заключается в том, что для современной постмодернистской концепции искусства, отталкивающейся от идеи «синтеза искусств» начала XX века и базирующейся, в том числе, и на игровом элементе, по-прежнему интересны и проблема взаимозависимости письменной и визуальной культур, и механизм трансформации художественных стилей и форм. Исходя из этого, барокко с его установкой на показ текучести жизни и изменчивости окружающего мира выступает одним из лучших образцов. В статье отмечается, что стремление людей XVII века встроиться в исторический процесс, определить в нем свое место, переключается с проблемами современного общества, переживающего чувство разрыва течения истории и исторической преемственности, задающего вопросом о «конце истории» (Ф. Фукуяма), пытающегося осознать причины случившегося разрыва и занятого поисками способов его нивелирования, строящего возможные футурологические модели. Автор рассматривает особенности бытования барокко в России в 1660–1720-е годы. Специфичность барочной культуры в России связана с тем, что ориентирами для нее выступали различные региональные европейские варианты: в период Древней Руси – восточноевропейская линия, в которой произошло соединение двух ветвей культуры, католической и православной (С. Полоцкий, С. Медведев, Е. Славинецкий, Е. Чудовский и др.); в период правления Петра I доминировать начал североевропейский вариант (вернее, скандинавско-английский), выбор же Елизаветы Петровны пал на итальянско-французскую ветвь, пожалуй, самую пышную и блестящую из всех.

Ключевые слова: барокко, недоросль, игра, аллегория, иллюзия, метафора.

Для цитирования: Синявина Н. В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (Часть 2: московское и петербургское барокко) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 58–67. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-58-67>

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, зав. кафедрой культурологии, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры; профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет

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

© Синявина Н. В., 2023



BAROQUE AS A CROSSROADS OF MEANINGS AND A SPACE OF METAMORPHOSES (PART 2: MOSCOW AND ST. PETERSBURG BAROQUE)

Natalia V. Sinyavina

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

Abstract: The relevance of studying the artistic language of the Baroque lies in the fact that for the modern postmodern concept of art, based on the idea of the “synthesis of arts” of the early twentieth century and based, among other things, on the game element, the problem of the interdependence of written and visual cultures, and the mechanism of transformation of artistic styles and forms are still interesting. Based on this, the Baroque with its installation to show the fluidity of life and the variability of the surrounding world is one of the best examples. The article notes that the desire of the people of the XVII century to integrate into the historical process, to determine their place in it, echoes the problems of modern society, experiencing a sense of a break in the flow of history and historical continuity, wondering about the “end of history” (F. Fukuyama), trying to understand the causes of the gap and engaged in the search for ways to level it, building possible futurological models. The author examines the peculiarities of the existence of Baroque in Russia in the 1660s – 1720s. The specificity of Baroque culture in Russia is due to the fact that its various regional European variants acted as landmarks: in the period of Ancient Russia - the Eastern European line, in which there was a connection of two branches of culture – Catholic and Orthodox (S. Polotsky, S. Medvedev, E. Slavinetsky E. Chudovsky, etc.); during the reign of Peter I, the Northern European version (or rather, Scandinavian-English) began to dominate, while Elizabeth Petrovna’s choice fell on the Italian-French branch, perhaps the most magnificent and brilliant of all.

Keywords: baroque, nedorosl, game, allegory, illusion, metaphor.

For citation: Sinyavina N. V. Baroque as a crossroads of Meanings and a space of Metamorphoses (Part 2: Moscow and St. Petersburg Baroque). *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 58–67. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-58-67>

Несмотря на появление термина «московское барокко» более века назад, сразу после публикации «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря, вокруг него до сих пор не утихает дискуссия. Споры ведутся не только о его смысловом содержании, но и о хронологических границах московского барокко среди тех, кто разделяет точку зрения Грабаря. Ряд искусствоведов (в частности, Б. Р. Виппер) вообще отказались от использования этой дефиниции. Искусствоведы обсуждают главным образом вопросы и проблемы, касающиеся искусства, целью же статьи выступает выявление особенностей картины мира, присущей русскому обществу во второй половине XVII – начале XVIII вв., и сопоставление ее

с характерными чертами европейского барокко, которые были рассмотрены в первой части статьи¹. Представляется интересным выявить сходство и/или отличие тенденций и процессов в европейской и древнерусской культуре на рубеже XVII–XVIII вв.

Как уже отмечалось, барочная культура, прежде всего, есть культура риторическая. Слово в тот момент мыслилось субстанционально. В русской культуре эта характеристика усиливалась еще и религиозным фактором. После принятия Русью христианства и появ-

¹ См.: Синявина Н. В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (часть 1) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 3.



ления письменности, происходит обожение букв, а в обозначении самого действия работы с текстом – «почитать» – заложен не только буквальный смысл «прочитать», но и уважительное, фактически сакральное, к нему отношение – почитание, которое базировалось на уверенности в неразрывном сопряжении письменного Слова и Бога, Слова и обозначаемой им вещи. Ведь все видимое вокруг, по представлению древнерусского человека, возникло в первые дни божественного творения, после чего Адаму было даровано божественное право дать всему названия, которые потом были лишь зафиксированы письменно.

Процесс чтения в эпоху Средневековья подразумевал возможность погружения в текст единственной книги с многократным повторением прочитанного, что связано, прежде всего, с особенностями мышления средневекового человека. Во-первых, читая каждый раз, например, о сотворении мира, человек как бы заново воссоздавал его. Во-вторых, поскольку, «с точки зрения содержания, часть равна целому», то «именно таким путем совершается восхождение от части (текста) к целому (истине)» [7, с. 404]. Другими словами, и одна книга (а в то время любая книга – это книга, где религиозные, исторические и политические компоненты были единым целым) могла быть источником божественного откровения и мудрости.

На особенность переживания времени и истории в эпоху Средневековья обратил внимание Ю. М. Лотман. Современный человек фактически всегда способен обнаружить причинно-следственную связь между сменяющимися друг друга событиями. Более того, течение времени и истории для него имеет четкое членение на прошлое, настоящее и будущее. Для человека Средневековья «лежащие в основе миропорядка «первые» события не переходят в призрачное бытие воспоминаний, они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого рода не есть нечто отдельное от «первого» его прообраза; оно лишь представляет обновление и рост этого вечного «столбового» события. Каждое

убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением Каинова греха, который сам по себе вечен» [6, с. 356]. Именно поэтому мысль средневекового человека должна быть сфокусирована на памятовании о том, что мир представляется пространством борьбы добра и зла, и на каждом человеке лежит ответственность за несоздание нового греха или творение блага.

Еще одной особенностью средневекового общества выступает включенность человека в ту или иную группу (семью, артель, корпорацию и пр.), обладающую юридическими правами и разного рода привилегиями. Права и обязанности человека группы есть совокупность прав и обязанностей всех, принадлежавших к ней в течение всей истории ее существования. Место человека в обществе, его положение в нем определялось исключительно посредством принадлежности к той или иной семье/артели/корпорации/цеху. Только пребывание в этом объединении давало человеку право на существование, как бы заявляя о его легитимности: место, занимаемое им в этой иерархии, позволяло ему быть явленным. Принадлежность к определенной группе, которой присущ свой этикет и традиции, детерминировала поведение человека. Например, богатырь древнерусских былин совершает те или иные поступки не только потому, что таков его характер, а потому, что принадлежит к группе Героев. В связи с этим самым страшным наказанием в тот период становится отщепенство, когда человек изгонялся из своей группы, переставая из-за этого как бы существовать для всех.

Таким образом, сформировавшиеся в эпоху Древней Руси представления о тождественности части целому, отсутствие четких границ между историческими периодами, особое восприятие времени и детерминировавший социально-политическую иерархию принцип местничества в конце XVII века подверглись трансформации, приведшей в XVIII веке к кардинальной смене картины мира.



Итак, для московского барокко одной из основополагающих категорий, пронизывающей смысловое пространство всей культуры, выступало Слово. Для художников того времени цель творчества заключалась в попытке разгадать смысл слов, образующих как бы процессию. Для усиления эффекта использовалась и визуализация, проявлявшаяся, например, в необычном расположении текста в некоторых стихах (например, С. Полоцкий использовал форму сердца или Вифлеемской звезды), что вновь вызывает аналогии с искусством начала XX в. (в частности, эксперименты со стихотворным текстом футуристов).

Писатель барокко стремится показать мир во всей его полноте и обширности, поэтому любое сочинение того периода стремится к энциклопедичности. Но, помимо этого, произведение выступает своего рода сводом текстов, каждый из которых можно читать и как самостоятельное сочинение (например, жития того или иного святого, включенные в «Великие Четьи-Минеи» митрополита Макария). То есть произведение как бы распадается на отдельные элементы, фрагментируется. Некоторые исследователи (например, Л. И. Сазонова) отмечают, что С. Полоцкий в «Вертограде многоцветном» отказывается от первоначального варианта расположения стихов по смыслу, где каждое из них выступало компонентом, формирующим художественный контекст сборника в целом. Автор выбрал алфавитный порядок следования стихов, что привело к нарушению смысловой структуры произведения, но усилило автономность каждого из стихотворений [10].

Таким образом, горизонтальное движение в этих, пожалуй, самых масштабных сочинениях того времени в древнерусской культуре, сохраняет средневековую традицию, предписывающую поиск смысла и истины в читаемой раз за разом одной книге. С другой стороны, фрагментарность и разрозненность элементов, составляющих эти книгосводы, позволяла читателю самому собирать

их в произвольном порядке, что было характерно уже для барокко (в Четьях-Минеях митрополита Макария сделать это сложнее, поскольку тексты расположены по месяцам, но вариативность агиографической литературы, подобранной на каждый из месяцев, и в этом случае давала возможность выстраивания различных комбинаций). В этом и должна была проявиться присущая данной эпохе особая наблюдательность и «остроумие», позволяющие соединять в единое целое, казалось бы, далекое и несоединимое.

Отнесение характеристики «энциклопедичность» к художественным произведениям и агиографической литературе того времени не следует воспринимать лишь как метафору или указание на их масштабность и объемность. Энциклопедичность проявлялась в стремлении автора дать в произведении знания из разных областей, сочинение тяготело к энциклопедии как научному жанру. В XVII веке язык науки и язык искусства представлял фактически единое целое. Более того, можно сказать, что научные и поэтические проблемы постигались и решались одинаково – в морально-риторическом контексте, а поэтика стремилась к цели риторики – поучать. Отсюда и дидактичность художественных текстов барочных авторов, и расцвет проповеди в русской культуре второй половины XVII века, одной из важнейших задач которой и выступает наставление и поучение.

В Москве с середины XVII века начинается соревнование между проповедниками, участие в котором принимают как грекофилы (Епифаний Славинецкий, Евфимий Чудовский), так и греки (в частности, прибывший в 1650 году в столицу митрополит Гавриил из Назарета), и сторонники латыни. Однако наибольшую известность имел протопоп Иван Неронов, выступавший с проповедями в соборе Василия Блаженного. Произносимые им проповеди были столь популярны, что храм не мог вместить всех желающих, и на его воротах вывешивали тезисы будущей проповеди протопопа.



Таким образом, можно говорить об одной из главных тенденций в культуре того времени: нацеленность на обобщение языка культуры, собирание культуры в целом. В контексте этого проходит и спор о русском языке между двумя обозначившимися во второй половине XVII века в древнерусском обществе партиями – традиционалистами и новаторами. Однако размытость границ, а вернее, пока их отсутствие, между различными явлениями того времени (наукой и искусством, искусством и религией и т. д.) затрудняет идентификацию и партийную принадлежность того или иного деятеля древнерусской культуры (например, сторонник старой веры мог выступать реформатором русского языка, как это было с протопопом Аввакумом). Кроме того, важную роль в культуре той эпохи играли уроженцы Белоруссии и Украины, получившие образование в Киево-Могилянской академии и европейских университетах, знающие иностранные языки, не боящиеся переезжать в инокультурное и иноконфессиональное общество (то есть уже абсолютно барочные личности). Символом скрещивания двух линий в контексте барочной культуры Древней Руси – византийской и западноевропейской – можно считать открывшуюся в конце XVII в. Славяно-греко-латинскую академию, преподавателями которой они и становятся.

Итак, обозначив историко-культурный контекст, сформировавшийся в Древней Руси во второй половине XVII века, перейдем к рассмотрению **наиболее характерных черт барокко, проявившихся в русской культуре**. Одним из символов эпохи барокко, безусловно, выступает пьеса Кальдерона «Великий театр мира», где в аллегорической форме представлена идея о том, что жизнь человека есть не что иное, как игра. Следовательно, «каждый живущий разыгрывает свою роль перед Богом и его небесной свитой в пьесе, содержанием которой является его жизнь, а в качестве сценической площадки выступает весь мир» [3, с. 7].

1) Иллюзорность и аллегоричность

Ж. Лакан выделил в структуре человеческой психики три взаимосвязанных компонента – воображаемое, символическое и реальное. С его точки зрения, воображаемое есть совокупность иллюзорных представлений человека о себе, благодаря которым формируется устраивающий его образ. Этот образ может быть ошибочным, он может быть результатом заблуждений, поскольку в основу его возникновения положена логика иллюзии, а не принцип реальности. Но это чрезвычайно важный момент в развитии человеческой психики, который Лакан назвал стадией зеркала.

В связи со сказанным нужно сделать два замечания и обсудить *роль зеркала в культуре барокко* и появление новой возрастной категории *недоросль*.

Роль зеркала в культуре барокко.

В основе средневекового мышления Древней Руси лежала аллегореза, христианско-аллегорическое осознание мира. Сходство/аллегория выступали основой познания мира и себя, а выявить смысл означало, прежде всего, найти подобие. Однако необходимо отметить избыточный характер этого знания. «Избыточность обусловлена его беспредельностью», поскольку «сходство никогда не остается устойчивым в самом себе» [13]. Беспредельность, свойственная барокко, нуждалась в ограничениях, в рамке, благодаря которой содержание или смысл, становились бы зримыми, познание же «течения мира» происходит «словно бы в зеркале» [8]. Зеркало в культуре того времени выполняло несколько функций. Во-первых, позволяет увидеть нечто, скрытое на первый взгляд (подобное часто можно встретить в работах голландских мастеров, например, в «Чете Арнольфини» Яна ван Эйка и у Веласкеса в «Менинах»). Во-вторых, зеркало дает возможность множить все, что попадает в его поле, и это его свойство важно для той эпохи, поскольку пустота в барокко ничего не значит (даже если в помещении находился один человек, он отражался во всех зеркалах, как бы



повторяясь и заполняя собою все пространство). В-третьих, оно дает возможность увидеть себя в необычном ракурсе (например, во время ассамблей и балов)². Первые зеркала появляются в повседневной культуре Древней Руси в конце XVI века в среде зажиточных горожан. Они были выполнены в виде складней, а их небольшой размер давал возможность увидеть, в лучшем случае, лишь верхнюю часть тела. Так происходило «знакомство» древнерусского человека с самим собой, результатом чего становится рождение в искусстве Руси XVII века жанра парсуны. Автор и изображаемые им персоны близки в силу того, что еще не до конца произошло их размежевание, не определены их четкие границы, и портретный жанр в русской культуре сможет появиться лишь в XVIII веке, после обретения человеком самоощущения. Конечно, не следует думать, что средневековый человек не осознает себя, вопрос именно в форме и способе этого осознания.

Изменения, происходившие в древнерусском обществе, отмечают и художники того времени. В частности, Симон Ушаков в «Слове к люботщательному иконному писанию» рассматривает Бога как первого художника: «Не тобою же сам Господь Бог иконописательства есть художник» [12]. Любопытно в этой связи вспомнить Э. Тезауро, который в «Подзорной трубе Аристотеля» приходит к выводу, что гениальность свойственна не только человеку, но и природе, а природа и Бог тождественны. Кроме того, он пишет, что «ум Человеческий Чистейшему Зеркалу подобен, всегда равен себе и всегда изменяется» [11, с. 17]. Симон Ушаков тоже указывает, что икона должна подобно зеркалу отражать реальный мир, т. е. призывает к правдоподобию в живописи [12]. То есть, несмотря на, казалось бы, внешнюю разность западноевропейской и древнерусской культуры в конце XVII века, анализ текстов древнерусского иконописца и итальянского историка и философа демонстрирует сходство идей и тенденций.

² Кроме того, зеркала в зале, отражая исходящий от свечей свет, усиливали его.

Недоросль как новая возрастная категория. На рубеже XVII–XVIII вв. в русском обществе появляется новая возрастная категория – *недоросль*. Название указывает, что под *недорослем* имеется в виду человек, которому еще предстоит развиваться. Для этого человеку необходимо предпринять ряд усилий, торопиться учиться и осваивать что-то новое. Если человек эпохи Возрождения был титаном, то человек барокко должен превзойти себя сегодняшнего, дорасти до героя.

Кроме того, человеческая жизнь в тот период начинает трактоваться как странствие, в котором ему уготована роль пилигрима, блуждающего в мире-лабиринте, населенного хаотично двигающимися и сталкивающимися людьми. В связи с этим еще одним символом эпохи можно назвать созданный Симеоном Полоцким образ блудного сына (недоросля), который часто можно встретить в западноевропейской барочной живописи (трактуемый, как правило, не канонически, впрочем, как и С. Полоцкий). Сына, добровольно покидающего отцовский дом/рай и отправляющегося за «открытиями», за до-развитием, до-растанием. Однако надежды на приятное путешествие не оправдываются и оборачиваются скитанием, часто приводят к разочарованию и пониманию, что он потерял, покинув родной дом. Стремление к чему-то новому и жажда приключений, с одной стороны, «выбитость из уюта»/рая и желание его заново обрести, с другой, – это и есть диалектика, присущая барокко. С. Полоцкий в своей пьесе пытается нивелировать эту диалектичность, призывая поколение «отцов» с пониманием относиться к устремлениям сыновей.

Й. ван ден Вондел в «Люцифере», Г. Гроций в «Адаме изгнанном», Дж. Мильтон в «Потерянном рае», С. Полоцкий в «Комидии притчи о блудном сыне» излагают христианскую историю не как теологи, а как поэты, которых волнует тема взаимоотношений отцов и детей, переход от состояния невинности к грехопадению. Несмотря на принадлежность к разным религиозным ветвям христианства (Вондел был католиком, Миль-



тон – протестантом, а Полоцкий – православным), несмотря на Реформацию (на Западе) и церковный раскол (в Древней Руси), для них Христос/Отец есть образ, не вызывающий разногласий, центр, вокруг которого все вращается, а отпадение от него, с их точки зрения, делает человека бессильным. В связи с этим очень символически выглядит название второй пьесы дилогии Дж. Мильтона «Возвращенный рай», – место, об обретении которого мечтала та эпоха (любопытно, что поэт пьесу надиктовывал, поскольку к этому моменту он уже ослеп, что вызывает сопоставление с Гомером).

Таким образом, появление недоросля как особой категории свидетельствовало о парадигмальных сдвигах в русской культуре.

2) Политика как игра

В картине мира человека Ренессанса религиозное гармонично соединялось с политическим, в XVII веке это равновесие было утрачено. «По мере вытеснения религиозного в область приватного опыта политическое освобождается от религиозного и приобретает рациональный характер» [15, с. 9]. То есть генерирование многочисленных политических теорий в XVII–XVIII вв. связано с происходившими изменениями в сознании человека того времени, результатом которых стало образование в Европе новых форм государственного устройства, каждая из которых требовала теоретического обоснования. Конечно, сферу политики трудно отделить от других элементов системы общественных отношений, но первые попытки выделить политическое в автономную область деятельности человека связаны еще с Макиавелли. В данном случае он действовал в рамках ренессансной парадигмы, в контексте которой в особый вид деятельности выделилось искусство. Центральной фигурой эпохи был объявлен Художник, стремившийся к расширению границ той сферы, в которой он профессионально работал, поэтому Макиавелли, следуя этой тенденции, объявляет и политику искусством.

Э. Кассирер отмечал, что именно с Макиавелли государство стремилось к автономии, которую оно получило лишь в эпоху барокко. То есть сфера политики получила в этот период независимость от религии, но вместе с этим государство освободилось и от этического, оставшись в одиночестве.

Игра выступала неотъемлемым элементом древнерусской политической культуры второй половины XVII века, о чем могут свидетельствовать многочисленные придворные церемониалы (от восхождения на престол до выезда на охоту) и совершаемые царскими особами паломничества.

Во время поездок за рубеж Петр I имел возможность познакомиться с политическими теориями, разработанными европейскими философами на рубеже XVII–XVIII вв., некоторые из них, в частности Лейбниц, становятся его советниками. Ряд идей, разработанных ими, ложатся в основу государственной идеологии.

Кроме того, в начале XVIII века в европейской культуре, в том числе и русской, трансформируется отношение к игре и игрушкам, которые есть «модели реальности, модели, в идеале действующие (потешные войска и крепости, «прудовые» флотилии, точные копии судов с полной оснасткой и пр.). Если игрушка Средневековья – образ действительности, то забава Нового времени – копия с нее» [4, с. 34]. На протяжении всего царствования Петр I использовал игру как одно из средств воспитания подданных. Например, он, работая на верфи или исполняя капитанские обязанности в армии, всегда выказывал уважение своим непосредственным начальникам. Подобное поведение Петра I свидетельствует о желании самодержца показать пример почтительного отношения, во-первых, подчиненного к вышестоящему лицу, во-вторых, к труду (если царь работает, не покладая рук, то и подданные не должны отставать).

Петр и его современники чувствовали ускорение темпа жизни. «Образцом человека Нового времени – «человека спешащего» –



был сам царь-реформатор. Тема времени и его нехватки сквозит» [2, с. 258–259] в многочисленных рассуждениях о нем Петра I. Подвижность присуща барочному типу личности, к которому относился и Петр. Новое представление о времени находит продолжение в проведенной Петром I и реформе календаря, и ином вычислении времени суток (последнее находит отражение в изменении оформления циферблата). Меняется и отношение к истории: если раньше она мыслилась как свод сведений, то в начале XVIII века приходит осознание ее как последовательности событий.

Таким образом, личность Петра можно назвать «барочной» и «диффузной», поскольку в нем переплелись традиционно русские представления и различные варианты барочных культур (московского, восточно-европейского, северо-западного).

3) Самозванство как маска

Лицедейство как одна из характеристик эпохи барокко проявилась, прежде всего, в том, что человек примерял на себя различные маски. Для осознания себя человек должен был познать свое «внутреннее» как принадлежащее исключительно ему психологическое пространство (это случится значительно позже, в XIX веке). Но в эпоху барокко «найти себя может означать забыть себя, забыть о себе и о своем» [8], человек выступал как бы вместилищем разного рода знания и обстоятельств. Эти обстоятельства вынуждали человека надевать маску, но она не становилась пожизненной, поскольку динамичность и изменчивость мира вынуждали надевать другую и играть следующую роль.

Одной из разновидностей подобного лицедейства в XVII веке следует считать и самозванство. А. М. Панченко выделяет два типа самозванцев: первая группа включает нарушителей канонов, вторая же категория тяготеет к образу народного или крестьянского «царя-батюшки». Оба типа самозванства базируются на актерстве. Поскольку «на рубеже XVII–XVIII веков в России» наметилась

тенденция, в контексте которой «собственно государство» выступает «как вид искусства» [14, с. 310], лицедейство очень удачно в нее вписывалось.

Кроме того, метаморфозы, присущие барокко, порождали сюжеты о возможности мгновенного перехода человека из одной социальной группы в другую, его взлеты или падения: беглый монах Г. Отрепьев, провозглашенный царем, торговавший пирожками А. Д. Меншиков, ставший ближайшим сподвижником Петра I. И наоборот, попадавшие в опалу и терявшие все (например, тот же А. Д. Меншиков). Подобные переходы были возможны только из-за отсутствия границ, свидетельствовали о неустойчивости и зыбкости мира.

Таким образом, человек барокко есть человек, невольно играющий разные роли, поскольку к этому его понуждает эпоха. Он был вынужден становиться время от времени другим (поскольку собственная самость ему была пока не знакома), а это означало и смену имени (Гришка Отрепьев – Лжедмитрий I, Лжедмитрий II, чье настоящее имя неизвестно, Петр I – Петр Михайлов во время Великого посольства).

4) Игра природы

Отсутствие границ сказалось и на неразделенности искусственного и природного, а среди барочных категорий часто встречается и *Lusus naturae* («игра природы»), которая подразумевала создание необычных природных объектов без участия человека. Именно подобные объекты стали экспонатами первого русского музея – Кунсткамеры, где сначала были размещены редкости и диковинки, привезенные царем из путешествия с Великим посольством. Во время следующего путешествия за рубеж (1716–1717) он приобретает в Данциге коллекцию минералов и раковин, а в Амстердаме становится обладателем заспиртованных рыб, змей и животных. Чуть позже Петр I стал обладателем коллекции заспиртованных уродцев, купленных у амстердамского доктора Ф. Рюйше. Русское



общество считало человеком с врожденным физическим недостатком порождением дьявола. В указе 1718 года о «старых надписях на камнях» приводятся аргументы медицинского и богословского характера, цель которых доказать, что физическое уродство идет не от сатаны, а от Бога, ибо творцом всего на земле является именно Бог.

В западноевропейской культуре уже в эпоху Античности закладывается представление о том, что люди маленького роста отличаются здравомыслием. В «Повести о Ксанфепилосопе и Эзопе, его рабе, Похождениях Эзопа» рассказывается о баснописце (он был маленького роста, горбатым, короткоруким, косноязычным), которому богиня Исида подарила дар красноречия. В «Новом Органоне» Ф. Бэкона есть раздел «Отклоняющиеся примеры», где философ рассматривает многочисленные объекты из природной сферы, отклонившиеся от нормы. Бэкон указывает, что эти отклонившиеся объекты важно изучать, поскольку они есть свидетельства наших заблуждений, относительности нашего знания. В связи с этим карлики как отклонившиеся от нормы гармонично вписались в барочную культуру. Многие правители Европы, в том числе и России, имели карликов и карлиц, игравших значимую роль в придворной культуре (например, при дворе Анны Иоанновны их было около тридцати).

Таким образом, неразделенность пространств искусственного и естественного, отсутствие границ между механизмом и природой, техникой и искусством была одной из характеристик барокко. Любопытным в этой связи представляется название периода – багоссо (жемчужина неправильной формы темного цвета), относящееся к природной среде, а возникающее чуть позже рококо (от фр. *rocaille*) переводят как камень, скала, но чаще всего имеют в виду ракушку, вновь природный элемент. Кроме того, жемчужина рождается в ракушке, они взаимосвязаны, так же, как барокко и рококо.

Итак, барокко, проявление которого в России можно обнаружить еще при царе

Алексее Михайловиче, на протяжении 1680–1720-х годов трансформировалось. Сохраняя свои базовые характеристики (в частности, нацеленность на динамизм и изменчивость, склонность к аллегории и метаморфозам, игровой элемент с добавлением авантюризма), оно, попадая в разный социокультурный контекст, актуализировало различные аспекты, которые в определенный историко-культурный момент становились доминирующими. Кроме того, отличительные черты московского и петербургского барокко связаны еще и с тем, что ориентирами для деятелей русской культуры выступали различные его региональные варианты. Если для Москвы таковым являлось барокко Восточной Европы, с которым были знакомы приглашенные царем Алексеем Михайловичем представители киево-могилевского духовенства (в частности, С. Полоцкий) и ряд иностранных специалистов, то на Петербург воздействие оказывала северная, скандинавско-англо-германская, ветвь барокко. То есть русское барокко выступает как пересечение различных традиций – древнерусской и западной (в разных вариациях). Любопытным при сопоставлении региональных отличий барочной культуры представляется и сопоставление смыслообразующих феноменов, присущих барочной культуре Москвы и Петербурга. Московское барокко XVII века есть «апофеоз Слова», в контексте которого придворные литераторы «считают поэта «вторым богом», уподобляют Слово как первоэлемент литературы Логосу» [9, с. 295], а на первый план выходит эстетический аспект. Перед писателем стояла задача «воссоздать посредством слов и их размещения в пространстве сам порядок мира» [13]. При Петре I ситуация меняется, поскольку «царь был против толкования идеи динамизма как производства слов» [9, с. 297], для него главным средством преобразования выступали дела и получаемые в результате вещи. Таким образом, если Слово было центральной категорией московского барокко, то Вещь и связанная с ним Польза стала основой барокко



петербургского. Однако, несмотря на визуальную разницу указанных линий, суть барокко на рубеже XVII–XVIII вв. оставалась неизменной (лишь при Елизавете Петровне усилится игровой компонент и внешняя эффектность): в границах барочной культуры происходил процесс собирания, собирания

всего, что было сделано в предшествующие эпохи. В результате этого процесса должен был появиться новый тип культуры и сформироваться его язык, не ломка того языка культуры, что существовал в предшествующее время, а создание нового языка, актуального времени.

Список литературы

1. *Аверинцев С. С.* Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории средних веков и Возрождения. Москва: Наука, 1976. С. 17–64.
2. *Агеева О. Г.* «Величайший и славнейший более всех градов в свете» – град святого Петра. (Петербург в русском общественном сознании начала XVIII века). Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 1999. 343 с.
3. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Р. Томана. Кельн: Kopemann, 2000. 487 с.
4. *Вдовин Г. В.* Персона – Индивидуальность – Личность: Опыт самоопределения в искусстве русского портрета XVIII века. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. 248 с.
5. *Десярев В.* Барокко как связь и разрыв: Очерки визуальности. Москва: Новое литературное обозрение, 2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://flibusta.club/b/625575?ysclid=lfkqqrwb8p48399993>
6. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ, 2001. С. 150–391.
7. *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство – СПБ, 2001. С. 392–461.
8. *Михайлов А.* Поэтика барокко [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko.htm>
9. *Панченко А. М.* Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет. Санкт-Петербург: ЗАО «Журнал “Звезда”», 2008. 544 с.
10. *Полоцкий С.* Вертоград многоцветный. Том 3: «Прав никто же» – «Епитафион» Симеону / Подготовка текста и комментарий А. Хипписли и Л. И. Сазоновой, 2000. Кельн, Веймар, Вена: Böhlau. 823 с.
11. *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Пер. с итал. Е. Костюкович. Санкт-Петербург: Алетейя, 2022. 384 с.
12. *Ушаков Симон.* Слово к люботщательному иконного писания // Философия религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/book/98817-filosofia-russkogo=religioznogo-iskusstva-XVI-XX-vv/?ysclid=ihes102wpg163390705>
13. *Фуко М.* Слова и вещи [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/fuko_mishel/slova_i_veshchi.html
14. *Хачатуров С.* Романтизм вне романтизма. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 192 с.
15. *Ямпольский М. Б.* Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 800 с.

*

Поступила в редакцию 05.07.2023



КРАСНЫЙ ЦВЕТ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ СИМВОЛ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 008

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-68-79>

М. И. Козьякова

Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина
при Государственном Академическом Малом театре России,
Москва, Российская Федерация
e-mail: markoz@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена выявлению культурных оснований русских семантических доминант. Являясь одним из онтологических оснований национального антропогенеза, цветовые доминанты занимают важное место среди универсальных ценностей культуры. Они отражают психологию, мировоззрение народа, представляют систему морально-этических норм. Со времен Древней Руси красный цвет почитался особенным. Характеризуясь коннотативной направленностью, он обретает семантическое многообразие, символизируя солнечный свет, жизнь и кровь, войну и любовь. В статье рассматривается эволюция данного феномена, метаморфозы, которые обретает «красный» на языке культуры в различные периоды истории. Анализ традиционной картины мира в аспекте цветовой семантики помогает выявлять специфику во многом уже утраченного концептуального содержания. Тем не менее колористический язык прошлого не исчезает бесследно: он включает в себя универсальные элементы национального бытия и потому является важнейшей составной частью национальной культуры.

Ключевые слова: культура, цветономинация, эстетика, символ, красный цвет, прекрасное, фольклор, этнокультурная идентичность.

Для цитирования: Козьякова М. И. Красный цвет как исторический символ русской культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 68–79. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-68-79>

RED AS A HISTORICAL SYMBOL RUSSIAN CULTURE

Maria I. Kozyakova

Higher Theater School (Institute) named after M. S. Shchepkin
at the State Academic Maly Theater of Russia,
Moscow, Russian Federation
e-mail: markoz@yandex.ru

КОЗЬЯКОВА МАРИЯ ИВАНОВНА – доктор философских наук, кандидат экономических наук, профессор, профессор кафедры философии и культурологии, Высшее театральное училище (институт) имени М. С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре России

KOZYAKOVA MARIA IVANOVNA – DSc in Philosophy, CSc in Economics, Professor, Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies, Higher Theater School (Institute) named after M. S. Shchepkin at the State Academic Maly Theater of Russia

© Козьякова М. И., 2023



Abstract: The article is devoted to the identification of the cultural foundations of Russian semantic dominants. Being one of the ontological foundations of national anthropogenesis, color dominants occupy an important place among the universal values of culture. They reflect the psychology, the worldview of the people, represent a system of moral and ethical norms. Since the times of Ancient Russia, the red color has been considered special. Characterized by a connotative orientation, it acquires semantic diversity, symbolizing sunlight, life and blood, war and love. The article examines the evolution of this phenomenon, the metamorphoses that “red” acquires in the language of culture in various periods of history. The analysis of the traditional picture of the world in the aspect of color semantics helps to identify the specifics of the largely lost conceptual content. Nevertheless, the coloristic language of the past does not disappear without a trace: it includes universal elements of national existence and therefore is an essential component of national culture.

Keywords: culture, color nomination, aesthetics, symbol, red color, beauty, folklore, ethno-cultural identity.

For citation: Kozyakova M. I. Red as a historical symbol russian culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 68–79. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-68-79>

Испокон веков и в Древней Руси, и в Средневековой, в язычестве и в христианстве, красный цвет почитался особенным. Характеризуясь коннотативной направленностью, он ассоциируется с самым прекрасным, наилучшим, главенствующим, выражает степень эстетической оценки или же фатального превосходства: красный угол и красная девица, красный товар и красные дети, красная нить, красный террор. Отзвук яркого, древнего, мощного слышится в этих словах, как, например, в красном колокольном звоне. У славян, как и у других народов, он символизировал жизнь и кровь, войну и любовь, но более всего почитался солнечным цветом.

Может ли цветовой компонент, акцентируя определенные темы, оценки, идеи, выполнять смыслообразующую, концептуальную функцию? Является ли красный цвет исконным символом Руси, России, русской культуры? Исследование цветовых компонентов национального культурного кода важно как в теоретическом, так и в практическом плане. Являясь составным элементом устойчивого лексического словаря, они по-особому отражают психологию, мировоззрение народа. Цветономинации входят составной частью в словосочетания, фразеологизмы, пословицы и поговорки, которые, в свою очередь, представляют ценнейший источник сведений о культуре и менталитете народа. Будучи

сжатыми по своей форме, они в лапидарном, концентрированном виде отражают стереотипы народного сознания, представляют систему морально-этических норм. То же самое мы можем отнести и к конкретному элементу этого синкретизиса, к отдельному цветовому компоненту «красного». Он выявляет тот круг культурных концептов, который можно считать базисным для народной духовной культуры.

Важнейшая цветономинация, символ национальной культуры – «красное» – заключает в себе сумму знаний – как о внешнем мироустройстве, так и о внутреннем мире человека. Применяя методологию концептуального культурологического анализа, можно выявить систему нормативно-ценностных ориентиров этноса, показать основные стереотипы и модальности общества. Все это обуславливает актуальность проведенного исследования.

Красный цвет у разных народов считается агрессивным, исполненным силы, родственным огню, солнцу, пламени, горению, он обозначает как любовь, так и борьбу со смертельным исходом. Он принадлежит мужской половине человеческого рода по праву войны. Боги войны всегда окрашены в кроваво-красный цвет, словно их напитала кровь, пролитая на полях сражений. Таков полинезийский бог войны Ту, крылатые духи индейцев Вакиньян, азиатский бог войны Джамсара-



ну. Так же красен римский бог войны Марс. В подражание Марсу красной краской красили себе лицо римские полководцы во время военных триумфов.

Красный цвет – это кровь, символ жизни, но одновременно и символ смерти. Для Руси же красный цвет в первую очередь – синоним красоты. За символическими значениями данной цветономинации закрепляются определенные смысловые структуры, реализуемые главным образом в их семантическом инварианте доминантного значения как «красивый, прекрасный». Возникает вопрос, почему именно этот цвет, необычайно богатый смыслами и оттенками и одновременно крайне противоречивый в своей семантике, стал историческим символом русской культуры? Какова в этом аспекте роль эстетических коннотаций? Для репрезентативного анализа необходимо обратиться к истокам, опуститься глубоко в прошлое, исследовав различные аспекты и коннотации данного феномена.

Красный цвет есть эстетический маркер отечественной культуры. Первым делом необходимо отметить, что красный – это кровь, дарующая жизнь, и потому он насыщен биением ее пульса. В этом поможет и языковая семантика, поскольку «red», «rouge», «rot», «rosso» происходят от санскритского слова *rudhira*, обозначающего «кровь». Цвет исторически означал всего лишь окраску, но постепенно он сливается со своим означаемым, становится эпитетом. Символизируя квинтэссенцию жизни, он не оставляет в покое наблюдателя: будит эмоции, привлекает внимание, неизменно провоцирует его, вызывая симпатии или неприязнь. Из всех цветов спектрального круга он самый активный, агрессивный, волнующий. Красный цвет – цвет плодородия, здоровья, вместе с тем он обладает негативной коннотацией упырей и вурдалаков: последние могут носить красную одежду, шапку, у ведьм могут быть красные глаза, волосы.

Этот цвет несет с собой праздник, радость, здоровье и одновременно предупреждает об опасности и угрозе, напоминает

о войнах, ранах и кровопролитии и, наконец, о смерти. Встает вопрос: не лукавство ли это родного языка, в котором, следуя известному высказыванию М. В. Ломоносова, можно найти «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка» [1]? Возможно ли, что в богатстве множества оттенков великого русского языка слова и их значения нисходят бесконечными бусинами несхожих смыслов на единую нить красного цвета? Верно ли, что только в России можно совмещать несовместимое, соединяя жизнь со смертью одним лишь оттенком кровавого багрянца? Связано ли это с эстетическими аспектами?

Отвечать на эти вопросы, то есть рассматривать семантику красного, необходимо начиная с самого начала, с ранних языческих эпох, поскольку уже культы древних славянских богов связаны были с красным цветом жизни и крови. Один из них, верховный бог западных славян Свентовит (Святовид) воплощал в себе два важнейших начала. В первую очередь он почитался как податель света и жизни, как прародитель, хранитель рода, о чем свидетельствует и само его название: «Бог – белый свет». Одновременно Свентовит являлся также богом войны, и в этой функции он даровал своим почитателям военные победы. Важнейшей характеристикой божественных качеств служило пурпурно-багряное убранство посвященного ему храма.

Датский хронограф XIV века Саксон Грамматик в своей работе «Деяния данов» дал подробное описание этого капища [5]. В святилище этого бога, воздвигнутом в балтийско-славянском городе Арконе, была красная кровля, пурпуровый занавес, а также множество красных одежд, хранившихся в сундуках. Идол Свентовита имел четыре лица, обращенные по сторонам света, он держал в руке рог с вином. Атрибутами бога являлись мечи и копья, рог изобилия, а символом – изображения орла.



Этимология многих славянских слов также свидетельствует о символической близости цвета крови с родом, с родством: родной, родрый, рѣдрый, рѣдяный – красный; рдеть – краснеть. Родство определялось по крови, поскольку кровь считалась хранилищем родовой памяти, и красный цвет играл здесь важную роль. В древнем мире отношения между индивидами во многом определялись правилами и нормами определенных степеней родства, и потому кровное родство, основанное на происхождении от общего предка, имело преимущественное значение. О значении крови в родстве свидетельствует существовавший у славян обряд братания, скреплявшийся кровью. Рожденные в разных семьях, люди прибегали к нему, желая стать братьями. Кровь являлась необходимым элементом ритуала, поскольку наши предки предполагали, что породниться можно было исключительно в обмене кровью, только впитав кровь своего побратима, впитав суть его родовой силы. Побратимы делились друг с другом своей семьей, своей родовой памятью, братание – это посвящение в таинства своих родов, происходившее через обмен кровью.

Значимы были предметы, окрашенные в красный цвет: красная нить, красный пояс, красная ткань – все, окрашенное магическим цветом. К этому же ряду относилось и красное пасхальное яйцо. В народных представлениях они наделялись защитными свойствами, применялись в качестве оберега. Красная нить, полоска красной ткани повязывалась на руку, служа медицинским целям, предохраняя от воображаемых или реальных вредоносных сил. Узор из красных нитей располагался на одежде, магически защищая открытые участки тела – на вороте, подоле, на рукавах. Апотропейная семантика окрашенного предмета использовалась как защитное средство в контактах с потусторонним миром, в погребальных или поминальных ритуалах. Как отмечает этнолингвист О. В. Белова, было принято красной шерстяной нитью обматывать гроб, так же подобную нить могли класть поперек тела покойника,

либо же материю красного цвета использовали для его головного убора. В погребальных обрядах именно красный цвет служил своеобразной границей, защищал во время опасного контакта с потусторонним миром; им же при необходимости чертили магические круги [3, с. 647].

Красный активно использовался в заговорах как постоянный эпитет мифических персонажей – красная девица, красный конь и т. п. Бытующее в народе выражение «красно молодец» во многом связано с красными одеждами, которые предпочитали носить легендарные персонажи былин: красными могли быть штаны, сапоги, ферязь и опашень, кафтан, плащ-корзно. В пандан к «красну молодцу» устойчивой являлось словосочетание «красна девица». В нем, однако, акцентировался не только и не столько наряд, сколько красота девушки. Символом девичества, свободы от семейных уз служили для юной девушки красные, точнее, алые ленты в косах. Наилучшим, наиболее желанным подарком девице считались ленты, накосники. Косы расплетались и ленты вынимались перед свадьбой, поскольку замужняя женщина обязана была всегда убирать, прятать свои волосы, то есть постоянно носить головной убор.

Свадьба являлась одним из самых важных ритуалов, так называемых обрядов перехода (А. ван Геннеп). Маркировка красным цветом – универсальный способ моделирования важнейших событий. Праздничный характер мероприятия требовал соответствующего оформления, которое заключалось, помимо прочего, в праздничных одеждах. Невесте на свадьбу положено было надевать красные одежды. Эта традиция спустя столетия нашла романтическое отражение в популярном романсе А. Варламова на слова Н. Цыганова «Красный сарафан»:

*Не шей ты мне, матушка,
Красный сарафан,
Не входи, родимая,
Попусту в изъян.
Рано мою косыньку*



*На две расплестать.
Прикажи мне русую
В ленту убрать.*

По всей Европе, не только на Руси, но и на Западе женщины разных сословий венчались в красном. Традиция эта существовала на протяжении многих столетий, причем знатную женщину и хоронили нередко в красном подвенечном платье. На свадьбу же в качестве приданого или подарка молодая жена могла получить красные башмаки, которые на Руси заменялись сапожками.

Красный цвет также являлся символом солнца: к примеру, равноапостольный князь, креститель Руси получил в народе прозвище «Владимир Красно солнышко». «Весна красна» – в былинах и сказках это выражение означает окончание зимы, приход нового, весеннего солнца. В первую очередь оно возрождает природу, связано с плодородием, с жизнью. Цвет солнца красный, он символизирует не только плодородие, но и изобилие, что находило выражение в крестьянской бытовой, календарно-хозяйственной магии. Последний сноп подвязывали красной пряжей, при первом выгоне скота на нем подвешивали колокольчик на красном шнурке. Также красный цвет выступал как символ жизни, здоровья: при рождении ребенка его пуповину перевязывали красной нитью. Такая же красная нить традиционно используется в любовной магии славян.

Поскольку отдельные славянские божества имели свои зооморфные персонификации, то дух огня воплощали птицы: это была либо хищная птица Рарог, либо прекрасная Жар-птица. Рарог, несущийся подобно огненному вихрю, связан был со Сварогом, космическим божеством, богом неба, солнца и огня. Божественная огненная птица, летящая высоко в ночном небе, представлялась людям как мерцающий свет. Ее появление символизировало добро и благо, но заметить ее было трудно: Рарог, скользя по небу подобно комете, быстро исчезал из поля зрения. Легендарное божество могло изображаться

по-разному: в виде огненного дракона, огненного вихря. Иные, не магические, но эстетические коннотации имела Жар-птица, прилетавшая из тридевятого царства. Каждое перо жар-птицы «чудно и светло», говорилось в русских сказках. И сама она сияет, подобно великому множеству свечей, освещая любую темную горницу.

Красный огненный цвет присутствовал в магии растительного мира. Это были не только реальные цветы красного цвета, которых не так много на нашей территории, но и мифические, мистические растения. С помощью красно-золотого цветка папоротника открывали клады. Верили, что его огненный цвет является пламенем солнца, что заимствует он кровь у светила во время летнего или зимнего солнцестояния. Не только в России, но и во многих других странах – в Бретани и в Богемии, в Швейцарии, ищут чуть ли не до сегодняшнего дня волшебный пламенеющий цветок. Он распускается на Рождество или в канун Иванова дня, в поворотные моменты солярного цикла.

Удивительна судьба еще одного представителя растительного мира, чье имя прямо и непосредственно связано с его колористической характеристикой: Аленький цветочек. Впервые он появляется на свет, когда в «Детских годах Багрова-внука», в приложении, была опубликована сказка «Аленький цветочек». Сказочный цветок, созданный талантом и фантазией С. Т. Аксакова, стал поистине всенародным. Даже не персонаж, скорее объект, атрибут из одноименной сказки, он, благодаря народному эстетическому восприятию, претерпевает поэтическую метаморфозу, обретает новые чудесные качества, становясь «действующим лицом» многочисленных мифологем. В сказке о нем сказано было всего лишь, что это «аленький цветочек, которого ... не было краше на белом свете», что «на пригорочке зеленым цветет цветок цвету алого, красоты невиданной и неслыханной, ни в сказке сказать, ни пером написать» [1]. Аленький цветочек, как эстетический маркер, превращается в сказочный образ,



в один из Жар-цветов, светящихся фантомов, символизируя собой красоту земного мира, более всего воспринимаемую в отечественной культуре как красота духовная.

Яркость, привлекательность, призывность красного цвета сделали его главным выразителем любви. Среди пословиц и поговорок В. И. Даля записана народная пословица: «Алый цвет мил на весь свет». Он также отмечал эмоционально-оценочное значение этого цвета: алый употребляется в отношении предметов «приятных», «почему и милого друга зовут аленьким дружком» [6]. Нежные чувства, сердечная склонность, чувственное влечение ассоциируются у русских, как и у многих других народов, с теплом, которое дает огонь. Любить – гореть, нелюбовь – охладеть, холод. И потому традиционными становятся представления о пламени страсти, жару сердца. Именно красное у разных народов символизирует чувства: красная роза – эмблема любви. Королева цветов обозначала любовь и желание у древних греков и римлян, считалась одним из главных атрибутов Афродиты и Венеры. С этим же цветом связана и почитавшаяся славянами богиня любви и красоты Лада. Ладный – красивый, хороший; ладить – жить любовно. Ладами называли любимых. С корнем -лад- связаны многие значения брака и благополучия, супружеского согласия, основанного на любви. Праздники богини отмечали 1-го мая и в первую половину лета, во время летнего солнцестояния.

Красный цвет имеет разнообразные оттенки, одни из которых четко выражены, другие неуловимы: от темных, густых тонов бордового, пурпурного, гранатового, до нежно-пастельных розового. Разнообразие цветовых ассоциаций, связанных с богатством его палитры, сохранится за ним вплоть до Нового времени. Они запечатлены не только на картинах художников, но и в поэзии, имеют свою аксиологическую модальность. Так, например, розовый цвет в XIX веке поэтическая образность будет соотносить с розовыми, алыми тонами утренней зари. Пример иной цветовой визуализации дают строки

А. Майкова: «Восток пурпуровым ковром зажгла стыдливая Аврора». Главной особенностью, выделяющей красный цвет из ряда всех прочих цветономинаций, стало, однако, не богатство, изменчивость его цветовой гаммы, а связанная с ним семантика. Этот символизм рождался постепенно, в двух великих цивилизациях, римской и византийской. Он наследуется затем русской и европейской традицией, но наследуется во многих аспектах уже по-разному

Сначала отметим общие черты. В христианской картине мира красному уготована особая роль. Красный цвет в христианстве – символ милосердия и спасения, божественной любви. Он ассоциируется с кровью искупления, пролитой Иисусом на кресте, со страданиями мучеников за веру. Священная для православных и католиков тайна заключена в таинстве евхаристии. В причастии, главным из семи таинств, хлеб и красное вино превращаются в тело и кровь Христову. Вкусая хлеб и вино, верующие испытывают мистическую сопричастность к Его спасительной жертве. На тайной вечере Иисус Христос сам положил начало этому обряду, наказав своим ученикам следовать ему и далее: «И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: примите, ядите; сие есть Тело Мое. И взяв чашу, благодарил, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя Нового завета, за вас проливаемая» [Библия, Марк 14; 22–24]. Потому и ныне, спустя две тысячи лет, для причастия православных требуется хлеб и красное вино. Отметим, что в католической церкви мирян причащают только хлебом, красное вино может служить причастием только для клира.

Победой жизни над смертью стало чудесное воскрешение Христа. Великий для верующих праздник Пасхи является главным праздником православных христиан. Знаком этого чуда, этого судьбоносного для всего человеческого общества события, стало красное пасхальное яйцо. По преданию, Мария Магдалина преподнесла его императору Тиберию со словами «Христос воскрес!». В позднее



средневековье в католицизме возникает традиция символического изображения сцены воскресения. «Смертью смерть поправ», появляется над гробовым камнем своей разверстой могилы Иисус Христос, осененный белой хоругвью с красным крестом. И такой же красный крест нашит на белом плаще святого Георгия. Именно с этим крестом ассоциируется Георгий Победоносец, блестящий воин, воплощение сословной чести, именно с ним являлся Георгий в видениях крестоносцам, безуспешно штурмующим Иерусалим.

Святого Георгия на протяжении полутора тысяч лет почитали в разных странах как небесного покровителя воинов, и в нашей стране он, несомненно, является одним из самых высокочтимых святых. Изображение всадника, поражающего змия копьём – Чудо Георгия о змии – присутствует практически на всех его иконах. В таком же победоносном образе запечатлен он на темно-красном геральдическом щите герба Москвы: будучи тезоименным святым для основателя города князя Юрия Долгорукова, он издавна, еще со времен Дмитрия Донского, оказывал покровительство Москве. Георгию Победоносцу, как небесному покровителю русского воинства, посвящены тысячи храмов, часовен и монастырей, в его честь освящен и главный военный храм – мемориальный храм на Поклонной горе, возведенный к 50-летию Победы в Великой Отечественной войне. Носит его имя и высшая военная награда Российской империи, упраздненная в 1917 и восстановленная в 2000 году, орден Святого Георгия. Символом Победы стала георгиевская ленточка.

Ярко красный, алый цвет играет особую роль в религии. «Киноварь – пламя святого света», – утверждал Даниил Паломник. Цветом божественного огня окрашены серафимы: в строгой небесной иерархии, среди сонма ангелов, окружающих Бога и выполняющих его волю, они занимают высшее положение. Располагаясь в непосредственной близости от источника сакральной благодати, они пылают в лучах божественной любви, светятся

отраженным светом. Языкам пламени уподоблялся Святой дух, спускающийся с небес на землю. И потому образным названием праздников, выражением «красный день календаря» обязаны наши современники церковной традиции: дни святых и другие праздники отмечались ранее в календарях красными чернилами.

В народном, устном календаре красные дни приходились на Страстную, пасхальную, Фомину недели. Последняя являлась в действительности первым воскресеньем после Пасхи, так называемая Антипасха. Поскольку название «неделя» произошло от «неделания», от праздничного, свободного от трудовых забот и обязанностей времени, то «неделя» являлась выходным днем, прозванным в народе Красной горкой или Радостным воскресеньем. Красная горка – это праздник, время свадеб, первое весеннее гуляние. Игры и веселье происходили обычно на пригорках, поскольку они раньше всех других мест освобождались от снега, на них начинала зеленеть первая молодая трава, распускались цветы. Эти солнечные места могли украшать, развешивать ленты, разводить на них костры и, естественно, что они получили название «красных», то есть красивых. Праздничный день требовал «красных», то есть красивых одежд; к тому же к этому дню традиционно приурочивались свадьбы, поскольку церковь возобновляла прерванные во время Великого поста венчания, и брак, заключенный в это время, считался счастливым.

Совсем иная, далеко не празднично-радостная, но сложно детерминированная семантика принадлежит такому репрезентативному оттенку красного, как пурпур. Возможно, багрянец воспринимался как грешные чувственные страсти. В христианской аксиологии он символизирует покаяние – и скорбь, грех – и его отпущение. Носят этот цвет в особые дни, предназначенные для молитвы и благочестивых размышлений, например, во время Великого поста. Вероятно, неприязнь к нему христианская церковь унаследовала со времен языческого Рима,



когда она подвергалась гонениям под сенью императорского пурпура. Пурпур, как самый дорогой, самый редкий цвет, являлся в Риме символом императорской власти [8, с. 108–110] Его добывали в древности из выделений особых желез брюхоногих моллюсков, и этот красно-фиолетовый краситель был поистине драгоценным.

Сложное, амбивалентное отношение русской церкви к пурпуру не изменил даже тот факт, что этот цвет был, как никакой другой, почитаем властью в Византии, откуда мы приняли крещение. Басилевсы, правители Византии, именовались багряно – либо порфиородными, поскольку претендующие на власть должны были появляться на свет в порфириновом зале. И зал был предназначен не просто для наследников престола, рождавшихся в законном браке, но только для тех, чьи родители уже царствовали, являлись правителями. Их претензия на власть не могла подвергаться сомнению, поскольку они являлись «порфиородными с пеленок»: родившегося таким образом младенца принимали на порфириновые ткани. Важно, что это рождение отменяло право первородства.

Вообще понятие «пурпур» используется для обозначения высшей власти: «подняться до пурпура» означало достичь вершин власти, сделать ослепительную карьеру. Поскольку использование самых лучших сортов пурпурной краски, ношение цельноокрашенных одежд было в Риме привилегией самого императора, то позднее этот цвет утверждается в качестве государственной регалии – римская тога превращается в мантию европейских монархов.

В древности пурпурные одеяния считались исключительно царским атрибутом, и государственная власть всегда старалась установить на них монополию. Так, за самовольную торговлю и ношение роскошных одежд в Византии предусматривались строгие наказания, начиная от конфискации этих предметов и кончая смертной казнью щеголей и спекулянтов. Однако пристрастие знатных и богатых людей к яркому, статусному цвету

не могли ограничить никакие регламентации. Эти тенденции прослеживались на материале как римской, так и византийской истории. Так, например, в Византии пурпур распространяется все шире и шире, становясь фоном поздневизантийского двора.

Так или иначе, но пурпурные и красные цвета во многом стоят как бы отдельно, не смешиваясь и не совмещаясь в своих семантических зонах. Метафоричная греховность пурпура закреплена каноническим текстом Библии. В Откровении Иоанна Богослова говорится о «великом городе, царствующем над земными царями». Имя ему – Вавилон, и видится он в образе великой блудницы, «сидящей на звере багряном». «И жена облачена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями...» [Библия, Отк.17;1, 4, 18]. Восприятие цветов красного тона как символа блудодействия, греха и порока сохранялось на протяжении долгих веков. На Западе по цвету фонарей, повешенных над входом, издали узнавали публичные дома. Места, где имелось много подобных заведений, соответственно назывались улицами или районами «красных фонарей». Эти эпитеты сохранились до наших дней.

Красный цвет входит во все главные сигнификативные группы, его значимость подтверждается всеми классификациями. Своеобразная «статусность», высокая оценка модального императива красного обеспечили ему широкое распространение в социальной и государственной символике. Он активно используется в геральдике. Здесь различают красный, называемый «гюльз»; пурпурный; багровый «мюррей» и кроваво-красный «сангуин». Два последних, правда, считались «цветами позора», а пурпур применяли относительно редко. Зато гюльз является одним из важнейших компонентов сложных геральдических построений.

Признан этот цвет и в иной, гораздо более востребованной в современном мире знаковой области, особенно важной для ме-



жгосударственных контактов. Ее изучением занимается наука о флагах – вексилология. На флагах различных государств красный встречается наиболее часто. Многие флаги основываются на триколоре, то есть составлены из трех полос. Таковы французские и русские флаги, включающие красные, белые и синие полосы. Одноцветные красные стяги поднимались для вызова на бой, например, в британском военно-морском флоте. Несравненно большую известность получили они как символ революции, восстания, мятежа. Они развевались во время Парижской коммуны и даже еще раньше, в начале Великой французской революции. Позднее ее лозунги – свобода, равенство, братство – также символизировались триколором.

Красный цвет и в настоящее время выражает идеи коммунизма и социализма, взгляд левого крыла политиков. Леворадикальные политические течения именуются «красными». Это определение принадлежит, в общем и целом, двадцатому столетию, хотя уже веком раньше революционные освободительные движения использовали данную символику. Так, красные рубашки носили сторонники лидера итальянского Рисорджименто Дж. Гарибальди, возглавившего национально-освободительную борьбу за объединение страны. Гарибальдийцев нередко именовали «краснорубашечниками» по цвету их одежды. XX век продолжил эту традицию. В ней причудливо переплетаются идейные мотивы анархии и социализма, террора и освободительной борьбы, мятежа и демократии. Нам известны антифашистская «Красная капелла» и террористические «Красные бригады». Особое место в истории политической колористики принадлежит русской революции.

В России красное знамя впервые было поднято на Казанской демонстрации в 1876 году. Оно становится знаменем борьбы против самодержавия, символом пролитой революционерами крови. После победы Великой Октябрьской революции оно превратилось в государственный флаг страны Советов, а также стало боевым знаменем его

вооруженных сил. Во время революционных событий и в начальный период гражданской войны в стране действовали боевые рабочие отряды и дружины. Цвет революции дал им образное наименование – Красная гвардия. Так же была названа армия нового государства – Красная Армия, сохранившая это название вплоть до 1946 года.

Активное преобразование старого мира в сфере ономастики развернулось после гражданской войны. Присваивают революционные, отвечающие духу эпохи, имена новым, только что созданным объектам и структурам, переименовывают старые. Поветрие переименований распространяется в 20-е годы по всей стране. Оно охватывает заводы и фабрики, улицы и площади, населенные пункты. Практически в каждом из них появляются улицы с именами теоретиков и вождей революции, известных революционеров. Одним из любимых ономастиков, приметой революционного стиля, становится эпитет «красный». Появляются заводы «Красный Октябрь» и «Красный пролетарий», колхозы «Красный путь» и «Красный партизан». Вообще в СССР оказалось чрезвычайно много словосочетаний, связанных со словом «красный». Конечно, многие из них явились данью политической условности, как «красный директор», «красный профессор» и т. п. Нельзя, однако, объяснить столь широкое распространение данного эпитета лишь политической подоплекой. Причины его кроются глубоко в истории.

Издревле, еще в Древней Руси, и в языке и в христианстве красный цвет почитался солнечным цветом. Солнце, его свет, высокочтимый у древних, олицетворялся в славянском пантеоне несколькими богами: уже упоминавшимся Свентовитом, а также Сварогом, Дажьбогом, Хорсом. Их было так много, что славянских богов справедливо называли «солнечными», как писала, например, об этом А. Баженова [7, с. 3, 8].

Солнце, наиболее полно воплощая всю сакральную силу природы, становится основой эстетического сознания древнего русича.



Оно дарило радость чувственного восприятия природного мира, ощущение близости к нему, наслаждение этой близостью. Христианство, воспринятое на Руси более всего на уровне эстетического, добавило к природному идеалу духовного. Усвоение новой религиозной идеи происходило в чувственно-эстетических формах. Культ огня и света, световая эстетика конкретно и осязаемо интерпретируют «духовный свет». Свет христианства – божественный огонь Фавора. Исхождение света от гроба Господня в Иерусалиме воспринимается паломником Даниилом в его летописи как апофеоз красных тонов: «... чудно инако светится изрядно, и пламянь его червлено есть, яко киноварь...» [11, с. 30]. «Слава Божия» – это нимбы святых, удивительное сияние вокруг божественных образов, повышенная светоносность древнерусской иконы, переливчатые блики храмовой росписи.

На Руси все прекрасное и высокое включает в себя красный цвет. В христианском православном искусстве он символизирует возрождение и вечность, очищающее пламя огня. Он воспринимается как эстетическая мера красоты в искусстве и в жизни. Красное есть прекрасное. Красным называют окно, выходящее на улицу, парадное крыльцо, самую нарядную часть внутренних покоев. «Красный угол», имевший статусный характер, был в любых хоромах, в любой избе. Он располагался по диагонали от печи, был украшен иконами, там стояли стол и лавки. Войдя в дом, любой человек искал глазами «красный угол», осенял себя крестным знамением и только после этого общался с другими людьми.

Красным называют дерево дорогих пород, лучшие сорта рыбы, охотничью дичь или зверя, наиболее ценимого охотником. Красное дерево – это целая группа пород, объединенная общими характеристиками, главной из которых являлась необычная окраска ствола: это мог быть насыщенный оранжевый, бордовый, красно-фиолетовый оттенок. Породы, относящиеся к этой группе, не произрастают в России, они растут в Азии, Африке, Северной и Южной Америке. Продолжитель-

ность жизни дерева может исчисляться столетиями, но растет оно очень медленно, не более 2–3-х см в год. Красное дерево устойчиво к воздействию влаги, не подвержено деформации, обладает эрозионной стойкостью. Также оно не подвержено разрушению под влиянием времени, и дерево только набирает с годами прочность. Из этой особенности вытекает длительный срок службы изделий: некоторые из них могут сохранять свою привлекательность более 100 лет. Из этого дерева делали не только разнообразную мебель, но и панели для стен, панно, наборный и художественный паркет. Из них также изготавливали музыкальные инструменты – скрипичные деки, корпуса роялей и арф, поскольку ценные породы древесины придают им особое, глубокое, бархатистое звучание.

Красная рыба – старинное народное название рыбы семейства осетровых (осетра, севрюги, белуги, стерляди и др.). Это бескостные рыбы, являющиеся высшим сортом съедобных рыб. Мясо осетровых белое, а названы они красной рыбой в том смысле, в каком в старину называли все ценное, красивое, дорогое (зафиксировано в кулинарных словарях, например, в Большой энциклопедии кулинарного искусства В. В. Похлебкина) [9]. Это название, однако, используется и в настоящее время применительно к лососевым, чье мясо имеет оттенки красного или розового цвета – лососю, горбуше, нерке.

Если цветономинация «красное», «красная» хоть каким-то образом соответствует своему смыслу относительно цвета древесины или рыбы, то в отношении зверя эта связь совершенно отсутствует. Красным зверем называли наиболее ценимую охотниками добычу, причем это не были обязательно пушные звери типа куницы или соболя. Это могли быть медведи, волки, лисицы и т. п. Красной дичью, соответственно, называлась лучшая болотная дичь, об этом говорится в словаре Д. Н. Ушакова [10].

Красный цвет остается любимым на Руси и в Новое время. В XVII веке в словаре насчитывалось более 20 обозначений его раз-



нообразных оттенков. Красной тканью обивали стены, мебель и сани, покрывали столы в приказах, красной краской красили сбрую и яйца. Любовь к открытому цвету у русских людей превращается в это время в цветовую вакханалию, несказанно удивляя иностранцев. Ценилась пестрота, перенасыщенность цвета, контрастность узоров. Красный любили сочетать с зеленым: это могли быть ткани, изразцы, эмали, драгоценные камни. Красно-зеленая гамма характерна для главного символа России – Кремля, его стен и башен. Понятия цветовой дисгармонии не существовало, красный дополнялся синим, желтым: к красным полавочникам пришивали голубую кайму или же вообще делали их из клиньев. Наследие Византии, пурпур кесарей как нельзя более пришелся ко двору наследников славянского язычества. Симеон Потоцкий писал о царской багрянице: «...Яно изрядно багрян цвет блистает и украшает» [цит. по: 11, с. 487].

Яркость, цветовая полифония как приметы русской повседневности исчезнут из среды высших сословий после петровской «европеизации». Они, однако, сохранятся в последующие столетия как характерная черта народного искусства и фольклора. «Красной девицей» продолжают называть красивую девушку; «красным колокольным звоном» – звон всех колоколов; «красными детьми» – мальчика и девочку. Со второй половины XVII века «Красной» была названа главная площадь столицы. Традиция национальной колористики продолжена была и в наше время: замечательный праздник выпускников был инсценирован в Санкт-Петербурге феерией «Алые паруса». Этот поэтический символ любви и надежды взят из одноименной повести А. Грина. Так в русском языке сохраняется лингвистическая память о чувстве восхищения, испытанного нашими далекими предками перед непостижимой красотой красного цвета.

Красный в любви, войне, в политической и государственной символике – перечень его заслуг кажется неисчерпаемым. Список, перечисляющий фразеологизмы с «красным», был бы, однако, неполон без последней главы,

где через призму цветового спектра выражается бесконечная игра человеческих страстей. Главная сцена репрезентации красного – история костюма. Здесь на протяжении столетий разворачивались драматические перипетии. Одежда из пурпура, вообще одежда и обувь красного цвета имела особое знаковое содержание. С одной стороны, это был праздничный, не будничным наряд. Он предназначался для торжественных случаев, «на выход» и в таком контексте подчеркивал неординарность данного события. С другой стороны, красные одежды в силу своей дороговизны служили для демонстрации благосостояния, свидетельствуя о достатке или богатстве ее обладателя. Так, в средневековых хрониках отмечается, что еще с X века богатые женщины чаще всего носили на ногах башмаки красного цвета – в силу своей недоступности для основной массы населения, этот цвет репрезентирует социальный и имущественный статус, дистанцирует элитарные слои от низших социальных групп.

Красный, красное, красная – многие тайны красного феномена еще ждут своей разгадки. Это, в частности, его удивительная полифоничность, свойство приобретать, накапливать новые значения и смыслы. Приобретать, но не терять. Многоаспектный анализ исследуемых компонентов показал, что семантическая структура данной цветономинации является сложной и разветвленной. Во фразеологизмах различных тематических групп из всего богатства колористического поля доминантный цветовой символ «красного» акцентировал разноплановую морально-этическую оценку. Чисто цветовые значения актуализировались в тех или иных культурологических нарративах лишь в немногочисленных примерах. Преобладающим для данной цветономинации являлся эстетический аспект.

Цветовые компоненты, реализуя в контексте исследуемых аспектов свои символические значения, вступают в сложные, разнообразные отношения с другими элементами традиционной модели мира, поддерживая и сохраняя тем самым общую семантику ми-



ровозреческих ценностных ориентиров представителей того или иного общества. Колористический язык служит культурным маркером, значимым для самоидентификации в обрядовой и магической фольклорных практиках, в религиозно-ритуальной сфере. Наиболее распространенный, доминантный национально-культурный колористический символ «красного» дешифрует основные стереотипы и модальности общества. Красота воспринималась на Руси как нечто практи-

чески осязаемое, материальное, и вместе с тем – духовное, то есть истинное и сущее. Анализ традиционной картины мира в аспекте цветовой семантики позволяет выявлять специфику во многом уже утраченного концептуального содержания. Тем не менее, колористический язык прошлого не исчезает бесследно, он и в настоящее время является важнейшей составной частью национальной культуры, включающей в себя универсальные элементы человеческого бытия.

Список литературы

1. Аксаков С. Т. Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука. Том 1. Москва: Правда, 1966. 599 с.
2. Арнольд В. Д. По поводу крылатой фразы М. В. Ломоносова о русском языке. 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.trv-science.ru/2018/10/po-povodu-krylatoj-frazy-lomonosova-o-russkom-yazyke/>
3. Белова О. В. Красный цвет. Москва: СД, 1985. 657 с.
4. Библия, Марк 14, Откровение 17;1.
5. Грамматик Саксон. Деяния данов. Т. 1. Перевод с лат. яз. и комм. А. С. Досаева, под ред. И. А. Настенко. 2017. [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/grammatik_sakson/deyaniya_danov_tom_1.html
6. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 томах. Москва: РИПОЛ классик, 2006 / Том 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkoviy-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja-bukva-a/243>
7. Кайсаров А. С., Глинка Е. А., Рыбаков Б. А. Мифы древних славян. Велесова книга. Саратов: Надежда, 1993. 320 с.
8. Козьякова М. И. История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от Античности до XX века. Учебное пособие. Москва: Согласие, 2013. 526 с.
9. Похлебкин В. В. Большая энциклопедия кулинарного искусства: все рецепты В. В. Похлебкина. Москва: Центрполиграф, 2005. [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pohlebkin/1684/%C2%AB%D0%9A%D0%A0%D0%90%D0%A1%D0%9D%D0%90%D0%AF
10. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей. В 4-х томах. 1935–1940.
11. Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века. Москва: Ладомир, 1996. 555 с.

*

Поступила в редакцию 20.06.2023



МОДЕРНИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЫТА: КОНЦЕПЦИЯ В. БЕНЬЯМИНА

УДК 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-80-87>

В. В. Алипов

Литературный институт имени А. М. Горького,
Москва, Российская Федерация
e-mail: vsalipov@gmail.com

Аннотация: В статье предпринята попытка раскрыть основные аспекты феномена модернистской литературы с точки зрения концепции опыта у Вальтера Беньямина. Рассматриваются социально-экономические перемены в эпоху модерна, увеличение роли нового типа опыта, трансформация понятия истины и воплощение этих изменений в модернистской литературе. Исследуются взаимосвязь современности и традиции в модернизме и проблема конструирования автором собственного мифа для решения своих задач. Выявлена связь пространственно-временного измерения модернистских произведений с опытом жизни в большом городе. Анализируется отражение трансформации опыта в мотивах модернистских произведений: страх перед неизвестным, одиночество, отчуждённость от общества и собственного тела. Результатом исследования стал инструментарий, который можно использовать для изучения модернистских художественных произведений и феномена модернизма в целом.

Ключевые слова: модернистская литература, концепция Вальтера Беньямина, трансформация понятия истины, эпоха модерна, изменение структуры опыта, Франц Кафка, Марсель Пруст, Шарль Бодлер.

Для цитирования: Алипов В. В. Модернистская литература как отражение трансформации опыта: концепция В. Беньямина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 80–87. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-80-87>

MODERNIST LITERATURE AS A REFLECTION OF THE EXPERIENCE TRANSFORMATION: WALTER BENJAMIN'S CONCEPT

Vsevolod V. Alipov

Literary Institute named after A. M. Gorky,
Moscow, Russian Federation
e-mail: vsalipov@gmail.com

Abstract: This article aims to explore main aspects of the modernist literature phenomenon from the perspective of Walter Benjamin's concept of experience. The following issues are considered: social and eco-

АЛИПОВ ВСЕВОЛОД ВЯЧЕСЛАВОВИЧ – Аспирант кафедры общественных наук Литературного института имени А. М. Горького

ALIPOV VSEVOLOD VYACHESLAVOVICH – Postgraduate student at the Department of Social Sciences, Literary Institute named after A.M. Gorky

© Алипов В. В., 2023



monic changes of the modern time, the growth in importance of the new experience type, the transformation of the verity's notion and the embodiment of these changes in the modernist literature. The other topics of this research are the connection of modernity and tradition and the problem of creating an author's myth. Spatial and temporal dimensions of modernist works are considered with their correlation to a life experience in a big city. Changing in the experience structure is also analyzed through its manifestation in motives of modernist works: fear of the unknown, loneliness, alienation from society and one's own body. The result of the research is a framework for analyzing modernist works of art and the modernism phenomenon as a whole.

Keywords: modernist literature, Walter Benjamin's concept, transformation of verity's notion, modernist period, transformation of an experience structure, Franz Kafka, Marcel Proust, Charles Baudelaire.

For citation: Alipov V. V. Modernist literature as a reflection of the experience transformation: Walter Benjamin's concept. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 80–87. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-80-87>

Модернизм – это сложное социальное и культурное явление преимущественно конца девятнадцатого – первой половины двадцатого века. В искусстве и литературе под модернизмом чаще всего подразумевают определённое течение, выраженное рядом инновационных для своего времени форм, тем и стилей. Модернистское художественное произведение само задаёт критерии, по которым его можно признать произведением искусства [23, с. 3]. Также постулируется разрыв с предшествовавшей традицией и присущим ей мировоззрением. Признаки этого разрыва можно проследить как в культуре, так и в науке указанного периода: в физике Альберта Эйнштейна, кубизме и другой абстрактной живописи, архитектуре Адольфа Лооса и Ле Корбюзье и даже в анимации с Микки Маусом [17, с. 331].

Для Франкфуртской критической школы модернизм был не просто предметом рефлексии, но и источником методов, концептуальных моделей и структур для анализа многостороннего явления современности. Её последователи изучали эстетику модернизма в том числе и для того, чтобы теоретически обосновать преобразование социальных порядков, мышления людей, индивидуального опыта и современной политической власти [23, с. 6].

В работах Вальтера Бенямина, одного из главных представителей первого поколения Франкфуртской школы, модернизм ис-

следовался не столько с точки зрения формы и содержания, сколько с точки зрения опыта, который он охватывал, организовывал и делал общедоступным. Модернистские произведения искусства были для него своего рода тестовыми полигонами для типов опыта, которые общество ещё не способно было осознать в полной мере. С другой стороны, они задавали импульс силам обновления, которые только начинали осознаваться в социальной реальности [23, с. 38].

Концепции опыта у Бенямина посвящён ряд исследований [14; 15; 18; 20; 22]. В некоторых работах анализируются и его взгляды на модернизм как явление [19; 23]. Однако ни в одной из них концепция опыта Бенямина не связывается напрямую с феноменом модернистской литературы. Нам представляется принципиальной именно такая связка, так как изменение структуры опыта – это комплексное явление, несводимое к совершенствованию технических средств и появлению новых видов искусства. Модернистские авторы, порой неосознанно и интуитивно, выражали в своих текстах происходящие эпохальные изменения. Теоретическое осмысление этой проблемы, во-первых, поможет объяснить причины формирования модернизма как мировоззрения и художественного течения, а во-вторых, позволит выделить общие черты, присущие каждому модернистскому произведению.



Таким образом, цель данной статьи – раскрыть основные аспекты феномена модернистской литературы с точки зрения концепции опыта у Вальтера Беньямина. Для достижения этой цели мы поставили следующие задачи: исследовать социально-экономические изменения в эпоху модерна, увеличение роли нового типа опыта, трансформацию понятия истины; обозначить, каким образом и в каких основных аспектах обобщённого модернистского текста отразились данные перемены.

Первостепенную роль для нас играют работы философа о модернистских авторах: Бодлере, Кафке и Прусте. С первого взгляда может показаться странным наличие в этом списке Бодлера – поэта, чьё творчество пришлось на середину XIX века, т. е. задолго до расцвета литературного модернизма. Однако французского лирика не зря называют первым модернистским поэтом [13, с. 133]. Во многом он был предвестником грядущей эпохи и одним из первых зафиксировал в своей лирике изменения в структуре опыта жителя крупного города. Также важны для нас и работы Беньямина более теоретического характера, в которых опыт исследуется как философская категория.

Изменение структуры опыта. Быстрая смена образов, новые аудиовизуальные медиа, конвейерный труд, городской трафик, движение финансового капитала, военная промышленность оказали глубокое шоковое воздействие на чувствительность человека и ослабили его психическую защиту чрезмерной стимуляцией. Как результат, произошла потеря чувствительности и изоляция области опыта. Кроме того, эти процессы привели к многократному росту сознательных воспоминаний и ограничили воспоминания бессознательные [15, с. 81–82].

К оскудению опыта привели и исторические причины, среди которых главной Беньямин считал Первую мировую войну. Вернувшиеся с неё люди стали не богаче, а беднее косвенным опытом. «Никогда ещё так основательно не разоблачалась ложь воспоминаний, как ложь воспоминаний о стратегии через

позиционную войну, об экономике через инфляцию, телесных – через голод и нравственных – через властителей» [6, с. 263]. Люди постепенно лишились свойства, которое казалось надёжным и естественно присущим каждому, – способности обмениваться опытом [7, с. 345]. Шаткая, колеблющаяся основа любого опыта хорошо отражена в произведениях Кафки [9, с. 80].

Ключевой момент во всей теории опыта у Беньямина – выделение двух типов опыта: *Erfahrung* и *Erlebnis*¹. На русский язык оба слова переводятся просто как «опыт», но в немецком языке их значения несколько различаются. *Erfahrung* несёт в себе коннотацию знания, приобретаемого через повторение каких-либо действий в течение определённого времени. Для Беньямина он связан с традицией, которая представляет собой передачу опыта через непосредственную практику, личное общение, культ, церемониал и прочее. Это опыт не субъективный и не психологический, а скорее intersubъективный, закреплённый в локализованных контекстах и передаваемый речью и личным примером. *Erlebnis*, напротив, ближе к современному, субъективному, психологическому типу опыта. Он локализован внутри сознания индивида, что затрудняет его возможную передачу другому [23, с. 40].

Новое понятие истины. В эпоху модернизма вместе с уменьшением роли традиции утратилась и консистентность истины. Кафка был не первым писателем, который это осознал, но испробовал нечто совершенно новое: он отказался от истины, чтобы сохранить возможность её передачи [3, с. 177]. Беньямин видит в творчестве Кафки стремление

¹ Стоит отметить, что не только Беньямин построил свою концепцию на сопоставлении указанных видов опыта. Однако в герменевтике значения этих понятий несколько отличаются. Так, например, у Гадамера *Erlebnis* – это опыт, который отражает уже существующие представления индивида и усиливает их. *Erfahrung* же, напротив, ставит под вопрос его ожидания и предубеждения. Подробнее о концепции опыта у Гадамера см.: [16].



к открытию новых возможностей для передачи опыта (что косвенно выражено в таинственной, иррациональной архитектуре взаимосвязанных коридоров и дверей в романах Кафки и в его увлечении такими сетевыми технологиями, как телефон и телеграф). Типичные герои текстов Кафки: говорящие животные, сумасшедшие, дураки, гибридные создания, согласно Беньямину, отражают прямо противоположную психоанализу идею о том, что Кафка мучился от невыразимых внутренних одержимостей и тревог. Напротив, они отражают способность к передаче идей при полном отсутствии скрытого смысла [23, с. 39]. Романы Кафки, в отличие от романов предшествовавших эпох, не самодостаточны. По словам Беньямина, «это истории, чреватые моралью, которую они долго вынашивают, но на свет не произведут никогда» [10, с. 102].

Беньямин считал, что царство философской мысли берёт начало не в непрерывной линии понятийных дедукций, а в описании мира идей. Оно начинается с каждой идеей заново, как основоположение, так как идеи образуют нередуцируемое множество [11, с. 24]. «Мышление упорно то и дело принимается за работу заново, оно дотошно возвращается к самому предмету. <...> Подобно тому как мозаичные изображения при всей их раздробленности на причудливые осколки сохраняют величественность, так и философское рассмотрение не страшится порывов. И то, и другое возникает из отдельных частей, из фрагментов; ничто не могло бы с большей силой свидетельствовать о мощи трансцендентного порыва, будь то мозаичное изображение святого или истина. Ценность мыслительных осколков имеет тем более решающий характер, чем меньше их можно непосредственно поверить основной концепцией, и от этой ценности в равной мере зависит блеск изложения, так же как ценность мозаики – от качества стекла. Соотношение микрологической обработки и меры художественного и интеллектуального целого говорит о том, что истинностное содержание уловимо лишь

при скрупулезнейшем погружении в детали содержания предметного» [11, с. 7].

Таким образом, согласно Беньямину, познание каждый раз должно начинать свой путь сначала, по-разному трактуя многочисленные элементы истины. В концепции опыта Беньямина пространственно-временные и лингвистические вселенные являются дискретными конфигурациями, в которых абсолют проявляется посредством закономерностей, ритмов, разрывов и искажений [14, с. 22].

Модернистский текст. Как бы ни было сильно индивидуальное начало в модернистских работах, в большинстве из них отразились такие вышеуказанные тенденции, как опора на субъективный опыт и множественность истины. Модернистский автор был вынужден подчинить свою работу определённой задаче без опоры на интересующий опыт [12, с. 57]. Вопреки расхожему мнению о модернистском тексте как свободном потоке сознания, его автор должен иметь чёткий план и обладать высокой степенью осознанности.

Модернистский текст – одновременно и воплощение нового типа мышления, и его апробация на читателях. Менялась и задача литературных произведений в целом: теперь они служили неким тренировочным полигоном для ожидаемого будущего и нового социального порядка. Модернистский литературный текст – это не просто нарративное, драматичное или наглядное изображение этого будущего, а своего рода каталог сигналов. Один читающий должен был расшифровать эти сигналы и передать результат другому. Таким образом в зачаточной форме подготавливалась новая коммуникативная практика [23, с. 54–55]. Модернистский акт коммуникации не воспроизводил уже существующую истину. Она создавалась в результате активного взаимодействия с текстами и дискурсами определённой социальной группы².

Работа автора отныне не состояла в том, чтобы развернуть какую-либо идею, руководствуясь собственным воображением. Автор

² Подробнее о модернистских коммуникативных практиках см.: [21].



стал, скорее, коллекционером, который сопоставлял различные элементы из прошлого и составлял из них новые конфигурации [17, с. 335–336]. В модернистской литературе описанный принцип находит своё выражение во фрагментарности изложения и методе монтажа.

Совершенно по-новому в модернистской литературе осуществляется практика передачи личных воспоминаний. Всё большую роль приобретает произвольная память, которая связывает конкретное происшествие в настоящем с родственным ему происшествием в прошлом. Таким образом происходит освобождение от временной зависимости [18, с. 214]. В своей работе о Прусте Беньямин указывает, что для вспоминающего автора главную роль играет вовсе не то, что он пережил, а сам процесс возникновения его воспоминаний – «труд Пенелопы при их создании». Согласно метафоре Беньямина, в этом процессе важно не только то, как Пенелопа ткала саван днём, но и то, как она распускала его ночью. Произвольная память Пруста, по словам Беньямина, ближе к забвению, чем к тому, что обычно называют воспоминанием [5, с. 301–302].

Модернизм по своему определению предполагает разрыв с предшествовавшей традицией. Опыт, связанный с устной передачей знаний, уже не играет такой большой роли, как в предшествующие эпохи. Модернистские тексты пронизаны критическим взглядом на репрессивные и архаичные формы традиции. Тем не менее традиция всё равно оставалась важным составным элементом творчества. С её помощью авторы пытались сохранить остатки истины, которые угрожал уничтожить тот же модернизм [23, с. 39].

Творчество Кафки Беньямин, к примеру, называет эллипсом, далеко отнесённые друг от друга центры которого предопределены, с одной стороны, мистическим опытом (прежде всего опытом традиции), с другой же – опытом современного жителя больших городов [3, с. 173]. Похожие рассуждения есть у Беньямина и о Бодлере, в поэзии которого

сходилось действие вечного, неизменного и относительного, обусловленного обстоятельствами элемента [8, с. 91].

На наш взгляд, подобное противоречивое сочетание объясняется тем, что для ответа на глобальные вызовы современной эпохи ещё не существовало подходящего инструментария. Действительность стала слишком сложной и непознаваемой для индивида. Поэтому приходилось прибегать к великой традиции и, подобно Кафке, создавать параллельный дополнительный мир на её основе [3, с. 176]. В работах писателя всякое забытое смешивается с забытым прамира, сопрягаясь с ним в различных сочетаниях. Мир предков остаётся непроницаемым, про него известно только то, что он спускается к архаике и миру зверей [9, с. 82–83]. Как писал Беньямин, «речь идёт о некой первобытной трясине, в которой человечество существовало в полнейшем промискуитете со всеми живыми существами» [2, с. 237].

Традиция в модернизме, таким образом, представляет собой не совсем то, что под ней обычно подразумевают. Она основана не на опыте, передаваемом из поколения в поколение, а, скорее, на коллективном бессознательном человечества. Модернистский миф имеет онтологическую структуру, но каждый раз конструируется заново для решения автором поставленных им самим задач.

Утрата ценностных ориентиров из прошлого и жизнь в большом городе привели к пространственно-временной дезориентации модернистского текста. В городе нет чёткой грани между закреплённым, вечным и временным. Всё, скорее, находится в постоянном процессе неоднородной трансформации. Временные переходы происходят в рамках транзитивности, а пространственные – в рамках пористости. Эти категории взаимосвязаны. Пористость городских структур является условием для неожиданных временных переходов, и таким образом устраняется любое различие между пространством города и временными активностями его обитателей [14, с. 120–121].



Время модернистских произведений лишено чёткой хронологической последовательности. Имеют значение лишь отдельные дни, не связанные с опытом и другими временными промежутками [12, с. 76]. Критерием для выделения отдельных дней среди других служит чувственный опыт и, прежде всего, запах. Запах, по Беньямину, выполняет роль скрытого пристанища произвольной памяти. У него есть привилегия по отношению к другим воспоминаниям, потому что запах может сильно приглушить осознание хода времени [12, с. 79].

В модернистском тексте время не исторично и не беспредельно, старое и новое в нём существуют одновременно. Пруст, по мнению Беньямина, отразил течение времени в его реальном, то есть скрещённом виде, «который нигде не бывает настолько подлинным, как в воспоминаниях изнутри и старении снаружи» [5, с. 309].

Пространство также теряет свою привычную структуру и приобретает свойство полярности. В полярном пространстве близость и дальность не находятся в оппозиции. Оба полюса накладываются друг на друга и генерируют силовое поле. Чувственное переживание пространства в таком случае сходно с ощущениями человека, погружённого в транс или находящегося в состоянии наркотического опьянения [15, с. 54].

Точное место нахождения персонажей не имеет большого значения. Все помещения у Кафки, к примеру, взаимозаменяемы: собор, зал суда, контора, бордель, лестничная клетка, ателье, меблированная комната, коридор [1, с. 213]. Помещения служат, скорее, для передачи чувств героев. К примеру, у Кафки очень часто низкие потолки в помещениях буквально заставляют людей принимать согбенные позы. «Словно они согнулись под неким бременем, и это бремя, несомненно, – их вина» [2, с. 225].

За пространственно-временной дезориентацией модернистского текста скрывается неспособность человека найти своё место в изменившейся структуре мира. Единственными ориентирами могли служить либо органы чувств, либо эмоциональные переживания индивида.

Разрушение интересующего опыта, грандиозные исторические потрясения и глобальные вызовы поставили перед человеком эпохи модерна проблемы, которые он не мог ни решить, ни даже осознать в полной мере. Эти процессы выразились в мотивах литературы той эпохи, которая отразила страх человека перед неизвестным. К примеру, Кафка часто обращается к образу животных, которые либо обитают под землей, либо, как жук из «Превращения», по меньшей мере, способны заползть во всевозможные углубления и щели. Такой уход в укромность Беньямин называл единственным представляющимся Кафке подходящим способом отношения к окружающему миру [10, с. 104].

Все романы Кафки посвящены одиночеству, но это одиночество, навязанное извне, а не идущее изнутри [2, с. 224]. Это одиночество заставляет модернистского героя погрузиться в себя. Наиболее радикальную попытку подобного погружения Беньямин находит у Пруста, который вовлекал весь мир в своё одиночество. «Чрезвычайно громкая болтовня, ни с чем не сравнимая в своей пустоте, которая устремляется на нас со страниц романов Пруста, есть грохот, с которым общество срывается в бездну одиночества» [5, с. 310].

Отторжение у человека начинает вызывать не только общество, но и своё собственное тело. Беньямин писал, что основной мотив стиля модерн – сублимация бесплодия. Тело изображается преимущественно в формах, предшествующих половой зрелости [4, с. 203–204]. Также всё чаще появляется мотив искажения формы. К примеру, у Кафки это выражается в фигуре горбуна, к которой отсылают многочисленные персонажи, низко опускающие голову на грудь [9, с. 85]. Человек становится враждебен своему телу, он всеми силами пытается из него ускользнуть, так же, как главный герой «Замка» пытался ускользнуть из деревни у замковой горы [9, с. 73].

Таким образом, в эпоху модерна произошли два важнейших сдвига в мышлении человека: уменьшение роли интересующего



ектного опыта и утрата консистентности истины. Это отразилось, в свою очередь, на семантике и организации модернистского текста:

- увеличение роли произвольной памяти;
- подчинение творчества задаче автора, не связанной с опытом предшествовавших поколений;
- конструирование автором собственного мифа о прошлом в соответствии со своими задачами;
- фрагментарность структуры текста;
- отсутствие чёткой хронологической последовательности, сосуществование старого и нового;

- полярность пространства, отсутствие оппозиции между близостью и дальностью;
- мотивы одиночества, отчуждённости от общества и своего собственного тела.

Так мы получили определённую классификацию, которая может служить отправной точкой для исследования феномена модернизма и модернистских художественных произведений. Кроме того, мы можем констатировать, что трансформация опыта не закончилась с эпохой модернизма и начавшиеся в эту эпоху процессы продолжают и сегодня. И для их лучшего понимания, как завещал Беньямин, нужно будет вновь и вновь возвращаться к истокам и начинать сначала.

Список литературы

1. Беньямин В. Заметки к «Процессу» Кафки / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 212–214.
2. Беньямин В. Заметки к ненаписанному эссе и к докладу 1931 года / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 215–237.
3. Беньямин В. Из переписки с Гершомом Шоломом / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 143–184.
4. Беньямин В. Из переписки с Теодором В. Адорно / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 196–211.
5. Беньямин В. К портрету Пруста / пер. с нем. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. Москва: Мартис, 2000. С. 301–312.
6. Беньямин В. Опыт и скудость / пер. с нем. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. Москва: Мартис, 2000. С. 263–267.
7. Беньямин В. Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова / пер. с нем. Н. М. Берновской // Беньямин В. Озарения. Москва: Мартис, 2000. С. 345–368.
8. Беньямин В. Современность / пер. с нем. С. А. Ромашко // Беньямин В. Бодлер. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 74–115.
9. Беньямин В. Франц Кафка / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 47–95.
10. Беньямин В. Франц Кафка: Как строилась Китайская стена / пер. с нем. М. Л. Рудницкого // Беньямин В. Франц Кафка. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2000. С. 96–107.
11. Беньямин В. Эпистемологическое предисловие / пер. с нем. С. А. Ромашко // Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. Москва: Аграф, 2002. С. 5–41.
12. Benjamin W. Über einige Motive bei Baudelaire // Studies in Philosophy and Social Science. 1939. Vol. 8. Pp. 50–91.
13. Berman M. All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London: Verso, 1983. 383 p.
14. Caygill H. Walter Benjamin: The Colour of Experience. London: Routledge, 1998. 167 p.



15. *Hansen M. B.* Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012. 382 p.
16. *Jarvis T.* Gadamer's Concept of Experience. University of Tasmania, 2016. [Electronic resource]. URL: https://eprints.utas.edu.au/23844/1/Jarvis_whole_thesis.pdf
17. *Jay M.* Lamenting the Crisis of Experience: Benjamin and Adorno // Jay M. Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2015. Pp. 312–360.
18. *Leslie E.* Walter Benjamin: Overpowering Conformism. London: Pluto Press, 2000. 298 p.
19. *Makropolous M.* Modernität als ontologischer Ausnahmezustand? Walter Benjamins Theorie der Moderne. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1989. 165 p.
20. *Meiffert T.* Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer "Dialektik im Stillstand". Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1986. 191 p.
21. *Mumby D. K.* Modernism, Postmodernism, and Communication Studies: A Rereading of an Ongoing Debate // Communication theory. 1997. Vol. 7. № 1. Pp. 1–28.
22. *Stoessel M.* Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. Munich: C. Hanser, 1983. 256 p.
23. *Tyrus M.* Modernism and the Frankfurt School. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 179 p.

*

Поступила в редакцию 10.06.2023



ОБРАЗ МИРОВОГО ДЕРЕВА В СЕМИОТИКЕ БАЛЕТА

УДК 791.6; 792.8

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-88-95>

А. В. Трунцова

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

Н. В. Гармиза

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

Аннотация: Мировое дерево является одним из наиболее распространённых символов. С ним связаны мифы и легенды, жертвоприношения и суеверия. Оно входит в основу архитектурных сооружений, орнамента. Символ Мирового дерева является оберегом. Этот загадочный мистический знак находит своё воплощение в семиотике балета. Это касается как организации пространства балетной сцены, так и декораций, сюжетной линии, хореографического текста. Мировое дерево в балете – противоречивый знак, транслирующий фундаментальную тему добра и зла. Анализируемый символ не может быть понят вне своего культурного значения. Он даёт основу для множества ассоциаций и толкований, включая противоположные и взаимоисключающие, что влияет на развитие смыслового содержания балетного искусства. Как показано в статье, в балетном спектакле символ Мирового дерева проходит множество трансформаций, пробуждает индивидуальный опыт и одухотворяет его.

Ключевые слова: Мировое дерево, семиотика, балет, знак, смысл, образ.

Для цитирования: Трунцова А. В., Гармиза Н. В. Образ Мирового дерева в семиотике балета // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 88–95. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-88-95>

THE IMAGE OF THE WORLD TREE IN THE SEMIOTICS OF BALLET

ТРУНЦОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА – магистрант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

ГАРМИЗА НИКОЛАЙ ВАДИМОВИЧ – кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

TRUNTSOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA – Undergraduate student at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

GARMIZA NIKOLAY VADIMOVICH – CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Трунцова А. В., Гармиза Н. В., 2023



Anastasia V. Truntsova

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

Nikolay V. Garmiza

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

Abstract: The world tree is one of the most common symbols. Myths and legends, sacrifices and superstitions are associated with the World Tree. It forms the basis of architectural structures, their ornament. The symbol of the World Tree is a talisman. This mysterious mystical sign finds its embodiment in the semiotics of ballet. This applies both to the organization of the space of the ballet stage, as well as the scenery, storyline, choreographic text. The world tree in ballet is a contradictory sign that translates the fundamental theme of good and evil. The analyzed symbol cannot be understood outside of its cultural significance. It provides the basis for a variety of associations and interpretations, including opposite and mutually exclusive ones, which affects the development of the semantic content of ballet art. As shown in the article, in a ballet performance, the symbol of the World Tree undergoes many transformations, awakens individual experience and spiritualizes it.

Keywords: World tree, semiotics, ballet, sign, meaning, image.

For citation: Truntsova A. V., Garmiza N. V. The image of the world tree in the semiotics of ballet. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 88–95. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-88-95>

Развитие смыслового содержания балетного искусства нельзя рассматривать изолированно от универсальных символов культуры. Эти символы проходят сложную трансформацию, которая ещё недостаточно изучена. К одному из таких символов относится Мировое дерево, образ которого находит свое воплощение на балетной сцене. Его нельзя считать знаком, поскольку не определён объект, к которому Мировое дерево отсылает, поэтому его можно обозначить как синтетический образ, поскольку он вбирает множество разных смыслов. Семиотический статус Мирового дерева определяется следующими признаками:

- иконичность, то есть способность передаваться с помощью знаков;
- структурность;
- существование в течение длительного времени в горизонте мировой культуры.

Мифологический образ Мирового дерева известен уже в архаической культуре. Как отме-

чает Л. Н. Воеводина, уже в мифах земледельцев появляется смысловой центр, связанный с символом плодородия, происходит перекодировка природной среды, возникают «вегетативные» символы, а жизнь человека уподобляется жизни растений [2, с. 23–25]. Дерево в архаической культуре может быть как «невестой», так и «женихом», можно «выйти замуж» за дерево. Чаще всего выбирают цветущее, раскидистое дерево. «Жена» ухаживает за ним, а в местном сообществе её статус повышается. В архаической культуре младший сын не может жениться раньше старшего, в качестве невесты ему подбирают дерево, а через некоторое время его срубают. Таким образом, вдовец получает право на брак.

В античной мифологии танцующие вокруг священного дерева превратились в самостоятельную личность и субъект культуры. Их ритуальный танец начинает включать самостоятельный выбор и самоощущение. Само Мировое дерево становится «своим», а не просто



общим. Тогда как в архаическом мифе герой, танцующий рядом со священным деревом, выявляет родовые интересы.

В христианской культуре особую смысловую нагрузку несёт лоза. Талию балерины, гибкость её спины часто сравнивают с лозой. Во многих русских загадках дерево и человек образуют единое целое. Мотив посадки дерева есть символическое приобщение человека к бессмертию. Плодовые деревья в культуре некоторых регионов России являются семиотическим двойником человека. Иву наделяют пророческой функцией. Она нависает над водой и «видит» будущее в отражении водной глади. Еловые ветви, которые разбрасывают на похоронах, выполняют защитную функцию.

В восточной космографии известны разные виды деревьев: дерево света, дерево Ноева ковчега, медное дерево [16, с. 95, 131, 280]. Есенинская берёза – это один из символов России [6, с. 648].

Из Мирового дерева сознание вычленяет: генеалогическое дерево, дерево жизни, шаманское дерево и другие [11, с. 37–38]. Существуют две традиции изображения Мирового дерева: нордическая традиция священного дерева и ведическая традиция жертвенного столба. В первой традиции Мировое дерево символизирует центр мира, во второй традиции оно выступает как символическая граница между Своим и Чужим. Русский балет воспринял обе традиции изображения Мирового дерева. Сочетание четырёх сторон света в Мировом дереве есть крест [11, с. 39]. Мотив креста распространён в названиях и сюжетах балетов, балетной техники. Балетное антраша имеет свои разновидности. Поза эпальман круазе – ноги перекрещены в V позиции, а корпус направлен во 2-ю или 8-ю точки зала. Горизонтальная линия сцены противостоит вертикали балетного тела. Танцовщик структурирует пространство вокруг себя. Основные понятия, связанные с космическим происхождением Мирового дерева, переходят в целесообразные и осмысленные движения исполнителя.

Существует мнение, что современная европейская культура, европейский балет восходят

к еврейской традиции, центром которой является звезда Давида [11, с. 42]. Построение артистов балета на сцене транслирует эту традицию. В отдельных позах классического танца (например, эпальман круазе вперёд) угадываются перекрещенные треугольники. В Каббале древо Сферит представляет собой иудейский символ вечности [1, с. 44]. Балет – вечное и прекрасное искусство, которое на протяжении эпох вносит эстетическое начало в реальную жизнь человечества.

На культурно-бессознательном уровне балетный спектакль зачастую апеллирует к акту жертвоприношения перед Мировым деревом. Артисты балета как жрецы Терпсихоры, зрители как немые участники отдают всю свою энергию, проявляют все свои чувства в главный кульминационный момент спектакля, в котором предполагается общий катарсис.

Корпус танцовщика символически представляет собой ствол Мирового дерева, его руки – ветви, а ноги – корневища. Пируэт символически повторяет зарождение Мирового дерева. Релеве символизирует точку этого роста. Ствол сопротивляется внешним силам, прогибаясь под влиянием стихий, что напоминает ранверсе.

Известно несколько реконструкций ритуального танца, связанного с Мировым деревом. А. Гишон разработал технику «танец четырёх стихий». Она начинается с освоения стихии земли – сосредоточения на ощущениях собственного тела. Стихия огня – биение сердца, пульс крови; стихия воздуха – дыхание; стихия воды – поток жидкости внутри тела [11, с. 245, 246]. Главная стихия для балета – стихия воздуха. Танцовщики пытаются преодолеть гравитацию и законы физики.

III позиция рук не столько уравнивает тело танцовщика, сколько образует купол над его головой: фигура удлиняется, обнаруживается сходство с устремлённым вверх деревом. Это сходство усиливает втянутый живот, как и схваченный низ позвоночника. Для трансформации Мирового дерева в пластический образ танцовщику надо глубоко проникнуть в его содержание. Мировое дерево связано с идеей



плодородия. В этом отношении оно есть символ Богини Матери. Дерево жизни, которое находится в Небесном Иерусалиме, имеет 12 плодов. «Морское дерево» – символ, который передают кораллы Морского царя [7, с. 175].

В коде деревьев содержатся смыслы-ассоциации. Кедр – сила, ива плакучая – покинутость, кипарис – скорбь, сосна – сожаление, пальма – победа, клён – сдержанность [14, с. 334, 336]. Через тему, сюжет, характеры образ Мирового дерева способен связывать между собой большой ряд явлений и быть структурой повышенной сложности [12, с. 9–10]. Не вполне понятно, как совмещаются образ Мирового дерева и архетип пещеры. Эту связь изучила Л. А. Фёдорова, используя работы известных авторов-этнографов. В пещерах обнаруживаются своды, поддерживаемые стволами сталактитов и сталагмитов, они напоминают деревья [13, с. 455].

По мнению Г. Д. Гачева, русский человек существует в лесу и для леса. Тело русского крестьянина-земледельца имеет разветвления подобно дереву [4, с. 43, 347]. Он сравнивает жизнь с хороводом деревьев, предлагает собственное Евангелие от растений [4, с. 340, 563]. Гачевский интерес к Мировому дереву поддерживается за счёт повседневной жизни в Переделкино в окружении природы. Изучая национальные образы мира, он сравнивает русский лес с артелью, общиной. В поиске мыслеобразов Гачев принимает разные предметы за части Мирового дерева. Многоглавность русской церкви для него подобна «хороводному» взаимодействию ветвей. На исторической родине Гачева в Болгарии образ Мирового дерева нередко заменял образ горы.

А. Л. Вольнский разбирает растительный элемент в классическом танце. Он сравнивает кордебалет с лесом, который пришёл в движение. Арабеск противопоставляет «женственно-растительному» батману [3, с. 46, 48, 149]. В балете «растительное» тело балерин проходит определённую огранку. IV позиция до и после пируэта с разнообразными позировками (например, с устремлённым вперёд корпусом и руками, обрамляющими тунику) воспринимается

как многогранное совершенство природы [3, с. 145]. Заноски, исторически появившиеся сначала в мужской технике, сохранили свой жёсткий характер. Пластика «растительной» балерины не вполне подходит для исполнения этой техники [3, с. 125]. Даже на физиологическом уровне более жёсткие мужские мышцы – в сравнении с более эластичными женскими – лучше приспособлены для скоростной, мелкой прыжковой техники. Растительный элемент в мужском танце передаётся намёком. Так, батман фондю присутствует как в мужском, так и в женском классе. Но по своей глубинной растительной специфике движение носит скорее женский характер, так как исполнение его требует усложнённой координации, слитного текучего исполнения на двух ногах, находящихся в разных положениях [3, с. 48, 60]. Вольнский указывает на частую ошибку исполнения гран рон де жам жете. Последняя фаза движения не должна фразироваться, она исполняется растительно, стремительно, но не агрессивно. Вольнский находит, что соуре в женском классе должно воспроизводить «шорох и шелест» ног балерины, восходящий к Мировому дереву. «Растительно-мягкий» глисад наделяет своими свойствами следующий за ним гранд па де ша [3, с. 73, 78]. В аттитюд линия ног, рук, головы и шеи носит природно-растительный характер, напоминая шевеление веток на дереве. Фигура танцовщика в большей степени походит на ровный ствол дерева. Поэтому ему проще держать ось при вращениях и воздушных турах, а растительные изгибы женского тела в той или иной мере препятствуют выстраиванию такой оси в воздухе [3, с. 87, 127].

Один из первых национальных балетов, имеющих отношение к Мировому дереву, принадлежит А. Ринальди, он был поставлен придворной труппой в 1747 году и носил название «Балет, представляющий несколько садовников и садовниц, которые, сломавши множество ветвей с деревьев, плетут из них венок и возлагают новый посередине сада».

В 1822 году И. К. Лобанов поставил балет «Венгерский праздник в лесу Кисберге». Другие балеты, включающие сюжет и образ Мирового



дерева: «Лесная песня», «Лесная фея», «Лесной бродяга» [10, с. 565, 569].

Для балерин крепостного театра связь с Мировым деревом носила естественный характер. В каждом поселении имелись священные деревья. Возле них нельзя было пасти скот. На такие деревья вешали обереги. У великих балерин XX века эта связь приобретает характер мемориальных знаков. М. Ф. Кшесинская в детстве проводила много времени в загородном имении «Красницы». Семья Шпетов, в которой родилась гениальная балерина Е. С. Максимова, на лето снимала дачу в Химках (Хлебниково). У современных балерин визуальный образ Мирового дерева сохранился, но он упростился, лишился метафизического содержания.

Кажется, что цвет мирового дерева – зелёный. Этот цвет успокаивает, расслабляет, обозначает заботу. Символика зелёного цвета связана с изобилием и надеждой, с ним ассоциируется упорство, а иногда и упрямство. Базовые цвета в балете – белый, чёрный, к которым присоединяются красный, синий, золотой. Исполнители не любят зеленоватое освещение. Тело в нём кажется безжизненным. Свет ramпы делает зелёную одежду непривлекательной. Грязный, мутный зелёный говорит о зависти, ненависти. Когда зелёный цвет превращается в нулевой знак, к нему добавляется смысл конфликтного взаимоотношения. Люди из балетного мира восстанавливают его отсутствие, наслаждаясь видом реальных деревьев. М. Э. Лиёпа вспоминает: «Мне часто снились прибалтийские сосны, подмосковные берёзы и богатейшая природа Кавказа с вершинами гор на горизонте» [9, с. 176]. Цветов, связанных с Мировым деревом, больше, чем это можно представить. Отразить это многообразие – важная задача балетного художника. В коде национальной культуры, например, зафиксированы следующие значения цвета: вечер в лесу – тёмно-зелёный, дикий лес – тёмно-малахитовый, задумчивая берёза – светло- нефритовый, ночь в лесу – чёрно-зелёный, лесная дымка – едва зелёный с лёгким лимонным оттенком,

таинственный лес – мрачный серо-зелёный [15, с. 149–152, 155].

В эскизах балетных декораций представлены различные варианты мира деревьев. В декорациях к балету Ж. Перро «Наяда и рыбак» деревья расположены вдоль кулис и празднично украшены, поэтому кажутся сказочными (литография Бореля). В декорациях к балету М. Пети «Раймонда» деревья расположены перед зданиями, которые просматриваются сквозь стволы и ветви. В эскизе декораций к балету «Лауренсия» В. Ф. Рындин изображает старое одинокое дерево без обильной листвы. Оно как бы борется с наступлением зданий и ближайших гор. В. М. Ходасевич воспроизводила стройные линии кипарисов в эскизах к балету «Бахчисарайский фонтан». Деревья с пышной листвой окружают здание в декорациях М. А. Шишкова к балету «Спящая красавица». В балете «Зимняя сказка» действие в Богемии происходит вокруг огромного дерева, украшенного к празднику стрижки овец. Это дерево служит аллюзией к Мировому дереву и выражает вселенский порядок. Влюблённые под его сенью приносят клятвы любви и верности.

В балете проекции Мирового дерева – чаще знаки места, нередко перерастающие в символ. Проблема возникает при перекодировании литературных текстов в хореографический текст. У А. С. Пушкина в «Кавказском пленнике» упоминаются корни погибшего дерева, но сам образ дерева отсутствует. Ш. Л. Дидло в одноимённом балете упустил этот знак из сценического действия. В поэме «Руслан и Людмила» Пушкин намеренно выделяет образ векового дуба. У язычников дуб – знак Перуна. Поэт начинает текст словами: «У Лукоморья дуб зелёный...». При постановке балетного спектакля этот символ выражен на уровне декораций. Старик в пещере вспоминает дремучие дубравы. Пушкин создаёт образ «пустоши лесной». Один из женихов Людмилы оказывается среди прекрасных дев, которых поэт сравнивает с молодыми берёзками. Время передаётся через состояние леса: свист ветра, падение листьев. Пушкин упоминает о столетней сосне. Поэт – в зависимости от психологической



напряжённости героя – рифмует «мирные дубравы» и «мрачные дубравы». Ещё один образ у Пушкина – «тени древесные». В тексте «Бахчисарайского фонтана» поэт сравнивает Зарему с пальмой. Дубравы остаются в памяти Марии. Тавриду у Пушкина символизируют лавровые деревья. В балетной постановке Р. В. Захарова партию Заремы интересно с пластической точки зрения исполняла О. И. Ченчикова. Её изгибистая, пленительная пластика соответствует природе восточного дерева. В балете «Станционный смотритель», поставленном в Ленинградском хореографическом училище в 1955 году Ю. Д. Воронцовым, М. М. Михайловым, перенесённом на сцену Кировского театра, дерево выступает нулевым знаком, что соответствует логике авторского текста. Пушкин вскользь упоминает о встречах деревьях, вводит знаковую деталь: пустынное кладбище, при отсутствии «единого дерева» [10, с. 611].

Сохранить знак проекции Мирового дерева из авторского текста не удалось в балете «Анна Каренина», поставленном балетмейстерами М. М. Плисецкой, Н. И. Рыженко, В. В. Смирновым-Головановым (1972) [10, с. 562]. У Л. Н. Толстого Степан Аркадьевич продаёт лес жены – это знак новых экономических отношений дворянства. В конце романа Левин смотрит на движение звёзд по высшей ветке берёзы, ищет смысл жизни и находит его в добре.

В тексте романа «Война и мир» мирную жизнь символизируют дворянские усадьбы. Они были окружены лесом, то есть природным, но освоенным человеком пространством. Трубы домов, оставшиеся после пожара Москвы 1812 года – суть инверсионные символы Мирового дерева. Языки пламени напоминают это дерево своими очертаниями. Балетмейстеры зачастую при постановке спектаклей упускают эти символы ввиду сложности их передачи хореографическим языком.

В чеховской «Даме с собачкой» знаковый характер имеет описание утренней Ялты с листьями на деревьях, которые почти не шевелятся. В балетной постановке М. М. Плисецкой (1985) от этого знака очеловеченной природы пришлось отказаться.

В тексте пьесы «Чайка» А. П. Чехова деревья выполняют несколько символических функций. Аллея деревьев указывает на дорогу к озеру в первом действии. Шамраев вспоминает о могучем дубе. Нина Заречная видит прежнюю жизнь в оптике липовой рощи. М. М. Плисецкая при постановке балета в 1980 году пыталась пластически осмыслить эти образы.

В балете «Преступление и наказание» события разворачиваются в символическом пространстве, где камень победил дерево. Природный лес у Ф. М. Достоевского заменяют строительные леса. Зелёный цвет встречается, но редко, это, например, платок Сони Мармеладовой. В финале перед будущим преобразованием Раскольников размышляет о смысле леса, который становится универсальным знаком бытия. Задача перевода литературных нюансов на язык балетного спектакля оказалась трудной для балетмейстера М. Мурдмаа и исполнителей (1991).

М. А. Булгаков в тексте «Мастер и Маргарита» вводит образ лип на Патриарших прудах как мистический знак роковой встречи. Описывает кипарисы и пальмы в саду Понтия Пилата. Свист Коровьева вырывает с корнем могучий дуб. Тропический лес одним мгновением предстаёт перед глазами Маргариты на балу у сатаны. П. Я. Эйфман в балете «Мастер и Маргарита» (1987) отказывается от попытки расшифровать эти знаки Булгакова, сосредотачиваясь на вековых символах добра и зла.

В рассказе А. П. Чехова «Анна на шее» главная героиня встречает Артынова на полустанке. Знаком места, изменения в судьбе являются высокие берёзы и тополя. Дерево здесь противостоит железу. Интересно, что Чехов в тексте всё время упоминает о танцах, даже использует специальный термин гранд ронд. По мотивам рассказа В. В. Васильев поставил балет «Анюта» в 1986 году. Главную партию исполнила Е. С. Максимова. В своей пластике она передаёт девичье удивление и открытость миру подобно молодой берёзе [10, с. 280–281].

Подводное царство с его неповторимой растительностью предстаёт в балетных сценах к опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко».



В балете «Накануне» по роману И. С. Тургенева липа превращается в нулевой знак. Она не читается в хореографическом тексте. Сам писатель, напротив, начинает повествование словами: «В тени высоких лип...». В коде национальной культуры липа – символ русской усадьбы [10, с. 593].

В балете «Каменный цветок» предстаёт маляхитовый лес. Ярко-зелёный цвет декораций воспроизводит очередную трансформацию Мирового дерева. Первую постановку осуществил Н. А. Муллер в 1944 году в Свердловском театре [10, с. 582].

Один из самых ярких образов Мирового дерева воплотился в декорациях С. Б. Вирсаладзе к балету «Щелкунчик». Рождественская ёлка, абсолютно реальная в первой картине балета, после колдовства над ней Дроссельмейера и боя часов, загорается огнями, как бы увеличивается в размере и воплощает собой перенос действия в мир волшебный. Во время вальса снежных хлопьев, она меняет цвет, становясь белой, будто припорошённой снежинками. На ветвях ёлки сидят куклы – жители волшебной страны. Во время их танца ель так увеличивается, что зрителю кажется, что действие происходит на одной из её ветвей. Но с окончанием ночи волшебства ель возвращается к привычным размерам.

В балете «Шурале» И. Д. Бельский исполняет партию Лесного дьявола. В глубине леса оживает одна из ветвей дерева. Из неё появляется Шурале, который похищает крылья девушки-птицы, заставляет её вернуться в лесное логово. Когда отважный Батыр находит свою возлюбленную, Шурале гибнет в пламени [10, с. 620].

Сходный сюжет прослеживается в первом коме балете «Лесной человек» (Яг-Морт). Балет был поставлен в 1961 году. Тёмные силы леса терпят поражение от силы любви и человеческого разума.

Проклятым деревом в коде христианской культуры считается осина, на которой повесился Иуда. Заглавную партию в балете К. Макмиллана «Иудино дерево» исполняет И. Д. Мухамедов. Движения танцовщика воспроизводят образ проклятого дерева на ме-

тафизическом уровне [10, с. 319]. Чаще всего в балетных спектаклях XX века изображается образ берёзы. «Серебряную берёзу» поставил на музыку П. И. Чайковского Б. Князев в 1946 году. Главный герой в балете «Калина красная» общается с берёзами. Красный цвет, предвещающий его трагическую гибель, контрастирует с белыми стволами берёзы [10, с. 582, 607]. Преобразованный образ Мирового дерева изображается в виде таёжного леса в балетном спектакле Г. А. Майоровым «Голубые дали тайги» [10, с. 573].

В советской мифологии существовало понятие «вершины», которую нужно покорить. Так появился пик имени Сталина, сталинский ампир. В знаменитых московских высотках жили известные балерины. Официальное признание получил труд тех, кто был связан с «верхом», то есть лётчиков. «Нижняя» часть Мирового дерева также сохранялась. Шахтёр с отбойным молотком – символ советского «низа». Советские лифты, купленные за границей, были знаком приобщения к «верху». В драмбалете лифты заменяли лестницы. На парадах физкультурников подобием Мирового дерева становились пирамиды, составленные из тел участников, а сами парады готовили балетмейстеры И. А. Моисеев, Н. С. Холфин. В лагерях ГУЛАГа напоминанием о мировом дереве служили вышки с охранниками. Существовал так называемый «лагерный» балет. Балерины попадали в лагерь по двум основным причинам: как жёны врагов народа или за связь с иностранцами. Кремлёвские ели для балерин, приглашённых на правительственные концерты, символизировали принудительную связь с властью. В пропагандистском балете «Светлый ручей» лучи, освещающие балерину в партии Доярки, направлены вертикально. Они ассоциативно напоминали о Мировом дереве. В агитационном балете «Пламя Парижа» от Мирового дерева осталось древко знамени, которым размахивает главная героиня. Колоны на заднем плане символизируют каменный лес.

Современные балетмейстеры в своих постановках продолжают использовать образ



Мирового дерева. Н. Дуато в балете «В лесу» изобразил амазонскую сельву [5, с. 35]. К. Сапорта поставила балет «Невесты с деревянными глазами». Посвятила его России – Родине своих предков по материнской линии [8, с. 4].

Суммируя, можно утверждать, что Мировое дерево в примитивных семиотиках заменяет идею космоса. Оно привлекает к себе внимание за счёт сакральной жертвы. Эстетизация этого внимания приходит в эстетическое напряжение как структурный элемент балетного спектакля. Художественный смысл образа Мирового дерева совпадает с напряжением зрителей в конце спектакля или по ходу развёртывания сюжета. Семиотический анализ образа Мирового дерева в балете не может включать

разъяснение всех знаков. Эстетическое восприятие этого образа направляют несколько знаков сильной позиции, причём их двусмысленность устраняется лишь частично. Неопределённость самого понятия «Мировое дерево» отображает сложность задачи семиотики балета, осмысление совокупности разнородных элементов хронологически объединённых ради зрителей. Семиотический анализ образа Мирового дерева в балете не может сводиться к описанию отдельных символов в балете, перечислению кодов. Он должен производиться внутри уже сложившейся знаковой системы. Балетное тело и его пластическая выразительность идеально подходят для того, чтобы вписать образ Мирового дерева в современность.

Список литературы

1. Брудный А. А. Психологическая герменевтика. Москва: Лабиринт, 2005. 336 с.
2. Воеводина Л. Н. Семантическая эволюция мифа в культуре // Вестник МГУКИ, 2012. № 5. С. 23–27.
3. Волынский А. Л. Книга ликований. Москва: Артист. Режиссёр. Театр, 1991. 299 с.
4. Гачев Г. Д. Русский Эрос («роман» Мысли с Жизнью). Москва: Эксмо, Алгоритм, 2004. 640с.
5. Гордеев А. На пуантах и босиком. Москва: Аграф, 2021. 400 с.
6. Жирдяев Е. В. Семиотика дизайна. Художественная смыслообразность. Москва: Академический проект, 2021. 799 с.
7. Керлот Х. З. Словарь символов. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
8. Петров О. На стороне танца. Москва, Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2021. 160 с.
9. Лиена М. Э. Вчера и сегодня в балете. Москва: Молодая гвардия, 1986. 190 с.
10. Русский балет: Энциклопедия / ред. кол. Е. П. Белова, Д. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова. Москва: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.
11. Свирило О. А. Туманова О. С. Образ, символ, метафора современной психотерапии. Москва: Издательство Института Психотерапии, 2004. 270 с.
12. Смирнова И. М. Тайная история креста. Москва: Эксмо, 2006. 320 с.
13. Фёдорова Л. А. Семиотика: курс лекций для магистрантов и аспирантов. Москва: РГГУ, 2019. 573 с.
14. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. Москва: Вече, Аст, 1997. 428 с.
15. Цвет и название цвета в русском языке. / Под. об. ред. А. П. Василевича. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 216 с.
16. Юрченко А. Г. Книга деревьев. Чудеса мира в восточной космографии. Санкт-Петербург: Евразия, 2020. 496 с.

*

Поступила в редакцию 02.08.2023



РОЛЬ ЧАСТНЫХ ИНСТИТУЦИЙ МИРА ИСКУССТВА В СТАНОВЛЕНИИ ИСКУССТВА УЛИЧНОЙ ВОЛНЫ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-96-107>

Ю. А. Кузовенкова

Самарский государственный медицинский университет,

Самара, Российская Федерация

e-mail: yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

Аннотация: В рамках данного исследования рассмотрен процесс вхождения в мир искусства нового объекта – искусства уличной волны. С опорой на метод дискурсивного анализа, предложенный М. Фуко, предпринята попытка определить, через какие дискурсивные высказывания субъекты мира искусства формируют дискурс искусства уличной волны. Субъектом, деятельность которого исследуется, является московский Фонд содействия развитию современного искусства Ruarts. В статье приведены характеристики того, что в деятельности Фонда можно концептуализировать как высказывание, а также описано, как организуется поле этих высказываний. В частности, рассмотрен порядок описания, зависимости высказывания, риторические схемы, поле присутствия, область памяти и пр. В заключении делается вывод о бинарности искусства уличной волны, которая позволяет ему расширять поле современного искусства за счет того, что некогда находилось в поле «неискусства».

Ключевые слова: искусство уличной волны, уличное искусство, мир искусства, эпистема, дискурс, высказывание, институция, стрит-арт.

Для цитирования: Кузовенкова Ю. А. Роль частных институций мира искусства в становлении искусства уличной волны // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 96–107. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-96-107>

ROLE OF PRIVATE INSTITUTIONS OF ART WORLD IN THE APPEARANCE OF STREET WAVE ART

Yulia A. Kuzovenkova

Samara State Medical University,

Samara, Russian Federation

e-mail: yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

Abstract: In this research, we consider the ways in which street wave art penetrates contemporary art. Based on the method of discursive analyses by M. Foucault, we try to determine through which discursive statements the subjects of the art world help to build the discourse of street wave art. The subject whose activity we are studying is the Moscow Ruarts Foundation. The article presents the features that allow us to iden-

КУЗОВЕНКОВА ЮЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры филологии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет

KUZOVENKOVA YULIA ALEXANDROVNA – CSc in Cultural Studies, Associate Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies, Samara State Medical University

© Кузовенкова Ю. А., 2023



tify the Foundation's actions that can be considered as statements. We also describe the way in which these statements are organized. In particular, we consider the order of describing, statement dependencies, rhetorical schemes, the field of presence, the area of memory, etc. In conclusion we stress the binary character of street wave art: it allows to expand the field of contemporary art at the expense of what was once in the field of "non-art".

Keywords: street wave art, street art, art world, episteme, discourse, statement, institution, street art.

For citation: Kuzovenkova Y. A. The role of private institutions of the art world in the development of street wave art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 96–107. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-96-107>

Часть своей философской карьеры М. Фуко посвятил тому, что изучал, как по-разному объяснялся мир в разные исторические эпохи, введя для этого понятие «эпистема». Для Фуко был важен вопрос «В соответствии с каким порядком и какими процессами происходит возникновение участка научности в данной конкретной дискурсивной формации?» [15, с. 337]. Ж. Делез, комментируя его труд «Археология знания», признает важную роль науки, но при этом замечает: «Некоторые многообразия, некоторые формации не направляют следующее за ним знание, которое неизбежно ведет их к эпистемологическим порогам... Мы задаемся вопросом, нет ли порогов, например, эстетических, мобилизующих некое знание в направлении, отличном от направления науки, которое позволило бы определить литературный текст или живописное произведение в тех дискурсивных практиках, к которым оно относится» [6, с. 410]. Фуко подразумевает под эпистемой, или эпистемологическим полем совокупность условий возможности идей, науки, опыта, рациональности, относящихся к одной и той же эпохе [16, с. 34]. Следуя логике Фуко и обращаясь к вопросу, который поставил Делез, можно предположить, что искусство также лишено непрерывности, в его истории присутствуют разрывы, подобные разрывам в науке [15, с. 36–37], и каждая эпоха имеет свою совокупность условий, позволяющих состояться идеям, эстетическому опыту, объектам искусства в конкретной исторической конфигурации.

Обратимся к рассмотрению существующей в настоящее время дискурсивной формации мира искусства. Ее начало можно связать с рубежом XIX–XX вв., когда в искусстве стали происходить кардинальные изменения: начали меняться язык выразительности (например, у импрессионистов), задачи искусства (это было ярко представлено в искусстве авангарда начала XX века) и пр. Трансформация мира искусства, возникновение его новой конфигурации с новыми условиями его возможности продолжались на протяжении всего XX века. Менялись как его элементы, так и способ, которым они связаны. В результате это привело к изменению дискурсивной формации мира искусства: в нем появляются новые объекты, новые дискурсивные практики видоизменяют те области, которые они связывают, порождаются новые высказывания. В пример можно привести уже устоявшееся в современном искусстве направление ар брут [14], которое стало результатом того, что в дискурсивную формацию мира искусства включилась новая область – медицинская сфера, переосмыслилась роль иррационального начала в человеке и сама фигура художника начала пониматься по-иному. Пополнение искусства XX века высказываниями о качественно новых объектах – знаковая черта этого периода. В рамках данного исследования будет рассмотрен один из таких объектов – продукт творческой деятельности художников с уличным бэкграундом, который в настоящее время пытается утвердиться в арт-мире. В понятийном поле он уже получил свое



оформление: для этого используются понятия «стрит-арт», «пост-граффити», «искусство уличной волны». Именно последний термин будет использоваться в данной статье (далее – ИУВ). Учитывая, что изучение как условий, так и процесса возникновения новых объектов и дискурсивных высказываний – долгий процесс, требующий привлечения большой теоретической и эмпирической базы, настоящее исследование будет ограничено частной задачей: определить, через какие дискурсивные высказывания субъекты мира искусства формируют дискурс ИУВ. Для этого необходимо ответить на вопросы: (1) что есть дискурсивное высказывание в рамках дискурса искусства и (2) как организовано поле высказываний.

Для достижения поставленной задачи сначала уточним, что понимается под высказыванием в терминологии М. Фуко. Кратко дать характеристику этому понятию не получится, так как самому Фуко понадобился достаточно большой раздел в «Археологии знания», чтобы разъяснить читателю этот феномен. Приводя пример с рядом букв на клавиатуре печатной машинки, философ пишет: «Ряд знаков станет высказыванием только при условии, что он связан с «чем-то иным» (которое может быть до странности ему подобно и как в выбранном примере квазитожественным) той специфической связью, которая касается его самого, а вовсе не его причины или его элементов» [15, с. 175]. И это «что-то иное» (коррелят) существует в системе координат, состоящей из пространства и времени, которую очерчивает само высказывание: «Это будет область пространственных и географических локализаций с координатами, дистанциями, отношениями соседства и включения или, наоборот, область символического сближения и скрытого родства» [15, с. 180]; коррелят, к которому отсылает высказывание, может принадлежать реальному настоящему, или «настоящему, указанному и образованному самим высказыванием» [15, с. 180]. Фуко подчеркивает, что в отношении высказывания

важнее не коррелят, к которому оно отсылает, а сама система отсылок: «Высказывание не имеет перед собой (в своеобразном *tete-a-tete*) коррелята... Оно, скорее, связано с «системой отсылок»» [15, с. 180], потому что именно система отсылок позволяет ряду символов приписать смысл. Система координат, определяющая коррелят, крайне важна, потому что «когда эти реквизиты видоизменяются, то и само высказывание меняет свою тождественность» [15, с. 198].

Следующий важный момент связан с субъектом высказывания. Фуко отмечает: «Описание формулировки как высказывания состоит не в анализе отношений между автором и тем, что он сказал (или хотел сказать, или сказал, сам того не желая), а в определении той позиции, которую может и должен занять любой индивид, чтобы стать субъектом этого формулирования» [15, с. 188]. Другими словами, для Фуко важно определить, кто имеет право высказываться в рамках данного дискурса, а кто нет. Ж. Делез в комментариях к «Археологии знания» добавляет: «Для каждого высказывания существует достаточно много – весьма изменчивых – «местоположений» субъекта. Но в каждом случае, именно потому, что это место могут занимать различные индивиды, высказывание является специфическим объектом накопления, в соответствии с которым оно сохраняется, передается или повторяется» [6, с. 387].

И последний значимый аспект в отношении высказывания: функция высказывания «не может осуществиться без существования ассоциированной области» [15, с. 188]. Фуко пишет: «Недостаточно произнести какое-то предложение, недостаточно даже произнести его в определенном отношении к полю объектов или в определенном отношении к субъекту, чтобы появилось высказанное... нужно соотносить это предложение со всем примыкающим к нему полем» [15, с. 192]. Это поле Фуко описывает так: «Прежде всего, оно конституируется рядом других формулировок, внутрь которых вписывается высказывание и образует там некий элемент...



Это поле образовано также совокупностью формулировок, к которым (имплицитно или эксплицитно) отсылает высказывание для того, чтобы либо их повторить, либо их изменить или приспособить, либо противопоставить себя им или в свою очередь говорить о них» [15, с. 193].

Суммируем: (1) под высказыванием можно понимать совокупность знаков (не обязательно только букв), которые, отсылая к некому корреляту, устанавливают для него пространственно-временную систему координат, которая позволяет придать высказыванию смысл; (2) для высказывания важно, какое местоположение занимает субъект, сделавший его, а также то, что оно является объектом накопления в силу сменяемости его субъектов; (3) высказывание никогда не существует само по себе, оно всегда связано различными отношениями с другими высказываниями.

Теперь приступим к исследованию дискурсивных высказываний, относящихся к ИУВ. Во-первых, нужно сказать о том, как появился объект, обозначенный впоследствии понятием «искусство уличной волны». В появлении объекта Фуко выделяет следующую триаду: поверхности возникновения, инстанции разграничения, решетки спецификации [15, с. 95–98]. В нашем случае поверхностью возникновения является городское пространство. Именно на стенах домов и иных строений впервые появляются нелегальные рисунки, создавая которые уличные художники оттачивали свое художественное мастерство. Сюда же можно отнести городские фестивали уличного искусства, главная цель которых имела социальный характер: благоустроить городскую среду, одновременно проводя воспитательную работу с молодежью. Примером могут служить такие фестивали, как «Арт-овраг» в Выксе или «Стенография» в Екатеринбурге, ставившие перед собой такие задачи в момент своего возникновения. С поверхностью возникновения связан бэкграунд представителей ИУВ; им нельзя стать, если нет реального опыта создания нелегальных

работ в городском пространстве. Будучи, таким образом, замеченным, творчество уличных художников попадало в инстанции разграничения. Для ИУВ такими инстанциями стали институции мира искусства (частные галереи, центры современного искусства, периодические издания, посвященные вопросам современного искусства и культурной жизни страны) и его отдельные субъекты (коллекционеры, арт-директора галерей, кураторы выставок, арт-критики, теоретики искусства, а также сами уличные художники). Именно субъекты мира искусства, аффилированные с теми или иными институциями мира искусства, легитимированы делать дискурсивные высказывания, которые формируют дискурс ИУВ, а также определяют решетки его спецификации.

В поле российского мира искусства совсем немного институций, работающих с ИУВ. К тем, кто с ним работает на регулярной основе, относятся Фонд RuArts, Фонд Inloco, ЦСИ «Винзавод», галерея Vladey. Периодически к проектам, связанным с ИУВ, обращается Московский музей современного искусства (ММОМА). К периодическим изданиям, публикующим материалы на эту тему, можно отнести «The Art Newspaper Russia» (обзоры наиболее значимых культурных событий, связанных с ИУВ) и «Художественный журнал» (хотя и редко, но все же делаются попытки соотнести продукт деятельности уличных художников с дискурсом мира искусства).

В рамках данной статьи для достижения поставленной цели будет рассмотрена деятельность Фонда содействия развитию современного искусства Ruarts (Москва), а именно – проекты, которые он реализует, как самостоятельно, так и в кооперации с другими институциями. Описание фактической стороны деятельности Фонда позволит выявить то, что из рассмотренного перечня может быть концептуализировано как высказывания, а их анализ на завершающем этапе исследования поможет определить, как организовано поле высказываний.



Фонд Ruarts был основан в 2003 году коллекционером и меценатом Марианной Сардаровой. Его арт-директором является Катрин Борисов. Именно арт-директор открыла для Фонда уличных художников. Ее первое знакомство с командой уличных художников произошло в 2014 году на дне рождения московской группы «Зачем» [2]. На тот момент участники этой группы еще ни разу не экспонировали свои работы в форме легальных выставок, предпочитая несогласованные с городскими властями рисунки на стенах городских строений. Однако в скором времени часть группы «Зачем» начала взаимодействовать с институциями мира искусства. Одной из них стал Фонд Ruarts, который в 2014 году приобрел для своей коллекции несколько работ уличных художников, которые решили попробовать себя в институционализированном мире искусства (были приобретены работы художника 0331с). Это были первые работы уличных художников, появившиеся в коллекции Фонда. Так возникла первая форма работы Фонда с ИУВ – коллекционирование. На май 2022 года в его коллекции насчитывалось 274 работы 58 художников из разных городов России, которых эксперты Фонда причисляют к «уличной волне»: «В коллекции представлены как классические техники – живопись, графика, коллаж, ассамбляж, фотография, видео – так и «уличные» техники: высекание, процарапывание, сажа, скотч-арт. Также присутствуют шитье, ковры и аппликация» [2, с. 19]. На сегодняшний день на постоянной основе Фонд работает с восемью художниками, то есть их работы не только покупаются для коллекции, но и проводятся выставки, направленные, как на экспонирование, так и на продажу работ; их имена продвигаются в арт-мире и на арт-рынке. Круг этих художников составляют Женя 0331с, Алексей Лука, Дмитрий Аске, Марат Морик, Иван Найнти, Гриша, Алексей Партола, Назар Issue.

Вторая форма работы Фонда с художниками уличной волны – организация и проведение выставок. Регулярное экспонирова-

ние работ уличных художников начинается в 2014 году. Большую часть выставок Фонд проводит самостоятельно, но есть проекты, в которых участвуют и другие институции. Так, в 2014 году совместно с творческим объединением «Артмосфера» была проведена выставка, приуроченная к выходу книги А. Партола (исследователь уличного искусства, фотограф, графический дизайнер) «Части стен», на которой были представлены работы граффитчиков из разных городов России; в 2016 году в галерее состоялся проект «3016» авторов 0331с и Гриши, в котором художники обращаются к истоку современного граффити – к древним граффити на камнях и размышляют о диалектике улицы и музея как пространствах существования современного граффити; в 2017 г. Ruarts, уже сотрудничавший на постоянной основе с 0331с, представил на территории Московского музея современного искусства (ММОМА) совместный проект 0331с и Гриша «Сажа», в котором художники работают со стихией огня и продолжают тему истока граффити, отдаленного от нас на десятки тысяч лет. В 2018 г. Фонд совместно с ЦВЗ «Манеж» (Санкт-Петербург) проводит второй выставочный проект А. Партола «Части стен», его цель – показать еще более широкий срез уличного искусства России, представить художников, имеющих большой опыт работы на улице и сотрудничающих с галереями и музеями (были представлены работы 70 художников). В 2019 году на территории галереи Ruarts проходит выставка Алексея Луки «Подъезд № 5», где автор исследует условность и зыбкость границ между городским и личным пространством. В 2019 году начинается также совместный проект с ММОМА, реализующийся до сих пор; проект Arka, в рамках которого в арке Образовательного центра ММОМА (Ермолаевский переулок, 17) появилась первая работа уличного художника Ивана Найнти. Работы разных художников с установленной периодичностью сменяют друг друга: 0331с, MULUK, NOOTK, STFNV, Дмитрий Аске и др. В 2021 году на территории галереи проходит



индивидуальная выставка Ивана Найнти «Багаж»; в 2022 году – коллективная выставка (было представлено 44 художника из коллекции Фонда) «True li», выставка «Разрез», посвященная дому профессора Владимира Снегирева на Плющихе, на которой были представлены работы Алексея Луки и Матвея Шапиро, выставка Гриши «Боязнь пустоты». Это лишь некоторые выставочные проекты ИУВ, реализованные Фондом Ruarts.

Следующая форма работы Фонда – аукционы. Первый аукцион работ уличных художников был организован в 2015 году совместно с творческим объединением «Артмосфера» в рамках первой Биеннале уличного искусства. Отбором лотов занимались учредители «Артмосферы» Сабина Чагина и Юлия Ларионова. Он проходил в павильоне «Оптика» на ВДНХ и включал в себя работы 60 уличных художников из разных стран, имеющих опыт работы с институциями мира искусства. Вырученные средства были направлены на учреждение гранта для уличных художников. Один грант получил образовательный проект Дмитрия Аске, два других – проекты по созданию уличных арт-объектов (Иван Найнти и Слава Птрк). Всего Фондом было проведено шесть таких аукционов с 2015 года по 2020.

Исследовательская и экспертная работа в области искусствоведения. Сюда можно отнести библиотеку Фонда, куратором которой является Игорь Поносов – художник и исследователь уличного искусства; читательский клуб, который работает на базе библиотеки. А также – регулярное участие сотрудников Фонда в Форуме уличного искусства (в 2023 году прошел IV Форум), который предлагает дискуссионную площадку специалистам из разных областей для обсуждения вопросов уличного искусства. В разные годы состав организаторов меняется. Инициатором всегда выступает Институт исследования стрит-арта, и в 2019 году он провел I Форум совместно с Фондом Ruarts и ММОМА. На Форумах в 2022 и 2023 годах арт-директор Фонда К. Борисов выступала в качестве приглашенного спикера и участника дискуссий.

И еще одно направление в работе Фонда – публикационная деятельность, представляющая ИУВ. Фонд издает каталоги выставок, фото-альманахи («Части стен» (2014) и «Части стен-2» (2018) А. Партола), фотопроекты («Город из подземелья» А. Партола, 0331с и Гриша (2021)).

Что из перечисленного выше можно концептуализировать как высказывание? Любая вышеописанная форма работы может им стать при определенном условии: соответствие совокупности знаков характеристикам высказывания. Но здесь может возникнуть вопрос: если Фуко сформулировал характеристики высказывания для научного дискурса, то подходят ли они для художественного?

Можно говорить о том, что рассмотренные выше характеристики высказывания соответствуют принципам устройства дискурса мира искусства и высказывание, сделанное по этим принципам, будет легитимировать свой объект как часть мира искусства. Рассмотрим данный тезис подробнее.

Первое утверждение: высказывание отсылает к некому корреляту, для которого определяет систему пространственно-временных координат, придающую высказыванию смысл. Рассматривается ли в качестве высказывания работа художника, выставка, организованная Фондом, выпущенная книга, коррелятом этой совокупности знаков, то, к чему они отсылают, будет понятие (или идея) искусства. Система координат этого коррелята состоит из временной характеристики «современное» и пространственной – «искусство». Высказывание претендует на родство объекта, о котором говорит, с современным искусством, притязает на символическое сближение с ним.

Второе утверждение: принципиально важно местоположение, которое занимают субъекты высказывания. Принцип местоположения субъекта для мира искусства – один из ключевых. Он представлен в институциональной теории искусства Дж. Дики [7]. Основываясь на этой концепции, можно сказать, что только та совокупность знаков станет вы-



сказыванием, которая была сконструирована легитимированным субъектом мира искусства: художником, куратором, арт-дилером, галеристом и пр. Этот же принцип указывает на то, что высказывания иных субъектов в поле искусства не будут иметь силы. К примеру, аргумент из поля правопорядка о том, что эстетика ИУВ рождается зачастую из того, что законом квалифицируется как вандализм, не ухудшит положение художника в мире искусства, также как и высокая оценка, данная какому-либо художнику в рамках дискурса нелегальной уличной арт-практики, не улучшит его карьерную траекторию в институционализированном арт-мире. В этом смысле дискурс мира искусства достаточно герметичен.

Третье утверждение: нет высказывания, которое не предполагало бы других высказываний. Если обратиться к текстам кураторов, искусствоведов, арт-критиков о различных произведениях современного искусства, то можно увидеть крайне часто проявляющийся принцип в их суждениях: обсуждая особенности работы, они указывают на параллели в истории искусства, на прецеденты приемов или решений, которые были использованы автором оцениваемой работы. Безусловно, современное искусство богато примерами революционно новых объектов, которые, казалось бы, отменяют всю традицию мира искусства. Но на практике в текстах, создаваемых субъектами мира искусства, часто встречаются указания на параллели и прецеденты в истории искусства. При ответе на вопрос о критериях выбора той или иной работы арт-директора галерей, кураторы выставок отвечают, что им помогает «насмотренность», что также отсылает к предшествующим работам. И это не является особенностью только российского дискурса об искусстве. Так, Г. Фостер в работе, посвященной американскому пост-граффити, указывает следующее: для того, чтобы стать признанными субъектами американского современного искусства, граффити-художникам необходимо было найти истоки своего стиля

в предшествующей истории искусства [18, р. 49]. Б. Гройс констатирует: «Художественное произведение в нашей цивилизации, где искусство систематически собирается, хранится, выставляется и репродуцируется, всегда воспринимается на фоне традиции» [4, с. 27].

Исходя из вышесказанного, можно считать высказыванием то, что соответствует этим трем критериям. Рассмотрим примеры. Обратимся к выставке «Сажа», которая проходила с 27 сентября по 6 ноября 2017 года в ММоМА [13]. У этой выставки как высказывания можно выделить четырех субъектов, что призвано усилить эффект, сделать высказывание более весомым. Первые два субъекта – авторы 0331с и Гриша, третий – Фонд Ruarts, четвертый – ММоМА. Работы, выполненные в технике копчения и процарапывания, заявлены как произведения современного искусства. Если два первых субъекта позиционируют работы как произведения искусства в силу самого процесса создания работы, то третий и четвертый субъекты подтверждают суть работ как объектов искусства, а не, к примеру, простых поделок. Статус институций – частного фонда содействия развитию современного искусства и государственного музея современного искусства – придает высказыванию авторитет, вес, значимость. Здесь ярко проявилось то, о чем писал Делез: «Высказывание является специфическим объектом накопления» [6, с. 387]. Куратор выставки К. Борисов создала систему отсылок для работ, чтобы вписать их в многовековую историю искусства, указывая на самый его исток – первобытное искусство, когда древние люди процарапывали рисунки на камнях, рисовали охрой, окисью марганца, сажей. Выстроенная куратором система отсылок работает через обращение к первым арт-техникам и делает ассоциированной областью древнюю историю искусства.

Другой интересный пример высказывания – задуманная кураторами интервенция в выставку нонконформиста 1960-х – 1970-х годов И. Вулоха «Поля-двойники». Выставка проходила в галерее Ruarts с 22 июня по 12 но-



ября 2023 г. Кураторы Д. Ахметова и К. Борисов сделали оригинальный ход, который в проспекте выставки получил такое описание: «Неожиданный акцент – точечная интервенция объектов из коллекции фонда Ruarts авторства 0331с, Валерия Генде-Роте, Владимира Яковлева, Айдан Салаховой, Даниила Антропова, которые создадут ассоциативную связь с искусством Вулоха и современностью» [10]. Наряду с работами представителей институционализированных направлений современного искусства на выставке экспонируется работа 0331с, представителя ИУВ, которая призвана связать творчество Вулоха с современностью. Такому внешнему позиционированию имплицитно присуще утверждение, что 0331с уже является признанным представителем современного искусства. Физическое сближение работ в пространстве вызывает символическое, ассоциативное сближение в творчестве двух художников. В свою очередь, серия работ «Блоки» И. Вулоха, с точки зрения кураторов, может считаться прецедентом для работы 0331с «Без названия. 2019. Гранит». Сходного мнения придерживается обозреватель журнала «Art Flash Magazine» Т. Разживина: «Одним из самых важных для него (И. Вулоха – комментарий мой) посылов была «неделанность» вещей, их естественное напряжение. Именно этого напряжения добивался и 0331с» [11]. Таким образом, работы, созданные представителями ИУВ, выставочные проекты или их отдельные составные части можно рассматривать как высказывания, из которых составляется дискурс мира искусства, посвященный ИУВ.

Однако не все подобные работы и выставки могут быть рассмотрены в качестве высказываний, связывающих ИУВ и современное искусство. К примеру, проект Arka [1]. Проект осуществлен теми же институциями, что и выставка «Сажа» – ММОМА и Фондом Ruarts с привлечением большого количества уличных художников, имеющих опыт взаимодействия с институциями мира искусства. Однако здесь встают два вопроса. 1) Что является коррелятом, какова его

система координат? 2) Какова ассоциированная область этого высказывания? Одним из знаков в этой системе, образующей высказывание, является выбранное для рисунков место – арка на фасаде здания. Это архитектурный элемент, обладающий большой символической нагруженностью и образующий интересную пространственную координату высказывания. Арка на фасаде здания – место на стыке институционализированного пространства мира искусства и повседневного уличного. Это как будто переход между искусством и обыденностью, архетипическая бинарная оппозиция «сакральное / профанное», и в этом смысле арка – символическое место встречи двух миров. В этом проекте арка как бы уподобляется portalу в церкви, которая соединяет миры дольний и горний. Проект Arka, безусловно, является высказыванием, но не о том, что ИУВ – часть современного искусства, а, скорее, о том, что оно может быть посредником между современным, в чем-то элитарным, не всем понятным искусством, и демократическим эстетизированным пространством улицы.

Другим примером подобного рода может быть выставка «Разрез», проходившая в галерее Ruarts с 23 февраля по 15 мая 2022 [12]. В рамках выставки были представлены работы Алексея Лука и Матвея Шапиро, чьи творческие карьеры начинались в одной граффити-команде. Работы были сделаны из собранных художниками декоративных и строительных элементов, которые оказались ненужными в процессе реставрации старого особняка профессора Владимира Снегирева на Плющихе. Куратором проекта выступил А. Партола. Выставка рассказывает о пересечениях судеб конкретных людей через образы, созданные из материалов, собранных в реставрируемом особняке. Инсталляции отсылают к конкретному историческому событию из жизни бывшего владельца особняка, а также – к чертежам Р. Клейна, архитектора здания. Авторами высказывания являются субъекты мира искусства, но какова система координат коррелята и о чем те, другие, вы-



сказывания, к которым отсылает рассматриваемый проект? Коррелятом в данном случае выступает конкретный особняк на Плющихе и судьба его первого владельца профессора Снегирева. Здесь часть представляет целое. Временная составляющая координат как бы раздваивается, указывая, с одной стороны, на события в прошлом, с другой, вопрошает к настоящему, ставя вопрос о сохранности культурного наследия. Обозреватель газеты «The Art Newspaper Russia» А. Дудакова-Кашуро отмечает: «Проект «Разрез» призван привлечь внимание к проблеме сохранения культурного наследия через обращение к микроистории и судьбе одного московского особняка» [8]. Ассоциированная область лежит в сферах исторической и социальной, поэтому это высказывание нельзя рассматривать как высказывание о мире искусства, несмотря на местоположение его субъектов.

Проведение аукционов также является высказыванием, связывающим ИУВ с современным искусством. Традиционная для арт-рынка форма работы с институционализированным искусством позволяет зрителю взглянуть на ИУВ под тем же углом и увидеть в нем не только особую эстетику, но и объект для вложения средств. Иными словами, ассоциированное поле для аукциона ИУВ как высказывания содержит в себе другое высказывание – о том, что объекты искусства как такового способны быть инструментом вложения, сохранения, а иногда и преумножения средств. Арт-рынок является очень важной частью дискурсивной формации мира искусства. По замечанию Б. Гройса, он становится одной из институций, формирующих арт-мир [3, с. 12]. Аукцион ИУВ проводится по тем же правилам, что и аукционы для институционализированных направлений современного искусства. Так, К. Борисов замечает: «Давая эстимейт той или иной работе, мы, конечно, ориентируемся на мировой опыт. Это техника и размер, количество публикаций работы, выставок, себестоимость, присутствие в галереях и музеях» [9]. Аукцион как высказывание не только порожден субъек-

том, но, в свою очередь, имеет своей задачей порождение новых субъектов мира искусства: через вовлечение зрителя в процесс торгов, через перевод пассивной позиции наблюдателя в активную позицию покупателя зритель становится субъектом ИУВ в качестве разового покупателя или коллекционера.

Теперь перейдем ко второй части исследования и рассмотрим, как организуется поле этих высказываний. Фуко дает следующую последовательность описания того, как оно может быть организовано: сначала нужно выявить формы последовательностей, потом – формы сосуществования и наконец – процедуры вмешательства [15, с. 122–128].

Формы последовательностей показывают, как организованы сами тексты высказываний. Тут важны порядок описания, повествования и выводов, зависимости высказывания, риторические схемы, которые комбинируют последовательности высказываний и пр. В проанализированных высказываниях (выставки и аукционы, которые всегда предлагают тексты, посвященные представленным работам) порядок описания предполагает информацию о самих работах дополнять профессиональной биографией автора, в которой подчеркивается специфика его техники, тематика, с которой он работает. Обязательно отмечается уличный бэкграунд художника, чтобы обозначить его спецификацию, но содержание «уличной» части его творческой карьеры не описывается, уличные достижения не учитываются в его галерейной карьере. Зависимость высказываний (для науки Фуко приводил «гипотеза – верификация», «утверждение – критика» и др.) в дискурсе мира искусства может выражаться в паре «выставка – отзыв критика». Это можно аргументировать тем, что дискурс мира искусства для поддержания актуальности высказывания требует сходных высказываний от других субъектов мира искусства. Своеобразной риторической схемой можно назвать прием на выставке «Поля-двойники», который связывает работы И. Вулоха и 0331с. Между ними устанавливается связь не фак-



тическая (принадлежность к одной эпохе, направлению), а ассоциативная. Переключка между работами позволяет увидеть в них новые смыслы.

Чтобы описать формы сосуществования, для начала нужно охарактеризовать поле присутствия, то есть высказывания, которые уже есть. В данном случае можно говорить о том, что любые формы высказываний, описанные выше, своим ядром имеют работы художников уличной волны. Эти работы включают в себя широкое разнообразие используемых техник: не только живопись и графику, но и процарапывание, копчение, использование скотча в качестве основного материала, мозаичную технику, рисование огнетушителем и многое другое. Все высказывания об ИУВ связаны с репрезентацией этих техник и многочисленных проблематик работ. Для Фуко здесь важен вопрос: с чем сосуществуют эти высказывания, а что ими отрицается и отправляется в область памяти? Сосуществует ИУВ, очевидно, с областью современного искусства (на текущий момент еще нельзя сказать, что ИУВ стало его полноценной частью), также можно выделить область дизайна, в которую уличные художники интегрированы на протяжении многих лет. А в область памяти уходит, во-первых, все то, что, предполагала теория классического искусства (представление идеи «прекрасного» в работе; убеждение, что творить способны лишь те, кого посетил «гений» (в кантовском смысле); эстетическая ценность имманентна произведению изначально). Во-вторых, в область памяти уходят критерии оценки работ, принятые в уличной среде, что, в первую очередь, относится к такой характеристике, как маскулинность автора (смелость, бунтарский дух, ловкость, сила и пр.): работы художников уличной волны демонстрируют зрителю не мужественность художника, а его креативность.

И под конец рассмотрим процедуры вмешательства. Это техники переложения, методы транскрипции, перенос определенного типа высказывания из одного поля

применения в другое и пр. Сюда можно отнести замену критериев оценки работ, сформировавшихся в уличной среде (они теперь принадлежат области памяти) на те, что принято использовать в мире искусства (традиционные для институционализованного искусства способы суждения о работах и их оценки применяются для ИУВ кураторами и критиками, используются те же критерии для определения эстимейта аукционных лотов). Также можно выделить переложение способа репрезентации отдельной работы в контексте истории искусства. Если раньше музеи преследовали цель репрезентировать универсальную историю искусства как таковую, то сейчас происходит переход к созданию выставки как художественно-исторического контекста, который позволяет по-новому взглянуть на произведения искусства. Б. Гройс пишет: «Любая большая амбициозная выставка, организуемая сегодня, претендует на то, чтобы открыть возможность для нового взгляда на историю искусства... и в конечном счете переписать историю искусств заново» [4, с. 35–36]. Так, нью-йоркский Музей современного искусства в 2019 году после крупной реконструкции представил новую концепцию выставок. На странице музея, посвященной экспозициям пятого этажа, написано: «В рамках продолжающейся программы частой смены экспозиций будет представлен широкий спектр произведений искусства в новых комбинациях – напоминание о том, что бесчисленные идеи и истории можно исследовать с помощью динамичной коллекции музея» [17]. Музей в своей экспозиции ушел от традиционного деления истории искусств на различные стили, а также ушел от границ между видами искусств. В такой логике были представлены выставки «Париж 1920-х», «От банок супа до летающих тарелок», «До и после событий на площади Тяньаньмэнь» и другие. Такой же принцип построения выставки используется в Фонде Ruarts для того, чтобы вписать уличное искусство в искусство институционализованное: например,



выставка «Сажа», в которой через отсылание к древним техникам рисования возникает нужный контекст.

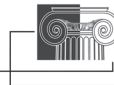
Итак, с опорой на метод Фуко было реконструировано возникновение объекта исследования (ИУВ), определены субъекты, делающие о нем высказывания, выделены характеристики высказываний, составляющих дискурс современного искусства. Высказыванием может быть любая форма деятельности институции или субъекта мира искусства при соблюдении определенных условий. В частности, даже если субъектом высказывания выступают субъекты мира искусства, но ассоциированной областью и коррелятом не является арт-мир, то это высказывание не будет продвигать ИУВ как новый объект современного искусства. Благодаря различным процедурам, организующим поле высказывания,

в дискурсивном пространстве искусства выкристаллизовывается ИУВ как кандидат в институционализированные объекты арт-мира.

ИУВ обладает некоторой бинарностью: с одной стороны, оно имеет свои прецеденты в истории искусства благодаря техникам, приемам, выразительным средствам, которые используют авторы работ; с другой, – несет с собой те наработки, которые появились у художника в период его неинституционализированной, уличной творческой активности. Иными словами, ИУВ привносит в современное искусство то, что некогда находилось в поле «неискусства». Это принципиальный момент, так как, согласно Б. Гройсу, «в основе самого искусства как создания нового лежит операция обмена. Новое в искусстве возникает тогда, когда художник обменивает традицию искусства на неискусство» [5, с. 6].

Список литературы

1. Арка // ММОМА. [Электронный ресурс] URL: https://mmoma.ru/exhibitions/ermolaevsky17_arca/
2. Борисов К. Исследование деятельности и коллекции Фонда Ruarts в области стрит-арта // Материалы I открытой научной конференции исследователей стрит-арта / Отв. ред. А. Нистратова, Н. Каш. Санкт-Петербург: Институт исследования стрит-арта, 2023. С. 15–20.
3. Гройс Б. Политика поэтики. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
4. Гройс Б. Создание видимости // Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва: Художественный журнал, 2003. С. 27–39.
5. Гройс Б. Утопия и обмен. Москва: Знак, 1993. 374 с.
6. Делез Ж. Новый архивариус // Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 381–414.
7. Дики Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология / Под редакцией Б. Дземидока, Б. Орлова. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. С. 243–252.
8. Дудакова-Кашуро А. История старомосковского особняка в разрезе современного искусства // The art Newspaper Russia. [Электронный ресурс] URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220302-yech/>
9. Петракова А. Катрин Борисов: «Мы подобрали отличные лоты» // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/3407/>.
10. Поля-двойники // Ruarts. URL: <https://ruarts.foundation/ru/projects/now/55>.
11. Разживина Т. Выставка Игоря Вулоха в Ruarts Foundation // Art Flash Magazine. 13.07.2023. [Электронный ресурс] URL: <https://artflashmagazine.ru/vystavka-igorya-vuloha-v-ruartsfoundation-2/>
12. Разрез // Ruarts Foundation. [Электронный ресурс] URL: <https://ruarts.foundation/ru/projects/archive/44>
13. Сажа // ММОМА. [Электронный ресурс] URL: <https://mmoma.ru/exhibitions/petrovka25/sazha/>



14. *Суворова А.* Искусство аутсайдеров и авангард. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. 152 с.
15. *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой. Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. 416 с.
16. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сad, 1994. 407 с.
17. Collection 1880s-1940s // MoM A. Floor 5. URL: <https://www.moma.org/calendar/floors/5>
18. *Foster H.* Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985. 243 p.

*

Поступила в редакцию 06.08.2023



КОНСТРУКЦИИ ЧЕЛОВЕКА В ФИЛЬМАХ НЕМЕЦКИХ ЭКСПРЕССИОНИСТОВ

УДК 77

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

Л. В. Попова

Государственный университет управления,
Москва, Российская Федерация
e-mail: pliana@mail.ru

Аннотация: Экспрессионизм – течение в искусстве первой трети XX века, сложившееся в Германии в предчувствии Первой мировой войны, как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. В изобразительном решении предшественниками экспрессионистов являются постимпрессионисты (особенно Винсент ван Гог) Э. Мунк, Д. Энсор. Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Предметом данного исследования является творчество немецких режиссеров-экспрессионистов. Проблема сотворения человека формируется еще в германской культурной традиции, что видится уже в творчестве И. В. Гете, а еще ранее – в немецком мистицизме. К этой традиции обращались и немецкие режиссеры-экспрессионисты. В эпоху искусственного интеллекта эта проблема становится особенно актуальной, поэтому обращение к творчеству немецких экспрессионистов представляется также актуальным. Цель исследования – выявить модели человека в творчестве немецких режиссеров-экспрессионистов. Рассматривается творчество таких режиссеров, как О. Рипперт, П. Вегенер, П. Лени, Р. Вине, Ф. Ланг. Новизна данного исследования связана, прежде всего, с выбором темы, так как она является принципиально новой, а также – с целью исследования. В данном исследовании используется комплексный подход: применяются сравнительный метод, феноменологический и интертекстуальный методы.

Ключевые слова: экспрессионизм, кино, Ф. В. Мурнау, Ф. Ланг, П. Вегенер, П. Лени, Р. Вине, Л. Айслер, З. Кракауэр.

Для цитирования: Попова Л. В. Конструкции человека в фильмах немецких экспрессионистов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 108–116. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

HUMAN CONSTRUCTIONS IN GERMAN EXPRESSIONIST FILMS

Liana V. Popova

State University of Management,
Moscow, Russian Federation
e-mail: pliana@mail.ru

ПОПОВА ЛИАНА ВЛАДИМИРОВНА – кандидат культурологии, старший преподаватель, кафедра философии, Государственный университет управления

POPOVA LIANA VLADIMIROVNA – CSc in Cultural Studies, Senior Lecturer, Department of Philosophy, State University of Management

© Попова Л. В., 2023



Abstract: Expressionism is a current in art of the first third of the 20th century, which developed in Germany in the premonition of the First World War, as a reaction to the destruction of the values of Western European culture. In the pictorial solution, the predecessors of expressionists are post-impressionists (especially Vincent van Gogh) E. Munch, D. Ensor. Another source for expressionists remained German Romanticism and Pre-Romanticism. The subject of this study is the work of German expressionist directors. The problem of human creation is formed even in the German cultural tradition, which is already seen in the work of I. V. Goethe, and even earlier in German mysticism. German expressionist directors also addressed this tradition. In the era of artificial intelligence, this problem appears to be especially relevant, therefore, an appeal to the work of German expressionists also seems relevant. The purpose of the study is to identify human models in the work of German expressionist directors. The work of such directors as O. Ripert, P. Wegener, P. Leni, R. Wine, F. Lang is considered. The novelty of this study is primarily related to the choice of topic, since it is fundamentally new, as well as with the purpose of the study. This study uses an integrated approach: a comparative method is used, as well as phenomenological and intertextual methods.

Keywords: expressionism, cinema, F. V. Murnau, F. Lang, P. Wegener, P. Leni, R. Wine, L. Eisner, Z. Krakauer.

For citation: Popova L. V. Human Constructions in German Expressionist Films. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 108–116. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-108-116>

Проблема сотворения человека, формируемая в германской культурной традиции, видится уже в творчестве И. В. Гете, а еще ранее – в немецком мистицизме. К этой традиции обращались и немецкие режиссеры-экспрессионисты. В эпоху искусственного интеллекта эта проблема становится особенно актуальной, поэтому представляется актуальным обращение к творчеству немецких экспрессионистов. Цель исследования – выявить модели человека в творчестве немецких режиссеров-экспрессионистов.

В отечественной науке в советское время творчеству немецких экспрессионистов не уделялось достаточного внимания. В настоящее время среди российских исследователей начинает просыпаться интерес к творчеству экспрессионистов в кино. Выпускаются монографии, наиболее интересная и значимая из которых «Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина» [7], созданная коллективом известных исследователей кино. Публикуются исследования российских ученых, таких как Е. В. Сальникова [5], [6]. Среди зарубежных авторов по-прежнему значимыми остаются исследования З. Кракауэра [3], Л. Айснер [1], [13], Р. Куртца [17]. Истоки экспрессионизма исследовались такими авторами, как

С. Бэррон и Вольф-Дитер Дюбе [10], Д. Пэн [18], Р. Гизен [15]. Влиянию экспрессионистов на становление современного кино посвящены исследования таких авторов, как П. Коут [12], а также – коллективные монографии [14], [16]. Исследование С. Брокманна [11] посвящено исследованию эстетического аспекта.

Новизна данного исследования связана, прежде всего, с выбором темы, так как она является принципиально новой, а также с целью исследования, поскольку данному вопросу исследователи не уделяли должного внимания. В исследовании применяется комплексный подход: применяется сравнительный метод, а также – феноменологический и интертекстуальный методы.

Экспрессионизм, как известно, течение в искусстве первой трети XX века, сложившееся, главным образом, в Германии в предчувствии Первой мировой войны как реакция на разрушение ценностей западноевропейской культуры. Экспрессионистам были свойственны пессимизм и склонность к мистике, а их художественной палитре – драматизм и выразительность. Отсюда и название художественного течения, что значит «выразительность». Своими предшественниками художники считали постимпрессионистов



(в частности Винсента ван Гога с его особой техникой) Эдмунда Мунка с его «кричащей» палитрой, а также – Джеймса Энсора. К экспрессионистам относят Пауля Клее, Альфреда Кубина, Оскара Кокошку, представителей объединений «Мост» и «Синий Всадник». Другим источником для экспрессионистов оставались немецкий Романтизм и Предромантизм. Постепенно экспрессионизм проникает в кино.

Подобно тому, как немецкие романтики искали идеал в предшествующих эпохах (Средневековье, Возрождение), экспрессионисты обращаются к романтической традиции. По мнению Л. Айснер, «наполовину реальный, переходный мир Э. Т. А. Гофмана продолжает жить в немецких фантастических фильмах» [1, с. 58]. Человеческая личность оказывается непостижимой, в ней много неосознанного, иррационального. Двойственность души – основная черта романтического героя, предшественником которого является Фауст:

*«Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела».*

Фауст одержим жадной познания жизни, ему тесно в стенах своего кабинета. Вагнер, ученик Фауста, напротив, считает, что мудрость содержится лишь в книгах. Он проводит опыты по сотворению человека, выращивает в колбе человекоподобное существо Гомункулуса, которое обладает интеллектом и желает стать человеком. «Гомункулус» в переводе с латинского значит «человечек», то есть уменьшительное от слова «человек». Вагнеру принадлежат слова:

*«... Сбылась мечта наук.
С заветной тайны сорваны покровы.
Внимание! Звенящий этот звук
Стал голосом и переходит в слово».*

Гомункулусу не удается стать человеком, он погибает. Немецкие экспрессионисты обращаются к истории о Фаусте и Вагнере. Ф. В. Мурнау, который снял в 1926 году фильм «Фауст» по произведению И. В. Гете, тему сотворения искусственного человека обходит стороной. Легенда о Гомункулусе находит свое воплощение в фильме режиссера Отто Рипперта «Гомункулус», снятом в 1916 году. По свидетельству З. Кракауэра, многие критики того времени убеждали режиссеров в том, что «специфические возможности нового искусства проявляются в изображении не реально существующих предметов, а вымышленных созданий, порожденных игрой фантазии» [3, с. 35]. Если немецкие романтики показали живого, ищущего, «фаустовского» персонажа, то немецкие экспрессионисты делают упор на «раздвоенности», на больной психике. Учение Ф. Ницше о «Сверхчеловеке» также оказало влияние на попытки создания нового героя, отличного от других людей своей сущностью. Таков и герой фильма «Гомункулус». По сюжету фильма профессор Хансен и его помощник Родин проводят опыты по созданию человека в реторте. Гомункулус вырастает в человека с незаурядным интеллектом и негибкой волей, но, узнав тайну своего происхождения, покидает дом и отправляется в странствия. Он демонстрирует своего рода «библейские чудеса», излечивает тяжелобольных, используя гипноз. Он ищет любви, но люди отвергают его. Когда люди убивают его собаку, им овладевает ненависть и презрение к человечеству. Используя способности вести за собой массы, он приходит к власти, затем провоцирует забастовку против себя самого, после чего жестоко расправляется с восставшими. Его цель – уничтожение всего человечества, но, подобно романтическому герою, он погибает от удара молнии. Само «провидение» казнит злодея. По мнению Л. Айснер, «герой фильма – своеобразный “фюрер”»: переодевшись рабочим, подстрекает толпу к восстанию против своей же диктатуры» [1, с. 60]. Примечательно, что именно в «Гомункулусе» используется



жест поднятой вверх руки, который потом был использован Гитлером.

Годом раньше, в 1915 году, режиссеры Хендрик Галеен и Пауль Вегенер создали фильм «Голем» по мотивам еврейской легенды об оживленной глиняной статуе. Этот фильм, по версии многих исследователей, считается утраченным. Пауль Вегенер снова обращается к этому сюжету в 1920 году с новой версией фильма, снятой совместно с Карлом Безе, полное название которого, «Голем, как он пришел в мир». «Голем» в переводе с еврейского означает «глина». Это персонаж еврейской мифологии, оживленный каббалистами, подобно тому, как Бог создал Адама из глины. Действие фильма происходит в Праге. Рабби Лёв, наблюдая за звездами, видит знаки, предвещающие бедствия. Император издает указ: изгнать евреев из пражского гетто вследствие использования ими черной магии. Рабби Лёв обращается к древним манускриптам, повествующим о возможном спасении евреев с помощью глиняной статуи. Он создает глиняное изваяние по чертежам. Чтобы оживить глиняную статую, приходится обратиться к магии, вызвать духа, который сообщает слова, необходимые для заклинания. Голема оживляют с помощью амулета в виде звезды, он становится домашним слугой рабби Лёва. Постепенно у истукана просыпаются человеческие чувства: любовь к дочке хозяйки Мириам. Однажды Голем гневается, рабби Лёв вытаскивает амулет из его груди, истукан становится недвижим, то есть он управляет человеком. Голем с рабби Лёвом идут на прием к императору, чтобы продемонстрировать чудо. Необходимое условие: во дворце должна быть тишина. Рабби Лёв показывает на стене сцены из книги «Исход». Придворный шут нарушает тишину, стены дворца начинают рушиться. Голем руками удерживает их, император отменяет закон, касающийся изгнания евреев. Рабби Лёв победоносно возвращается в гетто. Голем выполнил свою миссию, Рабби Лёв хочет его разрушить, но его отвлекает помощник Фамулус, который также влюблен в дочь рабби Лёва. Застав ее с любовником,

он оживляет Голема, тот сбрасывает любовника Мириам с крыши, устраивает пожар. Рабби Лёв успевает спасти дочь. Голем выходит за пределы гетто и встречает детей. Одна из девочек вынимает у него из груди амулет, Голем каменеет. Статую возвращают в гетто, чтобы не оживлять никогда. Таким образом, человек-машина утрачивает способность двигаться без должного руководства, так как не обладает разумом.

Мотив оживления статуй присутствует и в фильме Пауля Лени «Кабинет восковых фигур», снятого в 1924 году, но происходит это не в реальности, а во сне. Поэт посещает ярмарку, попадает в кабинет восковых фигур, владелец которого предлагает ему придумать и записать три истории: о восточном деспоте Гаруне-аль-Рашиде, о «самом страшном» российском царе Иване Грозном и убийце Джеке-потрошителя. Поэт засыпает и видит во сне все три истории. Просыпается он в тот момент, когда видит, как он и дочь владельца паноптикума подвергаются преследованию Джека-потрошителя. Все заканчивается благополучно, поэт обретает свое счастье в лице Евы, дочери владельца восковых фигур.

По свидетельству Л. Айснер, П. Вегенер в «Големе» использует все световые эффекты, придуманные еще его учителем, театральным режиссером Максом Рейнгардтом [1, с. 33]: «Эта внезапная смена света и тени была возможна благодаря вращающейся сцене в Немецком театре и просторной арене Большого драматического театра в Берлине» [1, с. 30]. Сцена заклинания духа, по мнению Л. Айснер, сильнее подобной сцены в «Фаусте» Мурнау: «Светящийся облик демона с печальными пустыми глазами растворяется в воздухе и вдруг неожиданно превращается в гигантскую маску азиата у самого края экрана. Зрителя пронизывает ужас от неожиданной угрозы. Сила художественного воздействия доведена здесь до своего предела» [1, с. 30]. Экспрессионисты довели до совершенства игру света и тени.

Еще Леонардо да Винчи определил, что «тьень есть отсутствие света» [2, с. 129]. При



этом он отмечал: «Тень имеет природу мрака, а освещение – природу света, одна скрывает, другое показывает; и всегда они неразлучны и связаны с телом. Тень имеет большую силу, чем свет, ибо тень препятствует свету и целиком лишает света тело, а свет никогда не может совершенно изгнать тень от тел, то есть тел плотных» [2, с. 129]. По мнению Витторио Стораро, одного из самых выдающихся операторов современности, задача оператора – «при помощи камеры донести до зрителя смысл отношения света и тени» [8].

С помощью игры света и тени была получена фотография, затем движущаяся фотография, наконец, первый фильм. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Нельзя не согласиться с В. Стораро, что «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [8]. Особое значение экспрессионисты придавали ночи, как времени, как длительности, а также – изображению тени [4, с. 95].

Подлинно экспрессионистическим явился фильм Роберта Вине «Кабинет Доктора Калигари», снятый в 1919 году, повествующий о директоре психбольницы, который с помощью гипноза заставляет своего пациента-сомнамбулу Чезаре совершать убийства, чтобы держать город в страхе. Соавтором сценария стал ведущий немецкий драматург Карл Майер (совм. с Гансом Яновицем). Фильм отличался яркими декорациями, созданными художниками-экспрессионистами, и особо красочным гримом сомнамбулы. Город в дневное время, ярмарочная площадь изображена в ярких тонах с использованием желтого цвета. Ночь дана, по контрасту, в черно-белых и синих тонах. Город пуст, безлюден, страшен, лишь отчетливо проступает на стене тень убийцы. Ночной город показан весьма условно: безлюдные улицы, фонари. Ночь полна тайн и загадок. Ночь – время двойников: пока сомнамбула совершает убийство, в ярмарочном ящике спит его «кукла», а днем спит сомнамбула, подобно вампиру в гробу [4, с. 95]. Фильм «Кабинет Доктора Калигари» особенно интересен нам, пото-

му что являет некую конструкцию живого человека-робота – сомнамбулу, который лишен своей воли и выполняет волю своего злого гения, директора психбольницы. По мнению Л. Айснер, «Кабинет Доктора Калигари» Р. Вине оказал влияние на «Кабинет восковых фигур» П. Лени [1, с. 63].

Искусственная модель человека присутствует и в фильме Ф. Ланга «Метрополис» (фильме 1927 года) в виде металлической статуи. Кроме того, сам город Метрополис представляет собой модель человеческого тела: Голова – Руки – Сердце. По свидетельству Л. Айснер, Ф. Ланг при создании образа города опирался на «свои впечатления от небоскребов Нью-Йорка» [1, с. 118]. Город создавался с помощью зеркальной техники Шюффтана, благодаря которой «вырастают из земли угрожающие громады казарм подземного города, в действительности недостроенные» [1, с. 118]. Фильм «Метрополис» полностью не сохранился, после премьеры он был сильно сокращен и изменен. Четверть фильма считалась утерянной. В 2008 году в Буэнос-Айресе была найдена почти полная копия, однако и она была сильно повреждена и урезана при копировании на 16-мм пленку.

В «Метрополисе» противопоставлены друг другу «нижний» и «верхний» город, Ад и Рай. Достигается этот контраст не только с помощью светового решения, где Рай дан в белых светящихся тонах, а Ад – в темных, черных, на разделение указывают и титры. Титр, повествующий о том, как «глубоко под землей лежит город рабочих, так и высоко над ним находится комплекс зданий, называемый “Клуб Сынов”, с его аудиториями и библиотеками, театрами и стадионами», выстроен в форме пирамиды. Управляет городом один человек, подобный фараону Египта, Йо Фредерсен, остальные люди – его рабы. С первых кадров фильма мы видим вращающиеся детали машин, огромный завод, часы с вращающейся стрелкой. Все это напоминает кадры из «Стачки» С. Эйзенштейна и кадры из хроник Д. Вертова. Движение рабочих на работу напоминает прогулку заключенных, попада-



ющих в «мясорубку»: поднимаются и опускаются решетки, в помещения заходят люди. Рабочие движутся в два потока: на работу и с работы. Рабочие, у которых закончилась смена, напоминают роботов. В верхнем городе все обстоит иначе: молодежь веселится и устраивает соревнования. Здесь проводит время Фредер, сын Йо Фредерсена. Те рабочие, которые добились высоких показателей, могут подарить своим детям «Вечные Сады» с экзотическими деревьями, павлинами, фонтанами. Мария, девушка из нижнего города, приводит сюда детей рабочих, чтобы показать им перспективу возможного развития, но слуги их выдворяют. Встреча с Марией побуждает Фредера узнать другую жизнь, и он бежит в город рабочих. Люди движутся, подобно шестеренкам, они – приложение к машинам, своего рода «винтики». Стоит выпасть одному винтику – ломается машина. Один рабочий не выдерживает нагрузки и падает без чувств, температура кипения агрегата зашкаливает. Взрыв! Фредеру эта гигантская машина кажется Молохом, открывающим и закрывающим пасть и поглощающим людей. Видение это или реальность? Здесь явно сказывается влияние «Кабинета восковых фигур» П. Лени с видениями поэта.

Йо Фредерсен, хозяин Метрополиса, своего рода человек-машина, производящий в уме сложные расчеты, с которыми обычный человек не справится. Его альтер-эго, изобретатель Ротванг, тоже человек-машина, фанатик своего дела. У него железная рука, но он считает: «Стоит потерять руку, чтобы создать человека будущего». Ротванг был влюблен в Хел, жену Йо Фредерсена. Он создает ей памятник и изобретает в память о ней механическую куклу. Образ механической куклы встречается еще у Э. Т. А. Гофмана в «Песочном человеке» (Олимпия, которая вводит в заблуждение главного героя).

Йо Фредерсен и Ротванг проникают в катакомбы, где Мария рассказывает рабочим историю о строительстве Башни, прообразом которой является Вавилонская башня. Следует отметить, что в фильмах немецких

экспрессионистов часто присутствует иной текст, то есть «интертекст» [25]. В «Големе» присутствует книга с преданием о глиняной статуе, в «Кабинете доктора Калигари» – книга с легендой о докторе Калигари, которую берет на вооружение директор больницы, в «Метрополисе» – сама «Книга книг», то есть Библия. Согласно легенде о строительстве Башни, это должна быть башня до небес, которая должна была прославить величие человека. Башню задумали великие Умы, но сами не смогли осуществить замысел и наняли рабочих. Таким образом, Руки, которые строили Башню, не знали ничего о Голове, от которой исходила идея. То, что для Головы было благословением, для Рук оказалось непосильной ношей, и Башня так и не была построена. Голова и Руки говорили на одном языке, но не понимали друг друга. Им необходим Посредник-Сердце, который вот-вот придет. Между тем рабочие готовы взбунтоваться и разрушить город, лишь вера в Посредника сдерживает их. Мария видит Посредника во Фредере. Йо Фредерсен предлагает Ротвангу придать механической кукле облик Марии, чтобы подорвать доверие рабочих к ней. Ротванг соглашается, но у него свои планы. Лже-Мария должна уничтожить Йо Фредерсена, его сына и его город.

Помимо легенды о Вавилонской башне в фильме присутствует текст из «Откровения Иоанна Богослова». На званом вечере Лже-Мария предстает в образе Вавилонской блудницы, восседающей на звере с «семью головами и десятью рогами» (Откр. 17:3). Она исполняет танец, приводящий мужчин в неистовство, провоцирующий драки, дуэли, самоубийства. По мнению Л. Айснер, в экспрессионистском театре «поддерживать единство стиля помогало слово» [1, с. 26]. В кино экспрессионистский стиль мог выражаться только через «позы, мимику и жесты»: «Соответственно, если в немом кино мы заменяем слово жестом, мимикой актера, то в результате получаются как раз те бессвязные, резкие жесты, движения и выражения лиц, которые кажутся словно расколотыми на куски и яв-



ляются основным реквизитом экспрессионистского актерского искусства... Актеру высочайшего класса, каким был Файдт, исполнивший роль Чезаре и прошедший многолетнюю школу экспрессионистского театра, все же удавалось придать завершенность этим отрывочным жестам» [1, с. 77]. Л. Айснер также отмечает, что еще созданный в лаборатории Гомункулус «демонстрировал такую же судорожную мимику, а его руки при этом совершали точно такие же нервно-суетливые жесты» [1, с. 178]. «Поэтому неудивительно, – считает Л. Айснер, – что даже в 1926 году, когда эпоха киноэкспрессионизма клонилась к закату, Рудольф Кляйн-Рогге наделяет своего персонажа, мага-изобретателя в «Метрополисе» Ланга, отрывистыми движениями марионетки. Это делается вовсе не для того, чтобы наглядно передать безумие экзальтированного персонажа. Ведь и Бригитта Хельм в роли настоящей Марии так же порывисто оборачивается, резко меняет выражение лица на прямо противоположное, действует и двигается точно так же, как она делает это в роли ненастоящей Марии, человека-робота. Схожим образом гримасничают и рабочие, которых подстрекают к бунту против угнетателей. Их лица вытянуты в дикие гримасы, на застывших, лишенных всякой естественности масках зияют раскрытые рты» [1, с. 178].

Лже-Мария выступает перед рабочими, призывая их к бунту, чтобы разрушить веру в Посредника, призывает уничтожать машины. Положение спасает старший бригадир Грот, который напоминает, что они все погибнут, если уничтожат машины, город затопит вода. Лже-Мария включает генератор, машины начинают рушиться. Настоящая Мария поднимает тревогу и, пытаясь спасти детей, отводит их в «Вечные Сады». Рабочие отправляются в погоню за Лже-Марией и приговаривают ее к сожжению. От нее остается лишь стальной каркас. Обезумевший Ротванг принимает Марию за Лже-Марию, пытается сбросить ее с колокольни Собора. Фредеру удается ее спасти, он сбрасывает вниз Ротванга. Йо Фредерсен (Голова) и Грот (Руки) готовы примириться,

но им мешают предрассудки. Фредер (Сердце) соединяет их руки. Возможно ли это примирение в действительности? Пожалуй, стоит согласиться с З. Кракауэром, что ловкий магнат обводит сына вокруг пальца: «Уступка, которую он делает рабочим, не только мешает им продолжать борьбу, но помогает магнату еще крепче держать бразды правления» [3, с. 166]. По мнению З. Кракауэра, требование Марии о том, что «сердце должно посредничать между действием и помыслом», мог вполне выдвинуть Геббельс. Он тоже обращался к народным сердцам, но во имя тоталитарной пропаганды. Изобразительное решение финального эпизода подтверждает аналогию между промышленным магнатом и Геббельсом... Композиция кадра как бы указывает на то, что промышленник отдает дань народному сердцу, поскольку желает им управлять; и что он не только собирается сложить верховные полномочия, но хочет расширить их в новой области – коллективной душе. Бунт Фредера заканчивается установлением тоталитарной власти, но этот финал он причисляет к своим победам» [3, с. 166–167].

Гомункулус превращается в диктатора, неуправляемый Голем несет разруху, лишенный своей воли Чезаре становится убийцей, механический робот, созданный по образу человека, способен уничтожить все человечество. Многие фантазии немецких экспрессионистов оказались пророческими. Нельзя не согласиться с З. Кракауэром, который делает точный вывод: «Призрачные томления немецкой души, для которой свобода была роковым потрясением, а незрелая юность – вечным соблазном, облечшись в человеческую плоть и кровь, вышли на арену нацистской Германии. Гомункулусы разгуливали по ее площадям. Самозванцы-калигари, гипнотизируя бесчисленных чезаре, превращали их в головорезов. Безумствующие мабузе совершали безнаказанно чудовищные преступления, и лишившиеся рассудка иваны грозные измышляли неслыханные мучительства» [3, с. 280–281].

Интерес к изучению человеческой природы широко использовался Гитлером и Геб-



бельсом, следствием чего явилось образование в 1935 году института «Аненербе», созданного для изучения наследия, истории и традиций нордической расы, что имело большое значение для науки, но привело к тому, что для опытов стал использоваться человеческий материал; ради этого в концлагерях были замучены миллионы людей.

Заключение. Немецкие режиссеры-экспрессионисты обращаются к немецкой культурной традиции, к теме сотворения человека, что мы можем наблюдать еще в «Фаусте» И. В. Гете, а еще ранее – в средневековых легендах. Сотворение человека в реторте мы видим в «Гомункулусе» О. Рипперта. Сотворение человека из неживой природы путем оживления статуй происходит у П. Вегенера и Х. Галеена в «Големе», у П. Лени – в «Кабинете восковых фигур», у Ф. Ланга – в «Метрополисе». Немецкие экспрессионисты справедливо видели опасность в подобных экспериментах.

Являются ли подобные эксперименты опасными в настоящее время? В современном мире создание человекоподобных роботов было направлено на то, чтобы облегчить труд человека (robot, от robota (чеш.) – «подневольный труд»). Роботов активно используют в повседневной жизни. С помощью медицинских роботов можно выполнять сложные операции. Роботы используются при решении сложных математических задач, в компьютерных технологиях. Также широко роботы используются в быту, но не во всех сферах деятельности можно полагаться на механических заменителей человека. Трудно представить робота-ученого или робота-учителя.

Машины, созданные человеком, могут обратить свое действие против человека. Машина не человек, а придаток к человеческому интеллекту. Обращение с машиной требует особой квалификации, иначе она принесет больше вреда, чем пользы.

Список литературы

1. *Айснер Л.* Демонический экран. Москва: Rosebud Publishing; Паст Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
2. *Винчи да Леонардо.* Избранные произведения. В двух томах. Т. 2. / Репринт с изд. 1935 г. / Леонардо да Винчи. Москва: Ладомир, 1995. 492 с.
3. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / Пер. с англ. Москва: Искусство, 1977. 320 с.
4. *Попова Л. В.* Ночное действие в фильмах А. Хичкока // Артикульт. № 4 (36). 2019. С. 94–102.
5. *Сальникова Е. В.* Пространство города и повествования в фильме «Кабинет доктора Калигари» // Наука телевидения. 2020. № 16.2. С. 45–69.
6. *Сальникова Е. В.* «Алгол. Трагедия власти» (1920) – футуристический пеплум и репетиция «Метрополиса» // Художественная культура. 2021. № 2. С. 286–321.
7. Советский экспрессионизм: от Калигари до Сталина. Санкт-Петербург: Порядок слов, 2019. 464 с.
8. *Стораро В.* Живопись светом (1992, видеозапись). [Электронный ресурс]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/11393440371511327337>
9. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф Москва: РИК «Культура», 1993. 464 с.
10. *Barron S., Dube Wolf-Dieter.* German Expressionism: Art and Society. London: Thames and Hudson, 1997. 399 p.
11. *Brockmann St.* A Critical History of German Film. Rochester, New York: Camden House, 2010. 522 p.
12. *Coate P.* The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 287 p.



13. *Eisner L.* The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. Oakland, Los Anjelles, New York: University of California Press, 2008. 360 p.
14. Expressionism and Gender / Expressionismusund Geschlecht / Ed. Frank Krause. Bremen, Goettingen: V&P unipress, 2010. 193 p.
15. *Giesen R.* The Nosferatu Story: The Seminal Horror Film, Its Predecessors and Its Enduring Legacy Jefferson. North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers, 2019. 231 p.
16. Horror in Space: Critical Essays on a Film Subgenre / Ed. Michele Brittany. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company Inc., Publishers. 2017. 248 p.
17. *Kurtz R.* Expressionism and Film. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 280 p.
18. *Pan D.* Primitive Renaissance: Rethinking German Expressionism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. 239 p.

*

Поступила в редакцию 13.07.2023



О БРАЗЫ КОШКИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНДУСТРИИ КУЛЬТУРЫ: РЕПРЕЗЕНТАЦИИ, ФУНКЦИИ, СМЫСЛЫ

УДК 008.002

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-117-124>

А. А. Ржавитина

Челябинский государственный институт культуры,

Челябинск, Российская Федерация

e-mail: anutka__@mail.ru

Аннотация: Насыщенность современного визуального пространства образами кота/кошки свидетельствует о востребованности данного образа в индустрии современной культуры, о его близости и понятности большинству, способности вызывать эмоциональный отклик, основанный на потребностях, личном опыте, ценностных установках массовой аудитории. В статье представлены примеры использования разных граней кошачьих образов в целях активизации потребительского поведения, повышения популярности и монетизации продукта, внедряемого различными институциями; рассмотрены причины востребованности образа в современной культуре России и других стран. Представлена попытка выделения ключевых функций и смыслов кошачьих образов в актуальном социокультурном пространстве. Делается вывод о том, что образы кота и кошки в массовой индустрии восполняют дефицит живых начал в культуре, «одомашнивают» урбанистическую среду, парадоксальным образом – «очеловечивают» различные ценностные среды. Отдельное внимание уделяется городской скульптуре с использованием кошачьих образов, локальной идентичности и брендингу городов, процессам мифотворчества и создания «точек идентичности» на основе анималистических персонажей в визуальном социокультурном пространстве.

Ключевые слова: образ кота/кошки, массовая индустрия, реклама, бренд, городская скульптура, локальная идентичность, мифотворчество.

Для цитирования: Ржавитина А. А. Образы кошки в современной индустрии культуры: репрезентации, функции, смыслы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 117–124. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-117-124>

CAT IMAGES IN THE MODERN CULTURAL INDUSTRY: REPRESENTATIONS, FUNCTIONS, MEANINGS

Anna A. Rzhavitina

Chelyabinsk State Institute of Culture,

Chelyabinsk, Russian Federation

e-mail: anutka__@mail.ru

РЖАВИТИНА АННА АНДРЕЕВНА – Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, аспирант,
Челябинский государственный институт культуры

RZHAVITINA ANNA ANDREYEVNA – Associate Professor at the Department of the Decorative and Applied
Arts Chair, Postgraduate student, Chelyabinsk State Institute of Culture

© Ржавитина А. А., 2023



Abstract: The intensity of modern visual space with cat images testifies to the demand for this image in the industry of modern culture, its proximity and comprehensibility to the majority, its ability to evoke an emotional response based on the needs, personal experience and values of the audience. The article presents examples of using different facets of cat images in order to activate consumer behavior, increase the popularity and monetization of the product introduced by various institutions; the reasons for the demand in modern culture in Russia and other countries are considered. An attempt to highlight the key functions and meanings of cat images in the current socio-cultural space is presented. It is concluded that the cat images in the mass industry fill the deficit of living principles in culture, “domesticate” the urban environment, and paradoxically “humanise” various environments. Special attention is paid to urban sculpture, local identity and branding of cities, processes of myth-making and creation of “points of identity” on the basis of animalistic characters in the visual socio-cultural space.

Keywords: cat images, mass industry, marketing, brand, urban sculpture, local identity, myth-making.

For citation: Rzhavitina A. A. Cat images in the modern cultural industry: representations, functions, meanings. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 117–124. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-117-124>

И все, что нам нужно – это кошка! (All you need is a cat) – так неизвестный автор парфразировал известную песню легендарной ливерпульской рок-группы «All you need is love». Этот слоган, быстро став популярным, был растиражирован на одежде и постерах. И действительно, в современной культуре ни одно другое животное не может похвастаться аналогичной популярностью и востребованностью, как кошка. И, пожалуй, не найдется второго такого животного, которого человек мог бы ассоциировать с таким большим количеством самых разнообразных понятий и качеств. Через образ кошки могут транслироваться вполне конкретные человеческие качества, такие как лень, хитрость, коварство, похотливость. Кошка может становиться символом женской красоты и грации, удачи (манэки-нэко) и неудачи (черный кот), и в то же время может быть символом независимости и свободы. Часто кошачьих связывают с мистикой, потусторонним миром и злом вообще. С другой же стороны, кот или кошка – это чистое воплощение спокойствия, уюта и безопасности, что отражено, например, в известной песенке «Ах, если бы сбылась моя мечта» (композитор Максим Дунаевский, автор слов Юрий Энтин) из мультипликационного фильма «Летучий корабль» 1979 года:

*Маленький домик, русская печка,
Пол деревянный, лавка и свечка,
Котик-мурлыка, муж работающий,
Вот оно счастье, нет его слаще.*

Котообразы, как подчеркивают исследователи, как будто вбирают в себя амбивалентность самой человеческой природы – в них сочетаются вольный дух, тяга к бродяжничеству и любовь к комфорту, привязанность к семейному очагу [8, с. 50].

Рассмотрим более подробно те сферы и институции, в которых репрезентированы различные грани образа, а также обозначим ключевые функции и смыслы, которые заключены в популярности кошачьих образов.

Продвижение и монетизация образа: вариативность репрезентаций. Вариативностью и эмоциональной привлекательностью образа кота активно пользуются маркетологи, успешно продавая любые товары – от блокнотов и карандашей до автомобилей представительского класса: «кошачий характер» cat-titude Mercedes-Benz CLA (The Mercedes-Benz CLA, a car with cat-titude); в рекламе KIA маневренность небольшого по габаритам автомобиля сравнивается с ловкостью кошки (KIA Picanto, Small Yet Mighty), а в рекламе автомобилей Toyota звук работающего дви-



гателя ассоциируется с довольным кошачьим урчанием (Toyota Corolla, Feels Good Inside).

Котики рекламируют мужскую обувь модного дома Kenzo, магазины IKEA, парфюмерию, оптику и кофе, не говоря уже о товарах для животных.

Коммерческая реклама имеет своей конечной целью активизировать мотивацию, побудить к интенсивному потребительскому поведению, но для успешного достижения этой цели требуется создать правильный посыл – запоминающееся, эмоционально окрашенное сообщение, образ, понятный и близкий большинству. Считается, что для привлечения покупателя при создании рекламы нужно пользоваться правилом трех «С»: страх, смех и секс привлекают потребителя [6, с. 2600]. Но на котиках¹ это правило дает сбой. Конечно, порой кошачьи в рекламе представлены в комичных ситуациях и кое-где можно увидеть сексуальный подтекст, но зачастую образ апеллирует к эмоциям умиления, безопасности и способности этих животных создавать атмосферу уюта. Яркий пример этому японский бренд Hello Kitty, созданный компанией Sanrio в 1974 году и по сей день являющийся популярным далеко за пределами Японии. За все время своего существования компания Sanrio придумала более четырехсот персонажей, но львиную долю дохода получает именно от бренда Hello Kitty – приветливой белой кошечки без рта и с глазками-бусинками. По легенде, Китти живет в Лондоне вместе с родителями и сестрой-близняшкой. У Китти есть аккаунт в интернете, она стала персонажем комиксов и мультипликационных фильмов, а в 2008 году была объявлена символом культуры и туризма в Японии и стала «символом японской культуры кавайи во всем мире» [1, с. 48].

Изначально товары с изображением Китти предназначались только для детей, но на данный момент ассортимент охватывает

¹ Здесь и далее мы будем употреблять термин «котики» как объединяющий воплощение кота и кошки (отсутствие четко маркированной половой принадлежности); кроме того, данное обозначение устойчиво закрепилось в современной интернет-коммуникации.

все возрастные категории обоих полов: «... Дух инфантилизма настолько глубоко проник в японскую культуру, что порой даже кажется, что прежде рассудительные и рациональные японцы не без удовольствия с головой погрузились в этот счастливый и для многих ностальгический мир» [3, с. 183]. С изображением белой кошечки выпускаются самые разные товары: от канцелярских принадлежностей до бытовой техники.

Т. Л. Макарова, собравшая и проанализировавшая довольно обширный материал, чтобы выявить семантику символа «кошка» в сфере рекламы, дизайна и моды, пришла к выводу, что «образ «кошка» в одежде и аксессуарах варьируется от милого, уютного и забавного до острого и элегантного, независимого и сильного (в зависимости от цветов и линий). Он перспективен для использования во всех видах дизайна, т. к. умиляет потребителей, нравится им и, соответственно, хорошо продается. ... Образы кошек, белых, черных и разноцветных, в фотосессиях и в коллекциях дизайнеров – модная тенденция!» [5, с. 101].

Кошачьи образы востребованы и популярны не только в рекламе, дизайне и индустрии моды. Несмотря на известный интернет-мем «А у меня лапки», означающий нежелание или неспособность выполнять какие-то действия, обладатели «лапок» справляются с самой разной работой, не только обеспечивая себя, но нередко и своих хозяев.

То, что кошки – отличные мышеловы, все мы знаем с детства из сказок и мультфильмов: «Кот в сапогах», «Сказка о глупом мышонке», «Кошкин дом», «Дружба кошки и мышки», «Том и Джерри» и прочие. Кажется, что в настоящий момент современное общество не слишком нуждается в охотничьих способностях котов, но с развитием интернета, социальных сетей, модой на создание отдельных аккаунтов животных информация об источниках монетизации кошачьих умений стала более доступной.

Например, в Великобритании еще со средних веков и по сей день существу-



ет должность придворного кота-мышелова, живущего в резиденции английского премьер-министра. Сейчас на этой должности (с 2011 года) находится кот Ларри. У него есть свой Twitter-аккаунт, где он дает советы премьер-министрам, которых он повидал немало: Дэвид Кэмерон, Тереза Мэй, Борис Джонсон, Лиз Трасс, Риши Сунак.

В 2013 году заявили о себе в интернет-пространстве и кошки Диснейленда (больше ста кошек), не одомашненные и практически не появляющиеся в дневное время. Зато на сайте Диснейленда они делятся новостями и фотографиями. В статье расходов развлекательного парка предусмотрено их пропитание и медицинское обслуживание.

А в Японии, на железнодорожной станции Киси, до 2012 года работала трехцветная кошка Тама, в которой руководство железнодорожной компании увидело живое воплощение манэки-нэко, традиционного японского символа – кошки, призывающей удачу. На тот момент данная железнодорожная линия считалась убыточной и на ней массово сокращали сотрудников. Но Таме оборудовали домик из бывшей билетной кассы, в котором она и встречала прибывающих пассажиров с девяти до семнадцати часов каждый рабочий день. Такой необычный смотритель железнодорожной станции быстро привлек внимание, Тама стала местной достопримечательностью, пассажиропоток увеличился, а доходы железнодорожной компании выросли. В связи с этим кошку повысили в старшие смотрители, вручили специальную фуражку и нагрудный знак и увеличили кошачий штат еще на двух сотрудников. В 2009 году запустили фирменный поезд, снаружи и внутри украшенный изображением кошки в фуражке. В 2010 году здание станции Киси перестроили таким образом, чтобы фасад напоминал кошачью мордочку. Внутри обустроили кафе и сувенирную лавку. В 2012 году Таму с почестями проводили на пенсию, назначив на место нового смотрителя – НиТама (Вторая Тама). Известная кошка умерла в 2015 году, попрощаться с ней пришли тысячи людей.

За особые заслуги она была причислена к богам, и ее скульптура в виде божества была поставлена в местном синтоистском храме.

Библиотечный кот Дьюи стал известным уже после своей смерти в связи с выходом книги «Дьюи. Кот из библиотеки, который потряс весь мир» (Вики Майрон, Бретт Уиттер, США, 2008), побившей все рекорды продаж среди бестселлеров документальной литературы (по версии The New York Times). Кот прожил 19 лет в библиотеке маленького города Спенсер (штат Айова) и стал известным после победы в благотворительном конкурсе фотографий домашних животных, на который его принесла хозяйка Вики Майрон. Именно библиотечный кот Вики Майрон нашла Дьюи, тогда еще котенка, в ящике для возврата библиотечных книг в 1988 году. Победа кота на конкурсе широко освещалась в СМИ, что сделало Дьюи известным на всю страну. После выхода первой книги о библиотечном коте, за возможность напечатать которую издатели заплатили больше миллиона долларов, вышли новые книги: «Дьюи: библиотечный кот» и иллюстрированная книга для детей «Дьюи: в библиотеке есть кот!», а затем, в 2010 году, еще «Девять жизней Дьюи» и «Рождество Дьюи в библиотеке». Биография библиотечного кота размещена на официальном сайте библиотеки города Спенсер, как и «правила Дьюи», предписывающие определенные нормы поведения для кошек, живущих в библиотеках.

Известны своей самоотверженной службой и коты Эрмитажа – с тех пор, как императрица Елизавета Петровна выписала их «ко двору» в 1745 году из Казани. Проживают коты и кошки Эрмитажа в специально выделенном для этого помещении – Большом кошачьем подвале. Среди них существует определенная иерархия, не все могут подниматься в верхние помещения. Содержание «котоармии» осуществляется за счет пожертвований посетителей и друзей Эрмитажа. Кошкам Эрмитажа посвящена отдельная страница на официальном сайте музея. Ежегодно, 21 апреля отмечается «День Эрмитаж-



ного кота», а при музее существует котокафе «Республика кошек» и клуб «Друзей котов Эрмитажа». О них снят документальный фильм к 250-летию Эрмитажа (режиссер Ян Хинрик Дреус, Германия, 2005), а также – фильм «Хвостатая гвардия Петербурга» (режиссер Екатерина Бнатова, 2014). Есть и другие произведения: создан мюзикл «Кошки Эрмитажа» (композитор Крис Брубек, США, 2016); написана книга для детей «Анна и кошки, или Приключение в Эрмитаже» (Мэри Энн Аллин, США, 2007); вышел в прокат полнометражный мультфильм В. Ровенского «Коты Эрмитажа». Кроме этого Государственный Эрмитаж сам выпускает издания, посвященные кошкам вообще и кошкам музейным в частности. В 2015 году был запатентован бренд «Эрмитажный кот» и создана коллекция сувенирной продукции на основе музейных экспонатов.

С появлением интернета возможности монетизации все больше увеличивались, принося стабильный и высокий доход хозяевам харизматичных персонажей. Самый известный из таких котов – Угрюмый кот (Grumpy Cat), а в обычной жизни – кошка Соус Тардар, по заявлениям прессы, за два года принесла своей хозяйке примерно 100 миллионов долларов. Кошка Тардар приобрела популярность благодаря сварливому и всегда недовольному выражению мордочки, которое явилось следствием врожденной карликовости и неправильного прикуса. Наличие каких-либо врожденных аномалий и генетических отклонений среди самых популярных интернет-котов совсем не редкость, это делает их особенными в глазах подписчиков. Тардар «заключила контракт» на рекламу с производителем кошачьего корма, получила премию «Мем года», «написала» биографию (в России она вышла под названием «Grumpy Cat. Сердитая книга от самой сердитой кошки в мире») и снялась в фильме «Худшее Рождество Сердитой кошки» (режиссер Тим Хилл, США, 2014).

В 2019 году исследовательской компанией «Медиалогия» по мониторингу СМИ и соцсетей был составлен отечественный рейтинг

популярности котов по частоте упоминаний за десятилетие. Первое место из пятнадцати в этом списке занял кот Виктор, незаконно пролетевший в салоне самолета при помощи своего хозяина; второе – кошка Матроскина, опустошившая витрину с морепродуктами в аэропорту Владивостока; третье – эрмитажный кот Ахилл, успешно предсказывающий результаты спортивных матчей. Также в этот список попали: кот Бари Алибасова Чуча; кот Бегемот, похищенный с рабочего места (из музея-театра «Булгаковский дом»); кот Кадырова; кот Барсик из Барнаула, чуть не ставший мэром, и другие.

На волне такой популярности активизируются остальные владельцы котов и кошек. На интернет-площадках блогеры делятся своим опытом по «раскручиванию» животного и дают рекомендации по эффективному продвижению. В этот процесс включаются и крупные организации. Например, уже более пяти лет СберКот отвечает на сообщения в чатах и делает рассылки в социальной сети «ВКонтакте», обучает финансовой грамотности на официальном сайте банка; также можно заказать себе карту персонального дизайнера с этим персонажем. А Сбер-робокот стал хитом Конгресса молодых ученых в 2022 году.

Функционально-смысловая составляющая образа. Если в современной культуре появляется на что-то значительный спрос, значит, существуют факторы и причины его порождающие.

Техническое, технологическое, информационное развитие, порождаемое культурой конца XX – начала XXI веков, объективно и неизбежно. Это логика развития «второй природы», искусственного мира. Одной из серьезных проблем современности – в связи со стремительным темпом жизни, окружающими человека стрессогенными факторами, информационной перенасыщенностью среды – является усталость человека, как физическая, так и духовная. Симптомы этой усталости от темпов развития культуры: рурализация – процесс оттока населения в сельскую местность и появление экопоселений;



отказ от пользования цифровыми гаджетами (диджитал-детокс) и участие в специальных турах «без интернета»; возрастание популярности экстремальных видов спорта, что обусловлено попытками выйти за рамки установленных культурных предписаний, хотя бы на время сбросить «оковы социального». В повседневном употреблении закрепляются термины, обозначающие негативные психологические состояния: синдром информационной усталости, номофобия, фаббинг, синдром упущенной выгоды, синдром фантомных вибраций и другие.

На фоне этого техногенного мира с его стрессами и тревогами котика **восполняют «дефицит живого»**, выполняют **функцию антистрессового воздействия** на человека. Так, например, Рассадина считает, что главная причина популярности кошачьих кроется в попытке современного человека компенсировать недоступность базовой потребности в «умиротворяющем тактильном контакте», которого человечество лишилось в результате «культурной трансформации физиологических привычек» – закрепления определенных норм гигиены и правил этикета, а также – в результате культурного табуирования прикосновений. «... Современный человек подсознательно ищет возможность каким-то другим способом реализовать экзистенциальный потенциал тактильности, благодаря которой наше тело обретает энергию жизни через соприсутствие другого. В поисках релевантных практик мир изобрёл котиков, заново открыв их как источник нежности. В условиях культуры тотального одиночества котика оказались способны одарить человека иллюзией полной гармонии взаимного наслаждения. Ощущая физическое тепло урчащего от удовольствия живого существа, мы обретаем тот опыт признания и безопасности, отсылающий к первичным телесным паттернам, который даёт возможность ощутить себя живым, а мир – уютным» [8, с. 54–55].

За утомляемостью неумолимо наступает депрессия, которая, по свидетельствам экспертов ВОЗ, вышла на второе место

по распространенности заболеваний в мире. Примечательно, что среди рекомендаций, даваемых для снижения влияния усталости на работе, присутствует и такая: иметь места психологической разгрузки, где будет транслироваться видеоряд с образами природы, звуки природы. Кошка, будучи воплощением природной грации, совмещая в своем образе естественность живой природной среды и одновременно «одомашненность этой природы», позволяет жителю урбанистической среды **приблизиться к естественному природному началу**. В современных мегаполисах наблюдается тенденция к появлению и распространению контактных зоопарков, котокафе, зоотерапий. Мир, в котором живет человек, становится все более искусственным, а потому нуждается в *балансе естественного*.

Таким образом, получается, что не только сама живая природа и живое к ней прикосновение могут в какой-то мере компенсировать негативные последствия развития культуры, устранить дефицит естественного в условиях преобладания, давления искусственного, но и ее изображения (по сути, имитация живого). В 2014 году в статье The New York Times изображения кошек были названы важными составными элементами интернета, кошачьи стали очень популярной темой почтовых рассылок. При всё более ускоряющихся темпах жизни современного человека далеко не каждый сможет найти время и, главное, желание дойти, например, до котокафе, а вот пролистать смешные и милые картинки, сидя в маршрутке по дороге с работы – доступно для каждого.

Современная культура – визуальна и нацелена на разнообразие, что также реализуется **вариативностью визуальных образов кошачьих, эмоционально насыщающих и обновляющих культурное пространство**. Например, образ кота/кошки нашел свое место и в появившейся относительно недавно тенденции дополнения городской среды жанровой скульптурой. Городская скульптура призвана украсить, эмоционально наполнить городскую среду, сделать ее сораз-



мерной и комфортной человеку: «Создание всем знакомых образов литературных героев, воссоздание исторических типов старого города, представителей вышедших из обихода профессий, – такая жанровая пластика получила наибольшее распространение на рубеже веков. Эта городская скульптура близка и понятна каждому жителю. Она «человечнее официальных памятников» [7, с. 146].

Такая скульптура создает игровое пространство и «призывает» к взаимодействию с ней, вовлекает в игру: можно присесть рядом, можно потрогать, поддержаться за руку (или лапку), способствует придумыванию обоснований своего появления, городских легенд и обычаев. По опросам, в качестве любимых памятников жителями Санкт-Петербурга часто называются зооморфные объекты жанровой городской скульптуры, связанные «с областью реализации мифологического сознания горожан. В городском фольклоре и городской мифологии такие памятники, как Кот Елисей, Чижик-Пыжик, Крылатые львы в первую очередь связаны с ритуалом закрепления удачи» [2, с. 73].

Городская скульптура может выступать и **транслятором культурной памяти** об отдельных исторических событиях с привязкой к конкретному месту. Многие конкретные реальные исторические факты и события отражены образами кошачьих в городской скульптуре. Например, «Кот на камне» (Канонерский остров, Санкт-Петербург) напоминает о первоначальном, финском названии острова – Киссаисаари, что в переводе на русский означало «Кошачий остров». Скульптура «В память о кошках блокадного Ленинграда» (Санкт-Петербург, улица Композиторов) установлена в честь кошек, не переживших блокаду. Памятник 150-летию изобретения отопительной батареи (Самара, проходная Самарской ГРЭС) – образ дремлющего у батареи кота.

Городская скульптура может выполнять функцию передачи эстетических и культурно-исторических ценностей от поколения к поколению. Во многом именно этим можно

объяснить такую популярность образа *кота ученого* в городской жанровой скульптуре. Свой *кот ученый* есть в Санкт-Петербурге, Дубне и Раменском (Московская область), Казани, Калуге, Ростове-на-Дону, Ярославле, Геленджике, Оренбурге, Обнинске, Владимире, Вязниках (Владимирская область), Ижевске, Саранске.

Образ кота/кошки в городской скульптуре зачастую выступает хорошим подспорьем в процессе **формирования локальной идентичности и брэндинга города**: одним из символов города Казани является Кот Казанский (памятник установлен в 2009 году на центральной пешеходной улице Баумана), а города Йошкар-Олы – Йошкин кот (памятник установлен в 2011 году). Любопытно, то, что образ Кота Казанского отображает долгую историю взаимоотношений татарского и русского народов; именно с казанских котов, отменных мышеловов, начинается традиция содержания отряда котиков специального назначения в Государственном Эрмитаже. А образ кота из Йошкар-Олы материализовался от слияния выражения «ёжкин кот», вошедшим в широкий обиход в 1984 году после выхода кинофильма «Любовь и голуби» [4], и неформального названия города Йошкар-Олы – Йошка. Такие памятники становятся центром притяжения и стимулом развития культурной жизни. В Казани после открытия памятника прошла выставка изобразительного искусства, посвященная Коту Казанскому, с 2009 года ежегодно проводится фестиваль «Эрмитажные прогулки с Казанским Котом»; в Йошкар-Оле с 2013 года проводится музыкальный фестиваль «Йошкин кот», местные поэты посвящают этому персонажу стихотворения и сказки. Народная молва сообщает, что оба этих памятника помогают в исполнении желаний, если соблюдать определенный ритуал: коту в Казани нужно погладить пузико, а коту из Йошкар-Олы – потереть нос или закинутую сверху лапу.

При упоминании города Воронежа многие из нас вспомнят воронежского котенка Василия – героя мультипликационного филь-



ма «Котенок с улицы Лизюкова» (1988), что и было закреплено установкой соответствующей скульптурной композицией по «месту жительства» в 2003 году. Впоследствии памятник быстро стал одним из самых узнаваемых символов города.

Но наиболее глобальный смысл востребованности кошачьих образов, на наш взгляд, видится в **«очеловечивании» и гуманизации современной культуры**. Этот гуманистический посыл проявлен как в функции прямого действия (развитие волонтерской и благотворительной помощи бездомным и нуждающимся животным: приюты для кошек, система пристраивания и добровольной передержки брошенных и больных животных, благотворительные акции и т. п.), так и в символической проекции. Примером может служить памятник российскому солдату «Вежливый человек» (Белогорск, Амурская область), призванному символизировать возрождение российского патриотизма, и памятник «Веж-

ливым людям» (Симферополь), посвященный военнослужащим Вооруженных сил Российской Федерации. Обе эти скульптурные композиции дополнены реалистичным изображением кошки, что нивелирует возможные негативные ассоциации от созерцания изображения вооруженного человека, добавляет композиции атмосферу доброжелательности, олицетворяет человеческую доброту.

Таким образом, кошка в современной культуре, несмотря на несерьезность образа, популярна и востребована, выполняет важные функции. Она компенсирует негативные проявления в развитии культуры, украшает городскую среду, участвует в процессе мифотворчества и создания «точек идентичности», выступает транслятором эстетических и культурно-исторических ценностей и, главное, возвращает в индустрию культуры то, что Ф. Ницше некогда называл «слишком человеческим», утраченным, к сожалению, в техногенном мире XXI века.

Список литературы

1. Белова Д. Н. Роль кошки в искусстве и культуре Японии // Культура и искусство. 2022. № 10. С. 38–54.
2. Богдановская И. М., Диденко П. А., Королева Н. Н. Вербальная семантика представлений о городских памятниках у молодежи мегаполиса // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2016. № 4–1. С. 67–77.
3. Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры: Москва. Восточная литература, 2010. 357 с.
4. Королев К. М. Кот Баюн и квазифольклорная составляющая современной массовой культуры // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 52–87.
5. Макарова Т. Л. Образ и символ «кошка» в современном дизайне, в рекламе и индустрии моды // Реклама. Теория и практика. 2015. № 2. С. 88–102.
6. Новосильцева Т. Н. Страх как инструмент убеждения в рекламе // Инновации. Наука. Образование. 2021. № 36. С. 2599–2603.
7. Попова П. И. Современная жанровая городская скульптура Санкт-Петербурга: истоки, тенденции, перспективы развития // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2012. Т. 192. Санкт-Петербург: СПбИК. С. 144–150.
8. Рассадина С. А. Изобретение нежности // Studia Culturae. 2021. № 50. С. 47–55.

*

Поступила в редакцию 28.07.2023



ИЗМЕНЕНИЕ ВЗГЛЯДОВ НА ЭЛЕГАНТНОСТЬ В КОСТЮМЕ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

УДК 7.011

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-125-131>

Ю. Е. Музалевская

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
e-mail: muz-yuliya@yandex.ru

Аннотация: Статья рассматривает явление «эlegantность» с точки зрения философской эстетической проблематики. Автор обращается к изучению эlegantности в мужском и женском костюмных образах с точки зрения черт классического и женственно-эlegantного стилей. Именно эти стили лежали в основе создания эlegantного образа на протяжении XIX – начала XX веков. Интерес представляет также определение факторов, влияющих на понимание эlegantности в XXI веке. Дизайнеры, заимствуя новые идеи у молодежных субкультур, таких как, например, гранж, переосмысливая их, подготавливают почву для изменения представлений об эlegantности, меняют подходы к созданию образа, вводят новые стилистические направления, такие, как, например, спорт-шик. Исследование, лежащее в основе статьи, посвящено философскому анализу изменений явления эlegantности, включающему в себя разные аспекты бытования индивида, основанные на особенностях воспитывающей его среды, культурных и нравственных установок.

Ключевые слова: эlegantность, эстетика, женственно-эlegantный стиль, классический стиль, гранж, личность, костюм.

Для цитирования: Музалевская Ю. Е. Изменение взглядов на эlegantность в костюме в контексте эстетического осмысления // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 125–131. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-125-131>

CHANGING VIEWS ON ELEGANCE IN A COSTUME IN THE CONTEXT OF AESTHETIC COMPREHENSION

Yulia E. Muzalevskaya

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
St. Petersburg, Russian Federation
e-mail: muz-yuliya@yandex.ru

МУЗАЛЕВСКАЯ ЮЛИЯ ЕВГЕНЬЕВНА – кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна

MUZALEVSKAYA YULIA EVGENIEVNA – CSc in Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

© Музалевская Ю. Е., 2023



Abstract: The article examines the phenomenon of “elegance” from the point of view of philosophical aesthetic problems. The author turns to the study of elegance in men’s and women’s costume images from the point of view of the features of classical and feminine-elegant styles. These styles were the basis for creating an elegant image throughout the XIX – early XX centuries. It is also of interest to determine the factors influencing the ideas of elegance in the XXI century. Designers, borrowing new ideas from youth subcultures, such as, for example, grunge, rethinking them, prepare the ground for changing ideas about elegance, change approaches to creating an image, introduce new stylistic trends, such as, for example, sports chic. The research underlying the article is devoted to the philosophical analysis of changes in the phenomenon of elegance, which includes various aspects of an individual’s existence and is based on the peculiarities of his upbringing environment, cultural and moral attitudes.

Keywords: elegance, aesthetics, feminine-elegant style, classic style, grunge, personality, costume.

For citation: Muzalevskaya Y. E. Changing views on elegance in a costume in the context of aesthetic comprehension. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 125–131. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-125-131>

Основой этой статьи послужило исследование феномена культуры и искусства, лежащего в поле интересов философской науки эстетики и отвечающего категории прекрасного – эlegantности. Рассмотрение развития эlegantности как некой этико-эстетической категории, осмысление ее отражения в облике современного человека происходило с позиции выявления влияния жизненных установок, воспитания и среды на развитие у индивида чувства эlegantности. Важно было проанализировать отражение эlegantности в современных мужском и женском костюмах, а также определить факторы, влияющие на «потерю эlegantности» в XXI веке.

Оценивание окружающего мира, его восприятия через призму эстетических категорий во многом определяется интеллектуальным уровнем оценивающего. Принято считать, что эlegantность – качество, присущее людям определенного круга и воспитания, а для того, чтобы прийти к пониманию этого состояния, необходимо обладать правильным воспитанием, расти в среде, поощряющей эстетические нормы в повседневной жизни. Как заметил Моисей Самойлович Каган, «поскольку ... физический облик, внутренний мир и поведение человека, а также природа, в которой разворачивается его бытие и частью которого он является, могут быть сопряжены с человеческими идеалами и измерены их мерой, постольку выявилась еще одна плоскость ценностных ориен-

таций – эстетическая» [4, с. 211]. При этом, как отмечает продолжатель учения Кагана, д. ф. н. М. А. Коськов, «воспитание (самовоспитание) и обучение эстетически культурной личности происходит каждый раз индивидуально» [5, с. 57]. То есть, по мнению, Михаила Алексеевича Коськова, невозможно воспитать эстетически культурную (развитую) личность в условиях современного социума. Коллектив диктует свои установки и правила, которым человек, ставший его частью, обязан подчиняться. При этом, как показывает история, довольно мала вероятность того, что эстетическая установка станет основополагающей в условном сообществе. Опыт коллективизации в период становления Советской страны, может служить одним из таких примеров. В своей книге «Философия эlegantности» Магги Руфф отмечает: «Что считается истиной для единичных избранных, не подходит для большинства» [6, с. 44].

Связь эстетического восприятия действительности с происхождением индивида прослеживается на протяжении предыдущих эпох; ярким примером можно считать уникальный культурный феномен, получивший название дендизм, обозначающий кодекс поведения, а в более широком смысле – определенную жизненную философию. Денди – представители аристократии – уделяли своему внешнему виду первостепенное значение, каждая мелочь несла в себе символический смысл. Поскольку наибо-



лее заметным для окружающих признаком элегантности является внешний вид, выраженный художественным языком костюма, то именно образ, рожденный дендизмом, может послужить эталоном элегантности. «Появление столь яркого феномена вызвано, очевидно, тем, что в определенные, переходные эпохи в обществе возникает интерес к высшим ценностям, когда мыслящий человек задается вопросом собственной идентичности, связанной с индивидуальностью» [1, с. 91]. «Индивидуальность», т. е. единичность, доведенная до единственности, и особость, достигающая до общественно значимой оригинальности и суверенности, будучи взята со стороны общественно-исторических оснований, утверждается через «свободу» самоформирования. Она же, взятая со стороны культурной, состоит в смысловом общении человека с другими и с самим собой. То есть предстает в качестве «личности» [1, с. 47]. Образ денди основан на принципах романтической эстетики начала XIX века, а романтизм – на убеждении о всевластии личной воли. После романтиков впервые в качестве идеала осознаны индивидуальность и личность. Представители дендизма ценили своеобразие индивида как самоценное жизненно-духовное состояние, сквозь призму индивидуального смотрели на весь мир. При этом необходимо отметить, что явление дендизма не окончило свое существование в XIX веке, оно продолжилось и в современную эпоху. Находим подтверждение того, как подходит к оформлению своего костюма истинный английский джентльмен у О. Вайнштейн: «Джентльмен пренебрегает сиюминутной модой: он приверженец традиционных вещей, адепт устоявшегося. До сих пор уважаемые английские джентльмены предпочитают классический стиль Берберри и неизменные модели шотландских свитеров Fair Isle и шьют костюмы на Сэвил Роу в Лондоне или у Бриони в Италии» [2, с. 175]. В цитате перечисляются наиболее престижные марки одежды и упоминается лондонская улица Севил Роу, знаменитая своими мастерскими по индивидуальному пошиву мужских костюмов. Загравив тему создания костюма по меркам, мы

невольно прикасаемся к миру ателье и «от кутюр», где не должно быть места вульгарному и безобразному по определению. Кутюрье, начиная с Чарльза Фредерика Ворта, ставили свое имя на каждом изделии, тем самым отвечая за его качество. Такую роскошь могли себе позволить только люди из высших слоев общества, именно они на протяжении многих веков, задавали новые направления в вестиментарной моде. Общая обстановка, в которой проходила жизнь аристократов, способствовала формированию эстетических взглядов и элегантности облика. Костюм соответствовал единому стилю эпохи, благодаря чему осуществлялось единство окружающей предметной среды и архитектуры. Высокое качество предметов быта, созданных вручную из долговечных материалов, подтверждало престижность фирмы, их изготовившей, и отражало господствующий стиль эпохи. Аристократам, к которым относились и представители денди, не составляло труда быть причастными к этому миру по праву рождения. Их семьи имели средства для того, чтобы дать им самое лучшее образование, научить правильным манерам и этикету, принятым в обществе. Вследствие этих факторов «элегантность влияет и на душу, возвышая и укрепляя ее, заставляя отказаться от борьбы с естественным ходом вещей, которая противоречит ее духу» [6, с. 47–48]. Не случайно то, что их портретные изображения, вещи, бывшие у них в употреблении стали вещественными свидетельствами культуры ушедшей эпохи.

Мода как социальное явление проникала во все сферы жизни, способствовала распространению взглядов на то, как «должно быть». Но, несмотря на модные течения, к концу XIX – началу XX веков на основе мужского костюма сложился классический стиль вестиментарной моды, положивший начало пониманию современной элегантности. Он не меняется с течением времени, сохраняет стабильность и неизменность форм, однажды найденных опытной рукой закройщика и закрепившегося в эталонном виде. Покрой мужского классического костюма, состоящего из пиджака и брюк, а также – сорочки, жилета, пальто, в своей сути сохранился



до наших дней, но с незначительными вариациями, диктуемыми современностью. Нарядные смокинг, фрак по-прежнему используются как варианты для торжественных выходов.

Женская одежда была более подвержена модным изменениям и не выработала подобных стабильных форм. Тем не менее в начале XX века складываются предпосылки к необратимой революции в женском костюме. В первую очередь, это было обусловлено сменой ритма жизни, ее условий, борьбой за права женщин. Мужская одежда в силу удобства кроя привлекла внимание женщин, наряды которых более соответствовали моде, нежели потребностям тела. Некоторые предметы просто заимствовались без изменений, как например, оловянное пальто, или тренчкот. Его носили девушки еще в 1920-х годах, но после появления в нем Одри Хепберн в фильме «Завтрак у Тиффани» в 1961 году оно стало классикой уже женского гардероба. «В них появлялись на публике Жаклин Кеннеди-Онассис и Джоан Вудворд, а также Бриджит Бардо в фильме «Очаровательная идиотка» (1964 г.)» [3, с.15].

Принципы создания мужского костюма, такие как функциональность, соответствие естественным линиям фигуры, удобная длина, принцип нюанса в пропорциональном отношении к телу, начинают применять для разработки женской одежды. В поисках устойчивых форм модельер Коко Шанель обращается к мужскому костюму, заимствуя основные правила его создания – удобство и практичность. Постепенно обрабатывая крой, улучшая конструкцию, мадемуазель Шанель удается добиться отличного результата: женский гардероб пополнился элегантным костюмом, состоящим из жакета и прямой юбки, а также – строгим коротким платьем без привычных дополнительных отделок, которых ранее обязательно требовали модные тенденции. Новые предметы гардероба выполнялись из высококачественных материалов, были удобны в эксплуатации и успешно дополнили гардероб классического стиля в женской вариации. В дальнейшем правило минимального количества декоративных отделок или их полного отсутствия за-

крепились за классическим стилем в костюме. На протяжении XX века в этом направлении формировались микростили, такой как, например, женственно-элегантный, который сейчас принято называть стилем «леди лайк». Это направление объединило в костюме строгость классических линий и форм с так милыми глазу женственными нюансами, которые могут проявляться в виде небольших декоративных отделок, строчек, воротничков, дополнений в виде кокетливой шляпки и изящных украшений, что дало женщине возможность проявить свою мягкость и женственность, оставаясь при этом в эстетических рамках элегантности.

Таким образом, элегантность не является исключительно мужской или женской чертой костюма, она сочетает в себе оба человеческих начала, объединяя их общим культурным вектором категории прекрасного. Говоря о таком рафинированном качестве как элегантность, можно сделать вывод, что оно не может появиться у индивида без определенной почвы, в которой обязательно присутствие высокого уровня образованности и культуры. Особы королевской крови, такие как королева Великобритании Елизавета II, часто обладают так называемым врожденным чувством стиля и вкуса, однако в действительности оно выработалось всей атмосферой, окружавшей их с детства. Кроме того у них всегда имеется штат стилистов и помощников, способных создать любой необходимый образ в соответствии с ситуацией [8, с. 47]. Прибегают к помощи специалистов и первые леди глав государств, например, жена президента Америки Джона Кеннеди Жаклин Кеннеди. В нашей стране такой персоной была первая леди Советского Союза Раиса Максимовна Горбачева. Их костюмы собирались по принципу ансамбля, который практически не используется в современной жизни, когда каждый элемент подбирается с особенной тщательностью в соответствии с цветовой гаммой, пропорциями и рисунками. История знает примеры, когда элегантность становилась «результатом работы специалистов» не только в отношении руководящих лиц. Можно вспомнить, например, таких актрис, как



Марлен Дитрих, образ которой был «вылеплен» под модные стандарты времени, Одри Хепберн, ставшей символом элегантности эпохи 1960-х годов благодаря заслугам модельера Юбера де Живанши, создавшего ей полный гардероб. В дальнейшем они смогли соответствовать своим образам благодаря патронажу модельеров.

Для того чтобы выглядеть элегантно, необходимо обладать еще и личными качествами, способностью подбирать предметы гардероба в соответствии с выбранным стилем, находить гармоничные цветовые сочетания, степень прилегания, чувствовать необходимость наличия или отсутствия отделок. Важно умение видеть себя со стороны, грамотно оценивать свое отражение в зеркале.

В XXI веке все общественные процессы значительно ускорились. Человеку не оставили времени для выбора собственного стиля. И это стало спусковым механизмом процесса утраты чувства вкуса к эстетическим моментам культурной жизни. Наступление эпохи постмодернизма, для которого характерны смешение жанров, высокого и низкого, высокой и массовой культуры, ориентированность на нее и потребительскую эстетику, явилось основной причиной трансформаций как в духовной сфере, так и в принципах формирования внешнего образа человека, в котором ведущее место отводится костюму. Эклектизм, ставший основой постмодернистских принципов, выразился в костюме эстетической вторичностью, утратой целостности, отличавшей элегантность. Развитое в XX веке массовое производство значительно упростило и ускорило создание одежды, вестиментарная мода стала меняться два раза в год. Это привело к тому, что людям значительно упростили задачу по созданию образа и выбору костюма. Из нашей жизни постепенно уходит спокойная созерцательность, почти утратилось умение анализировать свой образ. С появлением субкультурных объединений, особенно хиппи, принцип ансамбля исчезает в формировании образа, как впрочем, исчезает и ансамблевость в архитектуре 60-х годов XX столетия. Ансамбль в костюме представлял собой законченную гармоничную систему, вы-

веренную до мельчайших деталей, в которой все находится на своих местах, и заменить один элемент другим не представляется возможным. Последним ярким проявлением ансамбля в создании костюма стал стиль ню лук Кристиана Диора, созданный им в 1947 году. Введенный в начале 1970-х годов в вестиментарную моду принцип подбора предметов одежды в свободной комбинации, получивший название «комплект», привел к тому, что со временем потребители перестали задумываться о правильности сочетания отдельных вещей. Результатом стали образы далеко не всегда гармоничные. Отказ от ансамблевости в костюме свидетельствует об еще одном проникновении постмодернистских принципов в систему создания костюмного образа.

В современном мире элегантность по-прежнему остается уделом избранных, тех, кто может себе позволить советы профессиональных стилистов, умеет оценить дорогую качественную вещь и имеет материальные средства для ее приобретения. Большинство современных людей не задумывается о красоте внешнего вида, об уместности своего наряда определенному месту и времени. Еще в начале 1920-х годов модельер Магги Руфф в своей книге «Философия элегантности» пишет: «Оставаясь верной идее, что внешний облик человека – отражение его духовного мира, я часто страдала от того, что в основном этот облик оставляли на произвол судьбы, во власти всеобщего закона материи». [6, с. 48]. Эти слова не утратили своей актуальности; напротив, можно сказать, что процесс даже усугубился. Сегодня, вольно или невольно, индивид перестает демонстрировать внутренний мир, его содержательность, духовность посредством костюма. Ускорилось временное и событийное течение времени, и, вместе с тем, упростилось внешнее оформление образа. Во многом на этот процесс повлияли новые технологии, а также – намеренная политика по вымыванию духовности из нашей жизни. Вместе с умением чувствовать вкус жизни, наслаждаться красивой архитектурой, атмосферой и кулинарией дорогого ресторана, качественной и современ-



ной одеждой мы утрачиваем способность быть индивидуальными, постепенно все больше сливаясь с массой других людей. И в последнее время этот процесс распространяется все большее, несмотря на то, что в целом поощряется индивидуальность и самовыражение. Элизабет Уилсон в работе «Облаченные в мечты» отмечает: «В нестабильном обществе, которое при любых обстоятельствах, тем не менее, остается обществом всеобщего неравенства, отдельные индивиды и целые группы постоянно находят новые способы выделиться из толпы; более того, индивидуализм в этом обществе поощряется, а к любому инакомыслию до определенного момента относятся снисходительно. В этой «демократии богатства», где каждый волен быть по-своему неравным, а общество мечется между полюсом «игра на публику» и полюсом «собственное „я“», возникает некий зазор между железным порядком, который обеспечивает здравомыслие тела, и своенравным беззаконием эго» [9, с. 197]. Тем не менее, многие власть имущие, получившие возможность быстро разбогатеть и при этом заботившиеся о развитии собственной внутренней культуры, могут продемонстрировать «внешнюю элегантность» благодаря помощи специалистов, обладающих нужными знаниями.

Во многом на изменение отношения к оформлению внешнего вида оказало влияние субкультурное направление гранж, набравшее популярность в 1990-х годах и пропагандировавшее антиэстетические взгляды. Нарочито растянутые, неряшливые свитера и футболки, рваные джинсы в сочетании с высокими тяжелыми ботинками доктор Мартенс – так составлялся облик представителей субкультуры. В этот временной период вестиментарная мода уже ориентировала вектор своего распространения в сторону заимствования идей из молодежной среды. Во многом благодаря этому подобные сочетания в костюме приобрели популярность не только у молодежи. С появлением гранжа в моде возникает тенденция намеренной внешней демонстрации бедности. И в дальнейшем она только набирает обороты. Так, в 2010 году дизайнер Джон Гальяно, сле-

дующему течению, словно предчувствуя дальнейший ход событий, представляет на подиуме высокой моды коллекцию высокой моды с компрометирующим названием «Клошары». Этот посыл приняли как непоправимый вызов истеблишменту, а возле места проведения показа, шокировав модную публику, собрались парижские бездомные. Если провести параллель подобного явления, то достаточно вспомнить коллекцию «Битники», созданную Ив Сен-Лораном в начале 1960-х годов, которую тоже приняли с ярким неодобрением. Тем не менее этот вызов общественному мнению выглядел как продолжение политики против демонстрации благосостояния посредством костюма и внешних атрибутов богатства. И действительно: состоятельные представители мировой общественности приняли этот вызов, перестав открыто показывать благосостояние; они надели демократичные на первый взгляд джинсы и футболки, спортивные куртки и кроссовки, которые, тем не менее, стоили гораздо дороже, чем те, что носили люди с более низким достатком. И этот шаг позволил продвинуть идею минимализма, показать, что возможно жить, довольствуясь необходимым, отвергая красивую одежду и дорогой образ жизни. То, что было на виду и представляло предмет гордости, отодвинулось вглубь, стало менее заметным, доступным только взгляду посвященных лиц, как в XIX веке денди давали определенный знак тем, кто понимал его смысл. Так произошла внешняя замена, но внутри сообщества все сохранилось. Элегантность словно спряталась за внешней невыразительностью, мимикрировала под общий фон создаваемый большинством масс. Сегодня мы можем говорить о новых средствах выразительности костюма, среди которых замена элегантного классического стиля на стиль спорт шик. Эклектичный подход, ставший возможным в эпоху постмодерна, позволил соединить казавшиеся несоединимыми ранее вещи: в костюме стало возможным объединить спортивный и классический стили, дорогие ткани и классический крой с яркими отделками в виде кантов, аппликаций с крупными цифрами. Это дало возможность полу-



чить совершенно новый микростиль – спорт-шик, классическая составляющая которого дала возможность изменить внешние представления о современной элегантности. Таким образом, объединение разных стилей в одном образе происходит не только за счет предметов одежды, но и на уровне отдельных деталей. Этот подход еще раз иллюстрирует принцип цитатности произведения, построения нового путем коллажирования, свойственный эпохе постмодернизма, когда появляется возможность вынимать отдельные отрывки из общего целого, дополнять их другими и формировать на этой основе новое произведение.

Подводя итоги исследования, можно отметить, что элегантность, появляющаяся в костюме, не является качеством, присущим только мужскому или женскому образу. Она зависит от черт личности, которая демонстрирует свою причастность к эстетической культуре. Мужской костюм, давший начало классическому стилю, повлиял на изменение женского костюма, став источником вдохновения модельеров,

создающих женственно-элегантный стиль. В современном мире за счет ускорившейся событийно-временной составляющей чрезвычайно трудно продемонстрировать чувство элегантности, оно по-прежнему остается уделом отдельной категории людей, которые не всегда способны продемонстрировать высокий культурный уровень, но часто имеют средства для привлечения знаний специалистов.

Появившиеся благодаря постмодернистской установке современные стилевые направления в костюме, такие, как спорт-шик, позволили воплотить понятие элегантности новыми средствами художественной выразительности.

Можно сделать вывод о том, что элегантность в современном мире приобрела иной посыл, она стала менее заметной, ее проявление теперь выражается предметами одежды не только классического стиля, добавились элементы спортивного направления. Общая атмосфера разнообразия, постмодернистской игры и полистилизма повлияла на изменение внешнего наполнения явления «элегантность».

Список литературы

1. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях в пределах личного самосознания. Москва: РГУ, 2000. 1005 с.
2. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
3. Джош Симс. Иконы женского стиля. Москва: Колибри, Азбука – Аттикус, 2018. 271 с.
4. Каган М. С. Человеческая деятельность. (Опыт системного анализа). Москва: Политиздат, 1974. 211 с.
5. Коськов М. А. Эстетика предметных форм. Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2014. 392 с.
6. Магги Руфф. Философия элегантности / Пер. с фр. Е. А. Макаровой // Предисловие и фотографии А. А. Васильева. Москва: Этерна, 2012. 304 с.
7. Музалевская Ю. Е. «Уходящая» элегантность // Тенденции развития науки и образования. 2023. № 95. (Часть 3) Самара: Научный центр «LJournal» С. 45–48
8. Музалевская Ю. Е. Образы мужественности/женственности в костюме: от эволюции костюма в прошлых эпохах к трансформации в XX – начале XXI веков. Санкт-Петербург: Типография Михаила Фурсова, 2019. 256 с.
9. Элизабет Уилсон. Облаченные в мечты: мода и современность / пер. с англ. Е. Демидовой, Е. Кардаш, Е. Ляминой. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 287 с.

*

Поступила в редакцию 10.07.2023



КАНОН – ВАРИАНТ – АБСТРАКЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО МАСТЕРА

УДК 746 (571.56)

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-132-139>

С. В. Никифорова

Северо-Восточный федеральный университет,

Якутск, Российская Федерация

e-mail: nsv2107@mail.ru

Аннотация: Рассматривается проблема соотношения коллективно-традиционного и индивидуально-художественного в современном народном искусстве. На материале традиционного ансамбля конского убранства якутов и лоскутной мозаики А. Н. Зверевой рассмотрена специфика творчества в народном и авторском искусстве. Биографический метод позволил определить особенности и закономерности мифотворческого восприятия категорий пространства и вневременности как сохраняющегося условия бытования образа в народном искусстве. Обоснованы методы интерпретации канонического и абстрактного образа в творчестве современного народного мастера. С целью изучения соотношения между каноном, вариантами и абстракцией использована теория типов интерпретации Э. Бетти. Предложено описание уникальной технологии якутских мастериц шитья, которая имеет определяющее значение в создании вариантов канонического ансамбля и авторского абстрактного образа. Исследована традиционная природа творчества мастера, рассмотрена мифологическая образная система в прочтении им семантики орнамента, принципах организации композиционного пространства в конском убранстве и лоскутной мозаике. Отмечено, что творчество народного мастера эволюционирует от традиционных форм (коврик, покрывало) к свободным ассиметричным абстрактным композициям. Выявлено, что в абстрактных формах она сохраняет базовый колорит этнической культуры: хроматический код, орнаментальные формы и принцип ансамблевости. Определен вклад мастера в сохранение и популяризацию культурного наследия якутского народа, в развитие международных культурных и научных связей. Выявлено, что творчество А. Н. Зверевой представляет наглядный пример конфликта и синтеза традиций и инноваций в рамках народного искусства якутов и современного абстрактного искусства.

Ключевые слова: народное искусство, мифологическое сознание, ритм, композиция, ансамбль, интерпретация, герменевтический канон, традиция, инновация, культурный код.

Для цитирования: Никифорова С. В. Канон – вариант – абстракция в творчестве народного мастера // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 132–139. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-132-139>

НИКИФОРОВА САРГЫЛАНА ВАЛЕНТИНОВНА – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии, Северо-Восточный федеральный университет

NIKIFOROVA SARGYLANA VALENTINOVNA – CSc in Cultural Studies, Associate professor, Associate professor at the Department of Cultural Studies, North- Eastern Federal University

© Никифорова С. В., 2023



CANON – VARIANT – ABSTRACTION IN THE WORK OF THE FOLK MASTER

Sargylana V. Nikiforova

North-Eastern Federal University,
Yakutsk, Russian Federation
e-mail: nsv2107@mail.ru

Abstract: The problem of the correlation between the collective-traditional and the individual-artistic in contemporary folk art is considered. The specificity of creativity in folk art is considered on the material of the traditional ensemble of Yakut horse attire and patchwork mosaic work by the Yakut master A. N. Zvereva. The biographical method made it possible to determine the features and patterns of the myth-making perception of the categories of space and timelessness as a continuing condition for the existence of an image in folk art. The methods of interpretation of the canonical and abstract image in modern patterns of folk sewing are substantiated. The theory of types of interpretation by E. Betti was used in order to study the relationship between the canon, variants and abstraction. The type of the unique technology of the Yakut sewing masters, which is of decisive importance in creating variants of the canonical ensemble and abstract image, is described fragmentarily. The traditional nature of the master's work is studied, the mythological figurative system is considered in his interpretation of the semantics of the ornament in the organization of the compositional space in horse attire and patchwork mosaics. It is noted that the master's work evolves from typical geometric forms (national rug, bedspread) to free asymmetric abstract compositions. It was revealed that in abstract forms the folk master retains the basic color of culture (chromatic code), its ornamental forms and the principle of ensemble. A. Zvereva is the initiator of the unification of the creative forces of the national craftsmen of the republic. Her contribution to the revival, preservation and popularization of the cultural heritage of the Yakut people, to the development of international cultural and scientific ties is invaluable. The work of A. Zvereva is a clear example of the conflicts and syntheses of tradition and innovation, within the framework of the canonical folk art of the Yakuts and modern abstract art.

Keywords: folk art; mythological consciousness; rhythm; composition; ensemble; interpretation; hermeneutic canon; tradition; innovation, cultural code.

For citation: Nikiforova S. V. Canon – variant – abstraction in the work of the folk master. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 132–139. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-132-139>

Проблема размывания национальных особенностей народного искусства, перевод его на рельсы креативных индустрий и последовавшее за ним конструирование экзотичной монетизируемой аутентичности актуализировали результаты дискуссии 1960-х годов о народности и современности, об орнаментальной природе народного творчества, о формообразующем значении канона в народном искусстве [12, с. 29–30], обнажили проблему соотношения коллективно-традиционного и индивидуально-художественного. Узнаваемость и повторяемость произведений народного творчества, созданных в рамках традиции, противоречат

стремлению к уникальности современного художника. Коллективность и каноничность первого противостоит индивидуалистской природе современного искусства. По сути, народный мастер в одиночку преодолевает это противоречие, когда стиль, оставаясь народным, сохраняет специфику индивидуального искусства, авторский почерк. Отклики той дискуссии отозвались в 1980-е годы в Якутии. Искусствоведы В. Х. Иванов, И. А. Потапов, М. В. Хабарова, Т. П. Тишина, И. В. Покатилова и др. инициировали подъем народного творчества, подготовивший поиск идентичности в преддверии «парада суверенитетов».



Их исследования направили творческий поиск народных мастеров.

Мы исходим из положения, что объект, репрезентативная форма, предопределяет инструментарий. В рамках герменевтического подхода в ходе анализа оппозиции «канон – абстракция» применены принципы трех типов интерпретации Э. Бетти: «распознающей» на уровне воспринимаемого смысла; «репрезентативной», репродуктивной, трансляция смысла адресату; «нормативной» («теологической», «назидательной»), т. е. регулирование на основе правил [3, с. 105–107].

При анализе изменения стиля и специфики перехода от коллективной (родовой, этнической) манеры к личностной мы опирались на методологию Г. К. Вагнера [5, с. 183]. В ходе интерпретации образцов конского убранства и беспредметной мозаики А. Н. Зверевой придерживались канонов Э. Бетти: 1) «канон герменевтической целостности истолкования» объекта, недопущение чужеродных смыслов; 2) тотальность и смысловая связность интерпретации; 3) актуальность понимания, реконструкция процесса творчества, предпонимание; 4) канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания [3, с. 29, 30–34, 40, 120].

Интерпретация в рамках двух последних канонов невозможна без использования биографического метода, рассматривающего индивидуальную биографию творческой личности как инструмент культурологического измерения исторического познания культуры [7]. В данном случае метод, помимо опыта «личностного измерения истории», позволяет получить образец «нарративной идентичности в свете норм, ценностей, стереотипов и образов» [18, с. 113, 116, 120]. Указанные методы позволили в определенной мере обеспечить объективность результата.

На примере динамики творчества народного мастера и современного художника-новатора А. Н. Зверевой рассмотрены конфликты и синтезы традиций и инноваций в рамках народного искусства и абстрактной текстильной мозаики, пионером которой в современном искусстве Якутии она является.

Мастер. Биография мастера организует семиотическое поле, внутри которого связи определяются традициями, стереотипами, религией, этическими нормами и ценностями взрастившей его культуры. А если талант передан по наследству, выпестован в лоне традиции, то культурные коды впитываются органично и находят выражение на интуитивном уровне. Народный мастер Анна Николаевна Зверева родилась на берегу Лены «в юрте с земляным полом и окнами из толстого льда» [6, с. 13]. Очищать лед от коפותи ей вменялось в обязанность, спустя годы этот факт биографии найдет отражение в панно «Мир через ледяное окно» (1996). Женщины в семье славились как искусные рукодельницы, в роду насчитывается семь поколений мастериц шитья; были также кузнецы, плотники и резчики по дереву. Бабушка, наблюдая за тем, как уверенно обращается с иглой девятилетняя внучка, не то удовлетворенно, не то сокрушенно констатировала: «родилась с надетым на пальчик наперстком» [6, с. 34].

Сегодня А. Зверева входит в число ведущих представителей современной этнической моды Якутии. При ее активном участии проводится системная работа по развитию этномоды: реконструкции национальных костюмов и созданию этно-стиля. Проблемы индустрии этнической моды – это не только про одежду. Все чаще стилизации представляют произвольный, некритичный фьюжн, в котором смешалось эвенское, чукотское, китайское, монгольское. И все это представляется как якутское. А. Зверева отмечает, что в погоне за экзотикой мы перестаем видеть разницу между сценическим и традиционным национальным костюмом. Трансформируем культуру ношения, не соблюдаем возрастные и гендерные нормы; не задумываясь, размываем, расшатываем представление о вестиментарном коде и этнической идентичности.

Значителен ее вклад в популяризацию культурного наследия якутов, в развитие международных культурных и научных связей. Она автор более двухсот публикаций, сотен теле- и радиопередач, член Союза журналистов России; организатор международных проектов: «Ма-



териальная культура якутов в фондах АМЕИ» (США 2006); «Олонхо. ЭтноАрт» (Москва 2008); «Женщина. Семья. Творчество» (Москва 2009); «Мир женщины Севера» (Италия 2005, 2019; Москва 2022); «Неспешность бытия» (Япония, Якутия 2014); «Мастера Мира» к 65-летию членства России в ЮНЕСКО (Якутск 2019). В реконструкции национального костюма автор достигает убедительной интерпретации; по сути, они (костюмы) представляют каноничное воплощение чистоты якутского стиля. Ею созданы сотни уникальных образцов лоскутной мозаики: покрывала, одеяла, панно и др. Образцы творчества А. Зверевой хранятся в коллекциях Российского этнографического музея С.-Петербурга, во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства в Москве, в ряде музеев Якутии; приобретены в Азиатскую этнографическую коллекцию Американского музея естественной истории в Нью-Йорке и др.

Канон. Применительно к народному искусству проблема канона была поднята на теоретический уровень в 1970-е годы А. Ф. Лосевым, Ю. М. Лотманом и др. Канон характеризуется «ограниченным числом элементов, предельной их стабилизацией и жесткими правилами сочетания». Канонизированный текст «должен напомнить о том, что вспоминающий знает и без него», служит «зацепкой» для памяти, «возбудителем» [10, с. 18–19]. У К. В. Чистова эта функция названа «актуализатор» [20, с. 96], т. е. активизация полузабытого, факультативного знания адресата, которое пробуждается в момент созерцания. Далее Ю. М. Лотман отмечает, что канонизированный текст «требует творческого напряжения адресата, структурно организует его сознание» [10, с. 19], а контент определяется коллективной памятью культуры. И здесь нет мелочей: соразмерность пропорций композиции в целом; метрическая повторяемость элементов, задающая ритм, порождают эффект устойчивости, равновесия и узнаваемости.

Р. Коллингвуд, рассуждая о различиях между искусством и ремеслом, роль канона определяет следующим образом: это «разделенный чужой опыт достижения желаемых

состояний (результатов), на котором основывается теория и практика искусства» [9, с. 30]. Парадокс канонического искусства заключается в том, что текст канона организует имеющуюся у субъекта информацию, «переформатирует, переструктурирует», «перекодирует» сознание воспринимающего. Адресат сам формирует, интерпретирует текст. В деканонизированном тексте элитарного искусства происходит перестановка акцентов: «сообщение будет заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено», а «наибольшего творческого напряжения требует создание текста» [10, с. 16–22]. В отличие от народного искусства, в элитарном автор определяет дискурс, адресат лишь сопереживает и оценивает.

Поскольку основной характеристикой творчества народного мастера является то, что он «воспроизводит утвержденные коллективом образцы, творит, исходя из системы традиций» [13, с. 15], оба, адресат и автор, оперируют кодами коллективной культурной памяти (орнамент, цветовые предпочтения, композиционные клише и др.), что является условием понимания. Возможность вариативной трактовки, например, простого геометрического орнамента объясняется следующим образом: «Знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива» [11, с. 241].

Рассмотрим канон на примере комплекта конского убранства якутов: красное, зеленое, черное сукно и/или ровдуга (замша); фурнитура: бисер, нитки мулине, набойки или нашивки в форме бляшек и пластинок из серебра, меди, латуни и др. Условиями ансамблевости являются соблюдение размеров и пропорций, подбор традиционной цветовой гаммы. В *чепраке* (попона) и обоих *кычымах* (тебенки) растительный орнамент центральной части композиции – в соответствии с мифологической картиной мира якутов – символизирует мировое древо. Ансамбль выполнен в смешанной технике: геометрический и растительный орнаменты вышиты цветными нитками; шов подчеркивает контур рисунка; вышивка дополнена металлической отделкой.



Следует выделить особый технологический прием мозаичного шитья со вставкой, в котором третья ткань контрастного цвета прошивается между двумя разноцветными лоскутами геометрической формы, под названием *кыбытыы*¹, что значительно усложняет процесс шитья. Данный прием сохранился в арсенале только якутских мастериц. Е. Ф. Королькова отдельно подчеркивает, что «текстильная мозаика в технике *кыбытыы*... преподносится А. Зверевой как драгоценное культурное наследие и неотъемлемый элемент якутского стиля... ей удалось вдохнуть новую жизнь в это искусство» [6, с. 231]. Прием добавляет графичности, а контраст цвета и фактуры ткани он связывает в устойчивую композицию самобытного хроматического кода: красный, зеленый, черный. *Кыбытыы* рельефно выделяет линию, подчеркивает форму и обозначает контуры, усиливает воздействие контрастных цветов, аккумулируя каждый внутри границ шва, что добавляет напряжение и создает колористическую интригу. Ансамбль мог дополняться переметной сумой и наседельем, которые украшались в том же стиле.

Вариант. Г. К. Вагнер трактует канон как следствие «более глубокой структуры произведения» [5, с. 52]. Мастер в процессе творчества способен переключаться между разными стилями и формами сознания: коллективной, заданной традицией и отраженной в каноне (конское убранство), или эмоционально-чувственной индивидуальной, дистанцированной от него при работе над абстрактным панно. «Парадокс фольклорной вариативности состоит в том, что любой зафиксированный текст может быть возведен к некоему своему непосредственному предшественнику – «источнику», <...> представляет разнообразную вариативную реализацию» [16, с. 203].

С утратой практических функций эстетическое начало чепраков и кычымов начинается

¹ Кыбыты, кыбытыы с якут. *кыбытык* – вставленный, вложенный, помещенный внутрь чего-либо вкладыш (Слепцов П. А. Большой толковый словарь якутского языка. В 15-ти томах. Т. V. Новосибирск: Наука, 2008. С. 176).

играть первостепенную роль [14, с. 161–162], они становятся предметом декора, по сути теми же панно, отражающими сложившуюся в культуре картину мира. Узнаваемые, они «синтезируют коллективный художественный опыт», и (возвращаясь к вопросу вариативности визуального текста) «повторенный прототип не лишает произведение художественной уникальности. Варьирование, как и повтор, (есть) художественный принцип» [13, с. 22]. Композиция *кычыма* построена по принципу зеркальной симметрии: один крупный ромб по центру и с обеих сторон ромбы меньших размеров, своего рода геометризация мотива предстояния. Мастер повторяет уникальное колористическое сочетание архаических работ: красный и зеленый на фоне оттенков окрашенной задымлением кожи и лаконичными штрихами обнаруживает себя, органично включаясь в традицию, которая «складывается <...> изнутри народа, через различные истолкования одних и тех же культурных наследий» [19, с. 19].

При исследовании информационно-семиотического аспекта канона Ю. М. Лотман определил, что канонизированный текст организован «по принципу музыкальной структуры» и потому выступает не столько источником информации, сколько ее возбудителем [10, с. 20]. А. Н. Зверева по-своему использует вековые приемы узоротворчества якутских мастериц. Чепраки, кычымы ее работы варьируют народные образцы; их выделяет декоративное решение перехода между цветовыми плоскостями, которое традиционно упорядочивается ритмичным равновесием. Автор включает зрителя в узнаваемый текст приемом рядности одинаковых орнаментальных фигур и одновременно напрягает его восприятие, используя «не характерный для якутских мастериц принцип ритмической группировки орнаментов» [15, с. 17], их перекрестную или диагональную комбинацию. Рассматривая роль ритма, Дж. Агамбен пишет, что он «делает произведение искусства тем, что оно есть, он есть Мера и Логос, он вводит разорванность и остановку... присутствие вневременного во времени» [1, с. 133–137], ритм, заворачивая многократ-



ным повторением сходных форм, включает в изначальное циклическое мифическое время.

Геометрические орнаменты в лоскутной мозаике сконструированы таким образом, что «появляются концентрические композиции с разными радиусами и общим центром, ... рождается новый вариант орнамента, новое, ритмически более сконцентрированное, ощущение декоративного стиля» [15, с. 17]. Если канон структурирует и организует систему культуры, то вариант добавляет свободу и обеспечивает силой сопротивления. Оригинальная трактовка традиционных декоративных композиций предзадана в варианте отрегулированного канона визуального текста костюмов, чепраков и панно.

Художественная абстракция. Впечатляет соответствие бессюжетной абстрактной лоскутной мозаики А. Н. Зверевой протообразам культуры якутов: техника шитья, колористические решения, композиционное построение. Преобладающие линии, которые напрямую отсылают к родному ландшафту: неровный песчаный берег реки, на горизонте мягкими волнами обрамленные голубеющими вершинами мыранов (сопок). Мифологические образы на лоскутных панно представляют точный отзвук, в котором находит выражение восприятие формы допонятийным сознанием, ничего не символизирующим и не аллегоризирующим [19, с. 53–54], но передающим целостно впечатление от собственного пребывания в срединном мире. Цвета речных долин, формы аласов и озер узнаваемы в линиях и пятнах абстракций А. Н. Зверевой. «Абстрактная композиция предполагает созерцание, которое лишено подробностей, но обладает свойством полноты» [17, с. 271], указанную полноту обеспечивает принцип предпонимания и мифологическая вневременность абстракции.

«Ни процесса здесь никакого нет, ни последовательности. Действие здесь недвижно. Привходящих мотивов-метафор может быть сколько угодно, больше или меньше... , недвижимая одновременность событий и составляет душу антикаузальной системы мышления. Тут нет причин и следствий, нет отличия между главным

и придаточным предложениями происходящего <...> все части композиционного состава семантически дублируют друг друга» [19, с. 58]. По аналогии с композицией вербального текста в визуальном пространстве простые геометризованные формы чередуются в ритмическом порядке. Будто яркий сочный узор короткого якутского лета «Знойный день» или напряжение неподвижного, дремлющего, готового моментально взорваться сознания «Всевидящее око. Сон шамана» (2004). Каждым ритмическим повтором художник утверждает гармонию, в каждом узнаваемы контуры ландшафта родных долин.

В рамках перевода от автора к адресату (репрезентативной интерпретации) «воспринимать произведение искусства означает: быть выброшенным в более изначальное время» [1, с. 137], эта свобода обращения со временем возвращает к опыту циклического переживания времени мифологическим сознанием. В беспредметных, бессюжетных панно А. Н. Зверевой нет последовательного процесса, разворачивающегося постепенно. Зритель «схватывает» плоскостное, как на древних фресках, одновременное присутствие разных фаз сложно организованных действий, обрядов жизненного цикла, природных явлений, хозяйственных практик, полета и т. д. «Покрывало для входа» (АМЕИ. Нью-Йорк 2003); «Долгая дорога», «Приближение к цели» из триптиха «Кимберлиты» (2006); цикл «Родные мотивы» (НХМ. Якутск 2007); «Священное озеро» (РЭМ. СПб. 2010) и «Кульм коня» (2010). Их объединяет вечное присутствие и принципиальная беспредметность, когда только цвет, ритм и границы форм задают образ, смысл которого проявляется в мифе или ритуале и символичность которого ощущается до процедуры перевода в актуальность собственного эстетического опыта, то, что Э. Бетти определяет как «предпонимание».

Мы не уравниваем икону и абстракцию, но очевидна общность изобразительного принципа и механизма познания, когда смотрящий не нуждается в комментариях к изображенному, чтобы понять смысл показанного... ; смысл видим непосредственно [17, с. 272]. В беспредметных



панно обнаруживаются интуитивно угаданные, «схваченные» мифологическим сознанием, подсмотренные в аласном (долинном) ландшафте пропорции золотого сечения, считанные у природы «хищным глазомером» народного мастера. Воображение зрителя следует за упорядоченным, зафиксированным фрагментом динамического напряжения то в форме сегмента разбегающегося косяка рыб, то в виде траектории движения вспугнутого вертолетом стада оленей или упругой ленской волны. А. К. Байбурун определял этот процесс как «символическое создание и воссоздание вселенной... (которое) можно рассматривать как серию включений в модель мира». В ней мастер видит «черты космической схемы» и создает свой «микрокосм» [2, с. 221].

Геометрические фигуры – основные формы в корпусе орнаментики А. Н. Зверевой до конца 1990-х годов представляют разнообразие геометрических композиций «Восхождение» (1995), «Цветочная поляна», «Берестяная поэма», «Ленские столбы» (1997), «Равновесие» (1998) или прямые, сходящиеся к центру линии в «Приближении к цели» из цикла «Кимберлиты» (2007).

С 1998 года художница меняет стиль: чаще встречается линейно-пятновое решение композиции; большую художественную функцию в стилеобразовании выполняет линия. Вертикальные или горизонтальные параллельные плоскости контрастной (или нюансной) цветовой гармонии, ограниченные мотивом «бегущей волны», выполненной с использованием техники *кыбытыы*, обладают большей свободой. Соотношение пятен и линий предполагает неограниченное количество вариантов. Так выполнены триптихи «Долина Туймаады» (1998), панно «Северная сюита» (2004), «Ночной Нью-Йорк» (2008) и др. Работы объединяют линии с переменным радиусом кривизны, создающие эффект интенсивного движения. Предельно простым набором художественных средств автор передает динамику и напряжение параллельных цветовых плоскостей; их неравномерность словно сбивается на ритм прибоя большой реки и задает

мотив, передающий время и пространство жизни. Миссия художника – «реконструировать духовный мир (ментальность и мораль), <...> воссоздать общий творческий импульс, дух семьи, дух нации или эпохи, частью и выражением которой они были» [4, с. 91], в духе М. С. Кагана, определявшего искусство как форму самосознания культуры [8, с. 404].

Творчество А. Н. Зверевой представляет пример синтеза традиций и современности в рамках традиционного канонического народного искусства якутов и современного абстрактного искусства.

С именем А. Н. Зверевой связано возрождение уникальной якутской техники текстильной мозаики – *кыбытыы*.

В творчестве мастера применительно к абстрактным композициям определены два периода. I этап (1988–1998) характеризуется преобладанием геометрических композиций (национальные коврики, покрывала, чепраки) по типу канонизированного текста.

На II этапе (1998) превалируют работы, передающие тяготение автора к свободным деканонизированным асимметричным композициям. На этом этапе впервые в истории декоративно-прикладного искусства Якутии созданы произведения, представляющие опыт абстрактной асимметрии, не типичный для якутских народных мастеров. Выявлено, что в абстрактных формах А. Зверева сохраняет базовый колорит якутской культуры (хроматический код), ее орнаментальные формы и принцип ансамблевости.

Творчество А. Н. Зверевой глубоко традиционно, в то же время ему присуща генерация новых форм выражения идей в контексте многомерного искусства XXI века. Ее выделяет художественная интуиция, которая проступает в смелом решении композиции, подборе неожиданных материалов, диапазоне цветовой гаммы и в умении сохранить правду, передать дух времени. Материализация памяти народа в костюмах, чепраках, кычымах и гобеленах формирует национальную идентичность современных саха и предьявляет самобытную культуру народа миру.

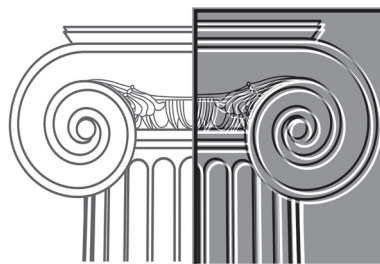


Список литературы

1. Агамбен Дж. Человек без содержания. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 160 с.
2. Байбурин А. К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник Музея Антропологии и Этнографии. Выпуск XXXVII / Отв. ред. Б. Н. Путилов. Ленинград: Наука, 1981. С. 215–226.
3. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / пер. с нем. Е. В. Борисов. Москва: «Канон +», РООП «Реабилитация», 2011. 144 с.
4. Бетти Э. Историческая интерпретация / пер. с итал. Ю. Г. Россиус // История философии. 2012. № 17. С. 90–110.
5. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва: Искусство, 1987. 288 с.
6. Зверева А. Н. Узоры земли Олонхо / науч. консультант А. И. Гоголев, докт. ист. наук, проф. СВФУ. Санкт-Петербург: АО «Славия», 2015. 255 с.
7. Иконникова С. Н. Биография как социокультурное измерение истории // Культурологический журнал. 2011. № 4 (6): URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/100.html&j_id=8
8. Каган М. С. Избранные труды в 7 томах Т. V. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. Книга. 2. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2008. 903 с.
9. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. Москва: Языки русской культуры, 1999. 328 с.
10. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей / отв. ред. И. Ф. Муриан. Москва: Наука, 1973. С. 16–22.
11. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство–СПб, 2000. 704 с.
12. Некрасова М. А. Канон в народном творчестве // Декоративное искусство СССР. 1971. № 5. С. 29–30.
13. Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества // Народные мастера. Традиции, школы. Выпуск 1. Москва, 1985. С. 8–26.
14. Покатилова И. В. Пластический фольклор в художественной культуре Якутии. Новосибирск: Наука, 2013. 184 с.
15. Потанов И. А. Грани творчества Анны Зверевой. Санкт-Петербург. 2000. С. 9–20.
16. Путилов Б. Н. Фольклор как творческий процесс // Фольклор и народная культура. In memoian. Санкт-Петербург, 2003. С. 166–238.
17. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2002. 320 с.
18. Тендрякова М. В. Биографический метод на перекрестке гуманитарных исследований // Традиционная культура. 2022. Т. 23. № 4. С. 111–124.
19. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
20. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция: Сборник статей. Москва: ОГИ, 2005. 270 с.

*

Поступила в редакцию 03.07.2023



СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
ПРАКТИКИ



А РТ-МЕНЕДЖМЕНТ КАК ПРОЕКТНАЯ ПРАКТИКА В СФЕРЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ

УДК 304.44:334.7:351.85

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-141-148>

Т. Н. Суминова

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

Аннотация: Впервые арт-менеджмент рассматривается в качестве уникальной практики управления проектами в сфере креативных индустрий и информационной VUCA-реальности. Перечисляются различные эволюционные и смысловые варианты развития, существования и функционирования экономики, в которой пребывает современная сфера культуры и искусства: свободная рыночная экономика, экономика знаний, экономика символических благ, экономика дара, экономика счастья, символическая экономика, экономика благосостояния, фрикономика, цифровая экономика, экономика впечатлений, креативная экономика. Подчеркивается, что в постиндустриальном пространстве информации / знаний / кодов / символов / алгоритмов востребована «оранжевая» экономика, способствующая динамике развития различных представителей сферы креативных индустрий (творческие деятели – художники, музыканты, хореографы и т. д.; управленцы – менеджеры, продюсеры, агенты, промоутеры и т. д.) через грамотное осуществление арт-менеджмента как проектной деятельности в отрасли, что и позволяет генерировать интеллектуальную собственность, формировать маркетинговое пространство и реализовывать государственную культурную политику. Отмечается, что для успешного осуществления управления проектами в сфере креативных индустрий и предпринимательской деятельности логично применять весь спектр технологий арт-менеджмента: художественно-творческие, организационно-управленческие, маркетинговые, финансово-экономические, нормативно-правовые, CRAFT, ТТРП, ТРИЗ, SCRUM, бизнес-моделирование, дизайн-мышление и др. Подчеркивается важность формирования у арт-менеджера не только профессиональных, но и надпрофессиональных /4К компетенций, необходимых для конкурентоспособного функционирования. В заключение утверждается, что в сфере креативных индустрий именно арт-менеджмент – как практика проектной деятельности – способствует эффективной реализации актуальных российских нормативно-правовых актов, в которых раскрываются современные ключевые и системообразующие «границы» функционирования государства. А именно: формирование гармонично развитой созидательной личности, развитие человеческого капитала как креативного класса, творческого предпринимательства и креативных индустрий, креативных кластеров, осуществление проектной деятельности для реализации талантливых творческих деятелей, создание и продвижение интеллектуальной собственности как культурного наследия, сохранение и укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей, реализация международного гуманитарного сотрудничества.

СУМИНОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА – директор Издательского центра, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры

SUMINOVA TATIANA NIKOLAEVNA – Publishing Center Director, DSc in Philosophy, Professor, Professor at the Department of Social and Cultural Activity, Moscow State Institute of Culture

© Суминова Т. Н., 2023



Ключевые слова: арт-менеджмент, технологии управления проектами, государственная культурная политика, сфера креативных индустрий, гармонично развитая созидательная личность, российские духовно-нравственные ценности, «оранжевая» экономика.

Для цитирования: Сумина Т. Н. Арт-менеджмент как проектная практика в сфере креативных индустрий // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 141–148. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-141-148>

ART MANAGEMENT AS A PROJECT PRACTICE IN THE SPHERE OF CREATIVE INDUSTRIES

Tatiana N. Suminova

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

Abstract: For the first time, art management is considered as a unique project management practice in the field of creative industries and information VUCA-reality. Various evolutionary and semantic variants of the development, existence and functioning of the economy in which the modern sphere of culture and art resides are listed: free market economy, knowledge economy, symbolic goods economy, gift economy, happiness economy, symbolic economy, welfare economy, freakonomics, digital economy, impression economy, creative economy. It is emphasized that in the post-industrial space of information /knowledge /codes/ symbols /algorithms, the «orange» economy is in demand, contributing to the dynamics of the development of various representatives of the creative industries (creative figures – artists, musicians, choreographers, etc., managers - managers, producers, agents, promoters, etc.) through the competent implementation of art management as project activities in the industry, which makes it possible to generate intellectual property, form a marketing space and implement state cultural policy. It is noted that for the successful implementation of project management in the field of creative industries and entrepreneurship, it is logical to apply the entire morphological spectrum of art management technologies presented in detail: artistic and creative, organizational and managerial, marketing, financial and economic, regulatory, CRAFT, CPS, TRIZ, SCRUM, business modeling, design thinking, etc. The importance of the formation of the art manager not only professional, but also supra-professional /4K competencies necessary for competitive functioning is indicated. In conclusion, it is argued that in the field of creative industries, it is art management as a practice of project activity that contributes to the effective implementation of relevant Russian normative legal acts, which reveal the modern key and system-forming «facets» of the functioning of the state, namely: the formation of a harmoniously developed creative personality, the development of human capital as a creative class, creative entrepreneurship and creative industries, creative clusters, implementation of project activities for the realization of talented creative figures, creation and promotion of intellectual property as a cultural heritage, preservation and strengthening of traditional Russian spiritual and moral values, implementation of international humanitarian cooperation.

Keywords: art management, project management technologies, state cultural policy, creative industries, harmoniously developed creative personality, Russian spiritual and moral values, «orange» economy.

For citation: Suminova T. N. Art management as a project practice in the sphere of creative industries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 141–148. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-141-148>



В сфере креативных индустрий как ключевом секторе современной экономики и факторе устойчивого развития России в качестве актуальной и уникальной проектной технологической практики выступает арт-менеджмент [9].

Динамика развития арт-менеджмента осуществляется в «новом индустриальном» (Дж. К. Гэлбрейт), информационном/постиндустриальном обществе (Р. Ф. Абдеев, Д. Белл, М. Маклюэн, Ё. Масуда, Ж. Фурастье) как «информационной эпохе» / «галактике Интернет» (М. Кастельс) с «цифровой трансформацией» (Т. Сибел), где реализуются различные смысловые варианты восприятия и трактовки экономики, а именно: рыночная свободная экономика (М. Вебер), экономика счастья (А. Б. Долгин), экономика впечатлений (Дж. Б. Пайн II, Дж. Х. Гилмор), фрикономика (С. Д. Левитт, С. Дж. Дабнер), экономика знаний (Ф. Махлуп) и т. д.

Сверхактуальной среди таковых является креативная экономика (Дж. Хокинс), влияющая на активизацию деятельности художников и управленческой страты в сфере креативных индустрий, динамике развития человеческого капитала, творческого предпринимательства.

В условиях вступления цивилизованного мира в сверхиндустриальную (Э. Тоффлер), технотронную (З. Бжезинский) эру, «эру надзорного капитализма» (Ш. Зубофф) значимыми становятся проблемы, имеющие отношение к информации/смыслам/знаниям как ключевым составляющим реальности, к менеджменту как драйверу изменений пространства и времени социокультурного пространства, к человеку как частице Мироздания, и т. д.

Креативный класс (Р. Флорида) как человеческий капитал/актив/ресурс сферы культуры и искусства, творческого свободного предпринимательства, «оранжевой» экономики ориентирован на образование на протяжении всей жизни для успешной самоактуализации и реализации государственной культурной политики через проектную деятельность.

Проект в сфере креативных индустрий (выставка, аудиовизуальное произведение, спектакль, и т. д.) – это маркетинговое предложение, пользу-

ющееся спросом у аудитории, инструмент реализации государственной культурной политики, современный механизм управления, способствующий осуществлению государственно-частного партнерства и развитию творческого предпринимательства.

Для осуществления арт-менеджмента как проектной практики в сфере креативных индустрий логично использовать актуальные технологии [10], представляющие собой алгоритмы действий для реализации конкретных целей.

Значимыми для реализации арт-менеджмента являются художественно-творческие технологии (написание сценария, режиссерские экспликации, читка текста перед постановкой спектакля, кастинг актеров, разработка архитектурного проекта и т. д.).

Организационно-управленческие технологии арт-менеджмента объединяют функции научного управления (планирование, организация, координация, контроль, мотивация), делегирование полномочий, принятие решений, «мозговой штурм», ТТРП, ТРИЗ, ликвидацию конфликтов, сторителлинг, SWOT-анализ и т. д.

Отцом и разработчиком «мозгового штурма» (англ. brainstorming) как технологии развития креативного мышления и нестандартного подхода к решению проблем в проектной деятельности является Алекс Осборн, пионер и создатель радиорекламы, исследователь психологических аспектов в маркетинге, преподаватель, художник. В конце 1930-х годов технология брейнсторминга была им впервые успешно применена в популярном рекламном агентстве BBDO (Batten, Barton, Durstine & Osborn), основателем и совладельцем которого являлся он сам. С течением времени А. Ф. Осборн лишь обозначил термин «мозговой штурм» в работе «Как придумать» [28], а детально раскрыл технологию в 33 главе «Как организовать команду для создания идей» книги «Ваша творческая сила: Как использовать воображение» [30, p. 265–274.].

Рассмотрению многочисленных способов развития креативности были посвящены очередные работы А. Ф. Осборна «Разбуди свой разум: 101 способ развить креативность» [29] и «Как стать более креативным» [27].



Напомним, что автором термина «креативность», впервые зафиксировавшим и исследовавшим это понятие в зарубежных источниках, является Дж. П. Гилфорд [21], справедливо утверждавший, что это есть процесс дивергентного мышления, позволяющий по-новому решать возникающие проблемы и избегать стереотипного мышления.

В контексте рассмотрения организационно-управленческих технологий арт-менеджмента в сфере креативных индустрий обратим внимание на технологии – как творческого подхода, так и особого мышления. В данном случае интересны наработки английского психолога Э. де Боно – автора термина «латеральное мышление» [16] (англ. lateral – поперечный, боковой + thinking – мышление), обозначающего технологию создания нестандартного видения и иного подхода к решению конкретной проблемы в проектной деятельности. При этом ученый справедливо предлагал ставить под вопрос созданные и существующие ситуации/условия/продукты, т. е. рассматривать таковые вне шаблона.

Латеральное мышление, безусловно, имеет сегмент пересечения с творческим мышлением, поскольку связано с творческими способностями, интуицией и чувством юмора. Отличие латерального мышления от творческого мышления состоит в том, что для последнего характерен талант, артистизм, вдохновение и восприимчивость. Кроме того, если результатом творчества является описание конечного результата, то латерального мышления – фиксация процесса.

Э. де Боно исследовал и вертикальное мышление, которое реализуется в заданном направлении, последовательно, аналитично; доминирующая эмоция – уверенность. Латеральное мышление, напротив, созидательно; предполагает скачкообразный путь развития идей и немотивированную перегруппировку элементов; расширяет информационное поле; используется случайная «боковая информация», т. е. рассматривается проблема с других позиций, что важно для нестандартного подхода; побуждает к дальнейшему поиску; создает направление; предполагает свободу от ограничений и ярлыков, а доминирующей эмоцией является сомнение. Все это способствует

как внесению изменений в уже существующие и устоявшиеся решения, так и генерации новых идей, новых моделей. Таким образом, латеральное мышление дополняет вертикальное мышление и содействует его наибольшей эффективности.

На основе латерального мышления Э. де Боно разработал теорию шести вариантов/режимов мышления и метафорически обозначил таковые «шляпами», которые, в соответствии с конкретным типом мышления, имеют определенные цвета: синяя «шляпа» – управление мышлением – стратегическое мышление (координатор); белая – информация, факты, цифры – аналитическое мышление (аналитик); красная – эмоции, чувства – эмоциональное мышление (тонко чувствующий ситуацию); желтая – преимущества – оптимистическое мышление (оптимист); черная – критическое мышление (пессимист); зеленая – творческие идеи, провокационные решения, полет мысли – творческое мышление (креативщик) [17].

Чередование различных типов мышления как «шляп мышления», т. е. «переодевание» таковых, содействует концентрации и структурированию мыслительного процесса как у индивидуума, так и в группе, что содействует поиску инновационного решения конкретной проблемы, в том числе в сфере креативных индустрий.

Для формулировки изначально идеи проекта необходимо использовать такие «шляпы мышления», как синяя, белая, зеленая, синяя; для осуществления выбора из альтернативных предложения – синяя, белая, (зеленая), желтая, черная, красная, синяя; для поиска оптимального решения – синяя, белая, черная, зеленая, синяя; для получения быстрой обратной связи – синяя, черная, зеленая, синяя; для выстраивания стратегического плана – синяя, желтая, черная, белая, синяя, зеленая, синяя; для совершенствования процесса – синяя, белая, белая как мнение других людей, желтая, черная, зеленая, красная, синяя; для решения проблем / задач – синяя, белая, зеленая, красная, желтая, черная, зеленая, синяя; для проверки эффективности / производительности работы – синяя, красная, белая, желтая, черная, зеленая, синяя.



Очередная организационно-управленческая технология арт-менеджмента в сфере креативных индустрий – это уникальная технология творческого решения проблем (ТТРП) – CPS (Creative Problem Solving Process), разработанная А. Ф. Осборном [26] совместно с С. Дж. Парнсом и активно используемая в различных сферах деятельности в процессе реализации инновационных проектов.

Если А. Ф. Осборн утверждал, что важно количество идей, то советский изобретатель, писатель-фантаст Г. С. Альтшуллер, напротив, полагал, что необходимо не количество, а качество идей. Подтверждением данной мысли отечественного исследователя выступает разработанная им теория решения изобретательских задач (ТРИЗ), значимая для развития творческой личности и креативного мышления таковой [2; 3]. В основе данной технологии находится алгоритм решения изобретательских задач (АРИЗ) [1].

Г. С. Альтшуллер верно утверждал, что ТРИЗ трансформирует продуцирование оригинальных и новых технических идей в «точную науку», т. е. творчество как таковое – это точная наука [4].

Однако, если даже можно «просчитать» творчество и выстраивать творческую деятельность через определенные закономерности, все-таки, таковая всегда имеет отпечаток индивидуальности личности, генерирующей ту или иную инновационную идею.

К методам командной работы в арт-менеджменте относится технология СКРАМ (англ. SCRUM – схватка) [33], необходимая для четкого выполнения конкретных заданий/задач проекта.

Особое место среди организационно-управленческих технологий арт-менеджмента принадлежит психологическим технологиям [11] (метод невербальных коммуникаций, трансактный анализ [15], нейролингвистическое программирование (НЛП)).

Нейролингвистическое программирование, возникшее в 1970-х годах в Калифорнии, основывается на идеях Э. Фрейда, Н. Хомского (генеративная лингвистика), Г. Бейтсона (антропология и эпистемология), Ф.Перлза (гештальттерапия), В. Сатир (семейная терапия), М. Эриксона (недирективная гипнотерапия), Р. Бендлера (ки-

бернетика), Дж. Гриндера (лингвистика, психология), П. Ватцлавика (коммуникационная теория), Б. Рассела, И. П. Павлова и т. д.

Технологии НЛП – это сильнейший коммуникативный ресурс, способствующий тщательной генерации креативных материалов, достижению как максимальной концентрации воздействия на конкретную целевую аудиторию, так и сверхэффектов в искусстве осуществления управления лабиринтом бизнес-деятельности.

Следующими технологиями арт-менеджмента в сфере креативных индустрий являются маркетинговые технологии (промоушн, постпромоушн, связи с общественностью и реклама).

К финансово-экономическим технологиям арт-менеджмента относится благотворительность (меценатство, патронаж), спонсоринг, фандрейзинг, краудфандинг, бизнес-планирование, грантовая поддержка и т. д., которые способствуют решению спектра проблем проектной активности.

В связи с тем, что в сфере креативных индустрий акцент делается на генерацию и использование результатов интеллектуальной деятельности, т. е. на интеллектуальную собственность, то очередными востребованными технологиями арт-менеджмента являются нормативно-правовые технологии, способствующие решению вопросов авторского права, смежных прав.

Среди актуальных технологий арт-менеджмента в сфере креативных индустрий назовем латеральный маркетинг, CRAFT, ТРИЗ, дизайн-мышление.

Вышерассмотренное латеральное мышление как особая технология арт-менеджмента в сфере креативных индустрий предполагает осуществление творческого процесса и в маркетинге, что позволяет управленцам выйти за рамки своего мышления/восприятия/видения и повлиять на существенное увеличение прибыли.

В этой связи актуальным в XXI веке стал латеральный маркетинг [5; 6], в основе которого – мышление управленца, осуществляемое не вдоль, а поперек установленных правил рыночного пространства.

Латеральный маркетинг – это одна из ключевых эффективных концепций современности



и технология арт-менеджмента, способствующая поиску нестандартных, уникальных, революционных решений для разработки новых ценных и полезных для потребителя продуктов, оказания востребованных услуг, формирования значимых рыночных ниш. Это приводит к ярким прорывам в бизнес-деятельности и к значительным увеличениям прибылей, в том числе в сфере креативных индустрий в малом и среднем предпринимательстве.

Очередная эффективная технология арт-менеджмента – CRAFT (Creative Algorithm Framework & Tools), основой которой является систематизация креативного мышления и разработка практического решения бизнес-задач.

Дизайн-мышление – это одна из актуальных современных методологий и технологий арт-менеджмента, способствующая в контексте «четвертой промышленной революции» (К. Шваб) выведению проектной деятельности в сфере креативных индустрий на конкурентоспособный и эффективный уровень вследствие использования коллективного разума команды, креативности, предпринимательского духа, эмпатии и клиентоориентированности.

История технологии дизайн-мышления как проектной концепции началась с 1950-х годов и была связана с теорией и практикой психологии креативного мышления, латерального мышления, воображения. При достаточном количестве различных публикаций особый интерес представляют, например, монографии Г. П. Саймона [32], Т. Келли и Д. Келли [23], Д. Нормана [25], Т. Брауна [18], а также – сборник статей под редакцией Т. Локвуда [20]. В этих работах рассматривается данная технология в контексте менеджмента проектов в различных сферах деятельности в условиях рыночной экономики.

Дизайн-мышление логично воспринимать как «свободное искусство технологической культуры» (Р. Бьюкенен), содействующее решению различных социальных проблем через энциклопедичность знаний и подготовки проектировщика, что берет свое начало в эпоху Возрождения со значимой и для современности идеей получения широкого гуманитарного образования [19].

Дизайн-мышление отражает современную идеологию креативного управления проектами, инновационный стиль и способ его мышления с антропоцентричным / человеко- и проблемно-ориентированным подходом к видению и ведению бизнес-деятельности. Дизайн-мышление ориентировано на применение системного, междисциплинарного и итеративного подхода. Этим объясняется тот факт, что в основе дизайн-мышления находится цикл PDCA: Планирование – Реализация – Проверка – Корректировка.

Дизайн-мышление как технология арт-менеджмента генерируется через понимание проблем / потребностей / желаний / запросов потребителя, эмпатию и создание определенного прототипа продукции с последующим тестированием таковой, внесением необходимых изменений и масштабированием.

Бизнес-моделирование [31] – это еще одна актуальная технология арт-менеджмента, через которую можно в условиях развития малого и среднего бизнеса как творческого предпринимательства создать уникальный, ценный и полезный для потребителя продукт.

Для эффективной реализации арт-менеджмента в сфере креативных индустрий, в экономике XXI века, базирующейся на инновациях, творчестве и сотрудничестве, важно, чтобы управленец проектами обладал конкретными профессиональными компетенциями, детально представленными в «Руководстве к Своду знаний по управлению проектами (Руководство РМВОК®)» [14], а также – soft skills как мягкими/гибкими надпрофессиональными навыками, или компетенциями уже наступившего будущего – 4К (критическое мышление, креативность, коммуникация, коллаборация), которые содействуют решению неструктурированных проблем [24, с. 3].

В целях успешного осуществления проектной деятельности и нахождения в авангарде постиндустриальных метаморфоз экономики знаний, «оранжевой» экономики, арт-менеджеру необходимо переформатировать собственное мышление через девять принципов (эмерджентность, притягивание, компасы, риск, неповиновение, практика, разнообразие, устойчивость, системы [22]), позволяющих применять различные



виды мышления – латеральное, эмоциональное, креативное, критическое и др. для создания качественного/ инновационного/ конкурентоспособного/ эффективного/ ценного/ полезного для потребителя продукта и новой рыночной ниши в сфере креативных индустрий.

Арт-менеджмент как актуальная проектная практика через вышеперечисленные технологии ориентирован на реализацию ключевых моментов «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» [7], «Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года» [8], «Концепции гуманитарной политики Российской Федерации за рубежом» [13], «Основ государственной политики

по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [12].

В современном VUCA-мире с «цифровым постимпериализмом» (М. Л. Альпидовская, О. В. Карамова) арт-менеджер через вышеперечисленные технологии проектной деятельности генерирует ценностно-смысловую матрицу маркетингового коммуникативного пространства со спектром духовно-нравственных ценностей: жизнь, достоинство, права и свободы, патриотизм, гражданственность, гуманизм, справедливость, милосердие, коллективизм, взаимопомощь, историческая память, единство народов России. Все это оказывает существенное воздействие на формирование гармонично развитой созидательной личности как ключевого субъекта и объекта истории цивилизации.

Список литературы

1. *Альпиуллер Г. С.* Алгоритм изобретения. Москва: Московский рабочий, 1969. 270 с.
2. *Альпиуллер Г. С.* Как научиться изобретать. Тамбов: Тамбовское книжное издательство, 1961. 128 с.
3. *Альпиуллер Г. С.* Найти идею. Введение в ТРИЗ – теорию решения изобретательских задач. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1991. 225 с.
4. *Альпиуллер Г. С.* Творчество как точная наука. Москва: Советское радио, 1979. 105 с.
5. *Котлер Ф., Бес Ф. Т.де.* Латеральный маркетинг: технология поиска революционных идей /Пер.с англ. Москва: Альпина Паблишер, 2010. 204 с.
6. *Котлер Ф., Бес Ф. Т.де.* Новые маркетинговые технологии. Методики создания гениальных идей / Пер.с англ. Санкт-Петербург: Нева, 2004. 190 с.: ил.
7. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года». [Электронный ресурс]. URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf>.
8. Распоряжение Правительства РФ от 20 сентября 2021 г. № 2613-р «Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 года». [Электронный ресурс]. URL: <http://static.government.ru/media/files/HEXNAom6EJunVIxBCjIAtAya8FAVDUfP.pdf>.
9. *Суминова Т. Н.* Арт-менеджмент как технология креативной экономики. Москва: Академический проект, 2021. 279 с.
10. *Суминова Т. Н.* Арт-менеджмент: теория и практика: учебник для студентов высших учебных заведений сферы культуры и искусства. Москва: Академический проект, 2020. 655 с.
11. *Суминова Т. Н.* Психологические технологии арт-менеджмента: учебное пособие. Москва: МГУКИ, 2014. 104 с.
12. Указ Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». [Электронный ресурс]. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405579061/>



13. Указ Президента Российской Федерации от 05 сентября 2022 г. № 611 «Об утверждении Концепции гуманитарной политики Российской Федерации за рубежом». [Электронный ресурс]. URL: www.kremlin.ru/acts/bank/48280
14. A Guide to the Project Management Body of Knowledge (PMBOK® Guide) – Seventh Edition and the Standard for Project Management. Newtown Square, Pennsylvania: Project Management Institute, Inc., [2021]. 368 p.
15. *Berne E.* Transactional Analysis in Psychotherapy: A Systematic Individual and Social Psychiatry. New York: Grove Press, 1961. 270 p.
16. *Bono E.de.* Lateral Thinking for Management: A Handbook of Creativity. New York: American Management Association, 1971. 116 p.
17. *Bono E.de.* Six Thinking Hats: An Essential Approach to Business Management. Boston, MA: Little, Brown, & Company, 1985. 207 p.
18. *Brown T.* Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation. New York: Harper Business; 2009. 264 p.
19. *Buchanan R.* Wicked problems in design thinking. Design Issues. 1992. Vol. 8. № 2. Pp. 5–21.
20. Design Thinking: Integrating Innovation, Customer Experience and Brand Value / edited by T. Lockwood. 3rd ed.. New York: Allworth Press, 2010. 285 p.
21. *Guilford J. P.* Creativity //American Psychologist. 1950. № 5. Pp. 444–454.
22. *Ito J., Howe J.* Whiplash: How to Survive Our Faster Future. New York & Boston: Crand Central publ., 2016. 320 p.
23. *Kelley T., Kelley D.* Creative Confidence: Unleashing the Creative Potential Within Us All. Currency; NO-VALUE edition, 2013. 304 p.
24. New Vision for Education Unlocking the Potential of Technology /Prepared in collaboration with The Boston Consulting Group. Geneva: World Economic Forum, 2015. 30 p. URL: https://maya.edu.vn/wp-content/uploads/2022/10/WEFUSA_NewVisionforEducation_Report2015.pdf.
25. *Norman D. A.* The Design of Everyday Things. New York: Basic Books, 2013. 369 p.
26. *Osborn A. F.* Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Problem Solving. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. 417 p.
27. *Osborn A. F.* How to Become More Creative: 101 Rewarding Ways to Develop Potential Talent. New York, London: Charles Scribner's Sons, 1964. 277 p.
28. *Osborn A. F.* How to Think Up. New York, London: McGraw-Hill Book, 1942. 38 p.
29. *Osborn A. F.* Wake Up Your Mind: 101 Ways to Develop Creativeness, New York, London: Charles Scribner's Sons, 1952. 277 p.
30. *Osborn A. F.* Your Creative Power: How to Use Imagination. New York: Charles Scribner's Sons, 1948. 375 p.
31. *Osterwalder A., Pigneur Y.* Business Model Generation: A Handbook for Visionaries, Game Changers, and Challengers. Hoboken, New Jersey: Wiley, 2010. 278 p.
32. *Simon H.* The Sciences of the Artificial. Cambridge: MIT Press; 1969. 123 p.
33. *Sutherland J. V.* Scrum: The Art of Doing Twice the Work in Half the Time. New York: Crown Business, 2014. 248 p.

*

Поступила в редакцию 04.06.2023



ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ СКРИПИЧНОЙ ПЕДАГОГИКИ В XX ВЕКЕ

УДК 787.1/4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-149-156>

Т. А. Кузнецова-Оборина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
Российская государственная специализированная академия искусств,
Москва, Российская Федерация
e-mail: oborinia@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается вопрос об обращении к данным психофизиологических исследований, которые могут быть эффективно использованы в скрипичной педагогике. Получает обоснование тот факт, что такая позиция созрела в процессе исторического развития скрипичного исполнительства и связанной с ним педагогики, обусловленная, в свою очередь, теми изменениями в композиторском творчестве, которые постепенно появлялись ввиду прихода романтического стиля. Эти изменения повлекли за собой требование существенного увеличения состава оркестра и особенно его струнной группы и, как следствие, необходимости воспитания скрипачей, способных справиться с нотным текстом большого объёма и разной степени сложности – как технической, так и музыкальной. Поясняется необходимость обращения педагогов-скрипачей к научным источникам из области психофизиологии для совершенствования результатов обучения исполнителей-скрипачей. В качестве примера приводится ряд трудов отечественных и зарубежных учёных, в сферу интересов которых, наряду с такими науками как математика, физика, физиология и пр., входили вопросы музыкально-исполнительского характера. Представлены также некоторые исследования, проведённые в своё время самими педагогами-скрипачами, что свидетельствует о возникшей необходимости научного подхода внутри профессиональной среды, подчёркивается их значимость в вопросах совершенствования взаимодействия исполнительского и педагогического процесса.

Ключевые слова: скрипичное исполнительство, психофизиологические исследования, педагогика, научный подход, интонация, двигательная культура.

Для цитирования: Кузнецова-Оборина Т. А. Психофизиологические исследования как основа развития скрипичной педагогики в XX веке // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 149–156. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-149-156>

КУЗНЕЦОВА-ОБОРИНА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА – профессор кафедры музыкального образования, Московский государственный институт культуры; доцент кафедры инструментального исполнительства, Российская государственная специализированная академия искусств

KUZNETSOVA-OBORINA TATYANA ALEKSANDROVNA – Professor at the Department of Music Education, Moscow State Institute of Culture; Associate Professor at the Department of Instrumental Performance, Russian State Specialized Academy of Arts

© Кузнецова-Оборина Т. А., 2023



PSYCHOPHYSIOLOGICAL RESEARCH AS A BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF VIOLIN PEDAGOGY IN THE XX CENTURY

Tatyana A. Kuznetsova-Oborina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation;
Russian State Specialized Academy of Arts,
Moscow, Russian Federation
e-mail: oborinia@mail.ru

Abstract: The article deals with the issue of referring to the data of psychophysiological studies that can be effectively used in violin pedagogy. The fact that such a position has matured in the process of the historical development of violin performance and related pedagogy is justified. Due, in turn, to the changes in the composer's work that gradually appeared due to the arrival of the romantic style. These changes entailed the requirements for a significant increase in the composition of the orchestra and especially its string group and, as a consequence, the need to educate violinists capable of coping with a sheet music of large volume and varying degrees of complexity, both technical and musical. It explains the need for violin teachers to turn to scientific sources from the field of psychophysiology to improve the results of training violinists. As an example, a number of works of domestic and foreign scientists are given, whose sphere of interests, along with such sciences as mathematics, physics, physiology, etc., included issues of a musical and performing nature. Some studies conducted by violin teachers themselves at the time are also presented, which indicates the need for a scientific approach within the professional environment, their importance in improving the performance and pedagogical process is emphasized.

Keywords: violin performance, psychophysiological research, pedagogy, scientific approach, intonation, motor culture.

For citation: Kuznetsova-Oborina T. A. Psychophysiological research as a basis for the development of violin pedagogy in the XX century. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 149–156. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-149-156>

В теории скрипичного исполнительства и педагогики выделяют два основных подхода – эмпирический на основе практического опыта и научный на базе психофизиологических исследований. Первый охватывает период XVII–XIX веков, второй относится к началу XX века. Разумеется, жёсткой границы между ними быть не может, поскольку второй естественным образом вытекает из первого и представляет собой следующий, более совершенный, период развития педагогического мастерства в области скрипичного исполнительства. Это подтверждает тот факт, что правильность части исполнительских приёмов и правил освоения инструмента, приобретённые на основе практического опыта, впоследствии нашли подтверждение в использовании результатов психофизиоло-

гических исследований. Современная скрипичная педагогика опирается на оба подхода, понимая роль и значение каждого в системе обучения скрипача. Различия в них сложились в процессе исторического пути развития скрипичного исполнительства и являются закономерными.

Эмпирическая педагогика опиралась на практический опыт, который требовал от учащегося освоения большого количества разнообразного технического материала, в процессе изучения которого отбирались и вырабатывались нужные навыки игры. С этой целью педагоги-скрипачи, обладавшие композиторским даром, писали этюды, упражнения, пьесы и произведения крупной формы. В этот период был создан огромный скрипичный репертуар концертного и учеб-



ного назначения. Он составлял основу развития двух значительных составляющих частей исполнительского мастерства – музыкально-художественную и техническую. Элементы научного подхода в этот период имели место. Они тоже исходили из практического педагогического опыта, но тогда больше касались вопросов психологического характера.

Научный подход опирается на исследования в области психофизиологии и отличается более внимательным отношением к изучению самого исполнителя. С помощью такого подхода скрипичная педагогика изучает особенности исполнителя, его возможности и его способности, куда включаются слуховые, музыкальные и, наиболее сложные для обучения, двигательные. Поэтому в ряду многих исследований разного характера особое внимание педагогов-скрипачей привлекают работы учёных-физиологов. Данное направление, в отличие от эмпирического, получило название «анатомио-физиологического» (термин, предложенный пианистом Г. М. Коганом). К самому же исполнителю, наряду с задачами музыкального и слухового характера, предъявляются требования осознанного отношения к своим игровым действиям.

Начало обращения к результатам психофизиологических исследований в скрипичной педагогике относится к первой трети XX столетия. Для этого сложились определённые условия, которые включали в себя необходимость и возможности. В течение предыдущих веков был накоплен достаточно большой скрипичный репертуар в жанрах сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства. Особенно сложным он стал в результате бурного развития романтического стиля в середине XIX века и последующего времени. Скрипка окончательно утвердила за собой статус виртуозного инструмента. Скрипичные произведения этого периода в сравнении с сочинениями классического стиля существенно раздвинули диапазон музыкально-художественных образов. Они отличаются большим объёмом нотного текста, динамизмом, технической сложностью,

что требует частой, а порой мгновенной, смены исполнительских приёмов, следовательно, большой подвижности действий исполнителя. Развитие симфонических жанров шло в направлении увеличения звукового объёма и технического разнообразия. В соответствии с этим значительно увеличился состав оркестра, в том числе струнно-смычковой группы. Перед скрипичной педагогикой встала необходимость воспитания скрипачей, соответствующих предъявляемым требованиям, без разделения квалификаций на сольное и оркестрово-ансамблевое исполнительство.

Для воспитания высокоразвитых исполнителей-скрипачей необходимо совершенствование самой скрипичной педагогики, и оно стало возможным благодаря педагогам, которые в обучении скрипачей использовали не только практический опыт, но и научный подход. Он имеет две стороны развития. Одна сторона проявляется в умении анализировать накопленный исполнительский и теоретический материал, проводить собственную исследовательскую работу, находить наиболее рациональные способы преодоления технических трудностей в обучении. Другая сторона основывается на изучении данных различных наук (например, психологии, физиологии, акустики) и умении применить полученные знания в своей педагогической работе. Особенно это касается самой сложной её части – работы двигательной сферы скрипача. На эту сторону исполнительства обратили внимание учёные-физиологи, обнаружив в ней присутствие нарушений, осложняющих нормальное течение естественных физиологических процессов. В частности, по вопросам формирования двигательной культуры Ф. Штейнгаузен в книге «Физиология ведения смычка» (1930), посвящённой работе правой руки, особенно подчёркивал, что «...дальнейший прогресс ... невозможен благодаря отсутствию физиологической базы» [12, с. 103]. По вопросам её формирования обращался к скрипичной педагогике: «На основе физиологии надо построить новое здание – это задача педагогов» [12, с. 103].



Наука, изучавшая человека, в частности, физиология и психофизиология, развивались параллельно и уже располагали результатами многих исследований в этой области. К тому же они стали более доступными, чем в предыдущие века, для тех, кого привлекал к ним профессиональный интерес. Русские учёные И. М. Сеченов (1829–1905), основоположник русской физиологической школы, а так же И. П. Павлов (1849–1936) и В. М. Бехтерев (1857–1927) вносят свой вклад в изучение природы жизнедеятельности человека. И. М. Сеченову принадлежит положение о том, что в основе сложных психических явлений лежат физиологические процессы, которые могут быть изучены объективными физиологическими методами. Широко известна его научно обоснованная мысль, ставшая хрестоматийной: «Всё бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению – мышечному движению» [9, с. 5]. И. П. Павлов, русский физиолог, создавший учение о высшей нервной деятельности, заложил основы материалистической психологии и с помощью условных рефлексов нашёл объяснение ряду самых сложных процессов, происходящих в мозгу человека. В. М. Бехтерев стал одним из основателей экспериментальной психологии, посвятив свою научную деятельность изучению физических, психических и, в частности, нравственных сторон человеческой личности. В результате многосторонних исследований В. М. Бехтерев обосновывает тесную взаимосвязь между движением и мышлением, подчёркивая положительное влияние умственной деятельности на двигательную сферу человека. Позже, во второй половине XX века, будут опубликованы интересные исследования Н. А. Бернштейна (1896–1966), физиолога в третьем поколении, и на рубеже XX–XXI веков работы Н. П. Бехтеревой (1924–2008), тоже потомственного учёного, внучки В. М. Бехтерева.

В работах зарубежных учёных появились исследования, адресованные непосредственно музыкантам и даже конкрет-

но скрипачам. В 1925-м году вышла книга учёного-физиолога и пианиста В. Тренделенбурга (1877–1946) «Естественные основы игры на струнно-смычковых инструментах». В 1930-м году – фундаментальное исследование другого учёного-физиолога Ф. Штейнгаузена (1859–1910) «Физиология ведения смычка», где подробнейшим образом представлено строение костно-мышечного аппарата рук скрипача и природа их движения. Оба автора уделяют серьёзное внимание вопросам взаимодействия движения и мышления, подчёркивая необходимость сознательного отношения исполнителя к вырабатываемым игровым действиям в их взаимосвязи. Г. Гельмгольц (1821–1894) – учёный физик, математик, акустик, физиолог – проводил исследования и в области музыки. В работе «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1875) он, наряду с другими вопросами, исследовал соотношения положения и способа ведения смычка с качеством звучания скрипки и различными звуковыми оттенками. С помощью построенного им прибора под названием «микроскоп вибраций» Г. Гельмгольц при большом увеличении проследил механизм извлечения звука из скрипичной струны и определил «...музыкальную часть звука, соответствующую равномерно правильно периодическому движению воздуха» [5, с. 105]. При этом он говорит, что: «...более всего значения имеет искусство владеть смычком» [5, с. 130], подчёркивая тем самым важность приобретения мастерства самим исполнителем. В том, что вопросам музыкального, в частности скрипичного, исполнительства уделяли внимание учёные из, казалось бы, других областей человеческой деятельности, нет ничего удивительного. Это широко образованные люди, в воспитании которых музыка была обязательной, как фактор становления личности человека и учёного.

В скрипичной исполнительской среде первой трети XX века также наметился поворот в сторону наук, изучающих природу человека, звука, вопросы интонационного



и ритмического разнообразия. Появилось понимание, что пренебрежение такими знаниями может стать помехой на пути нормального воспитания исполнителя-скрипача. Особенно в вопросах формирования его исполнительского аппарата, где взаимосвязь движения и мышления формирует как профессиональное, так и высшее творческое начало.

Одним из первых педагогов такого уровня стал Б. А. Струве (1897–1947). Обладая наряду с музыкальным ещё и медицинским образованием, он своими исследованиями закладывал научные основы игры на смычковых инструментах, подчёркивая их значение для обучающего процесса, особенно его начального периода. О важности этой задачи Л. С. Ауэр писал: «Нет другого инструмента, полное овладение которым в позднейший период учения требовало бы такой осторожности и точности вначале, как того требует скрипка» [1, 41]. Этому вопросу Б. А. Струве посвятил работу «Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов» (1952). В ней он предлагает методику определения способностей у детей и указывает, что одной из первых (если не самой первой) причин неточного пения при поступлении в музыкальную школу может быть не плохой слух, а неразвитая работа связок. Здесь же он рассматривает особенности первых уроков, развитие музыкальных и технических способностей ученика, ставит перед педагогом задачу не только обучения, но и воспитания личности будущего исполнителя-струнника. Одно из важных положений данной темы выражено так: «Ребёнок никогда не должен уходить из класса, не получив удовлетворяющее разъяснение педагога на волнующий его вопрос» [11, с. 183]. Наряду с грамотным обучением музыканта важным фактором успешной творческой жизни является сохранение его профессионального здоровья. Этой теме учёный-педагог посвящает работу «Профилактика профессиональных заболеваний музыкантов: смычковая группа» (1934 г.). Б. А. Струве, как пишет он сам, проводит консультации с докторами К. Зингером, М. И. Аствацатуровым

и др. Этот факт говорит о необходимости поиска знаний в виде тех объективных данных, которых избежать невозможно, а учитывать необходимо. Опираясь на данные д-ра Зингера, по которым «... профессиональные заболевания редко встречаются у музыкантов в возрасте старше 30 лет» [10, с. 21], и на личные наблюдения, он делает предположение, что «... профессиональные заболевания в массе падают на стадию формирования личности музыканта» [10, с. 21]. Это знание чрезвычайно важно для всей струнно-смычковой педагогики. Благодаря работам и лекциям Б. А. Струве в музыкальных училищах и вузах был введён предмет «Методика обучения игре на инструменте», и музыканты смогли приобретать не только исполнительские умения, но и педагогические навыки.

Необыкновенно значимую для скрипичной педагогики работу по вопросам скрипичной интонации оставил нам И. А. Лесман (1885–1955). Ученик и последователь Л. С. Ауэра, он до поступления в консерваторию обучался в Военно-Медицинской академии. В круг интересов И. А. Лесмана входили знания по физиологии высшей нервной деятельности, истории, философии, эстетике. Однако музыка была его главным делом. Работа, посвящённая вопросам правильной интонации, глубоко научна и одновременно очень практична. К тому же она учитывает музыкальную составляющую: «Под чистотой интонации следует разуметь стройность и выразительность целых смысловых построений музыки...» [6, с. 201]. Взяв за основу натуральный Пифагоров строй и опору на чистые интервалы (чистые кварты, чистые квинты, октавы, примы), он на большом количестве опытов убедительно доказал наличие объективной истины в скрипичной интонации. Будучи хорошо знакомым с основами психофизиологических исследований И. А. Лесман сумел объединить работу по воспитанию интонационного слуха с воспитанием и развитием необходимых двигательных навыков. Замечательный педагог и мастер своего дела заложил крепкий фундамент безупречной скрипичной



интонации уже на практике. Опора на результаты его исследований не только облегчает работу ученику и педагогу, но и делает её чрезвычайно увлекательной и музыкально выразительной.

Несколько серьёзных научных исследований в лаборатории Московской консерватории провёл Н. А. Гарбузов (1880–1955). В частности, «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» (1951), «Зонная природа темпа и ритма» (1950) и другие, где внимание уделялось тембровому и динамическому слуху. О результатах этих исследований лучше и точнее всего сказал он сам: «Исследования эти показали, что при воспроизведении... музыкальных звуков, интервалов, темпа, ритма, динамических оттенков мы оперируем не точечными величинами, а довольно широкими зонами, которые дают нам значительную свободу исполнения музыкального произведения» [4, с. 5]. Это означало, что нота, по высоте и времени звучания обладающая устойчивостью, имеет ещё и некоторую вариативность, сохраняя основную звуковысотную характеристику. В результате открывались дополнительные выразительные возможности для исполнительского дарования скрипача. Для слушателя в этом случае факт восприятия приобретает более широкий диапазон.

Серьёзный вклад в научную проработку вопросов воспитания исполнительского аппарата скрипача внёс профессор Ленинградской/Петербургской консерватории О. Ф. Шульпяков (1936–2013). Две диссертации этого замечательного музыканта и учёного «Техническое развитие музыканта исполнителя» (1973) и «Музыкально-исполнительская техника и художественный образ» (1986), вместе с другими его исследованиями, в 2006 году были изданы единой книгой под общим названием «Скрипичное исполнительство и педагогика». Нужно отметить, что научно обоснованную теорию работы двигательной сферы скрипача создал не учёный, владеющий игрой на инструменте, а скрипач, исполнитель и педагог, владеющий научным знанием. Эти знания опирались

на результаты исследований, проведённых учёным-физиологом Н. А. Бернштейном (1896–1966), изложенных им в работе «Физиология движений и активность» (создавалась в конце 1940-х годов XX века). В этих исследованиях учёный сформировал концепцию непрерывности взаимодействия человека с окружающей средой, предложил пять уровней построения движений, с их поуровневой опережающей коррекцией, показал, что «... формирование двигательного навыка есть на каждом этапе *активная психомоторная деятельность*» [3, с. 326]. Очень непростые для изучения результаты исследований Н. А. Бернштейна О. Ф. Шульпяков сумел переложить в область скрипичного исполнительства и педагогики. На этой основе он сформировал теорию технического развития скрипача в вопросах организации его игровых действий, обосновал мысль о диалектическом взаимодействии технической и художественной сторон его развития: «Необходимо признать, что не только техника зависит от художественного замысла, но и сам замысел складывается в значительной степени под воздействием техники» [13, с. 196]. Под его руководством и с опорой на психофизиологические исследования несколько педагогов-скрипачей защитили серьёзные диссертации: Станко А. А., «Исполнительский аппарат скрипача как система, сформированная в процессе обучения» (1985); Сильд О. П., «Структура комплексов профессиональных знаний и умений» (1987), Шальман С. М., «Взаимодействие навыков в процессе системного формирования исполнительской техники скрипача» (1992) и др. В этом смысле можно говорить о создании целой школы.

Представленные работы, отражают научное направление в истории развития скрипичной педагогики. Тематически они различаются и тем способствуют расширению кругозора педагогов-скрипачей не только в области музыкального исполнительства, но технического совершенствования учащихся, что является фундаментом гармоничного развития музыканта-струнника. В этом направлении



проводили исследования Б. А. Михаловский, А. И. Ямпольский, Ю. И. Янкелевич, К. Г. Мо-страс, В. Ю. Григорьев, В. Х. Мазель и др. В разные годы результаты этих исследований были изданы и пополнили базу знаний в области психофизиологии, о которой говорил Ф. Штейнгаузен.

Таким образом, мы видим, что обращение к результатам психофизиологических исследований в скрипичной педагогике исторически подготовлено и практически абсолютно необходимо. Их использование существенно облегчает задачу воспитания двигательной культуры скрипача. Степень такого использования, разумеется, имеет свои отличия, потому что педагогическая интуиция, практический опыт и творческий поиск всегда будут сохранять свою действенную силу. Однако знание нужного механизма действия, точное представление об исполнительском приёме позволяет быстрее наработать правильный навык и тем сократить время его освоения, а значит – совершенствования. В результате время на подготовку музыкального произведения существенно сокращается, что расширяет творческие возможности исполнителя. Другая сторона вопроса заключается в выявлении причин, приводящих к нарушению

двигательных исполнительских действий. Знания в области психофизиологии позволяют установить причину, исправить ошибки и даже предупредить их появление. В целом вся работа приобретает более высокий качественный уровень. Исполнитель может обойтись без научного подхода, педагог – нет. В его судьбе ученики будут встречаться с разными особенностями, и готовность к их воспитанию должна быть основательной.

Важным на современном этапе развития скрипичной педагогики является тот факт, что у большинства педагогов-скрипачей обращение к данным психофизиологических исследований становится необходимостью. Они помогают подтвердить педагогическую догадку, послужить импульсом к новым поискам, решить назревшую проблему, привести разрозненные сведения в единую систему и выстроить собственную концепцию воспитания исполнителя-скрипача. С помощью знаний такого рода педагог может отстоять правильную позицию и убедить скептиков, которые встречаются среди старших учащихся. Во всех случаях эти действия связаны с практическим опытом и подтверждаются или опровергаются им же. Важно, что они гармонично дополняют друг друга.

Список литературы

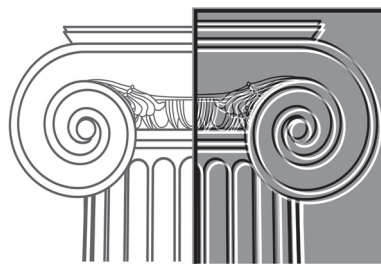
1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 271 с.
2. Берляничик М. М. Искусство и личность. Статьи и выступления. Книга 2. Москва: Центральная Музыкальная Школа при Московской Государственной Консерватории им. П. И. Чайковского, 2009. 380 с.
3. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность / Под ред. О. Г. Газенко. Москва: Наука, 1990. 494 с.
4. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. Москва: Академия наук СССР, 1950. 73 с.
5. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Санкт-Петербург: Общественная польза, 1875. 594 с.
6. Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва: Музгиз, 1964. 272 с.
7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. Москва–Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.
8. Руденко В. И. Лекции по методике обучения игре на скрипке. / ред.-сост., вступ. ст. Т. Б. Суханова. Москва: Дека – ВС, 2018. 236 с.



9. *Сеченов И. М.* Рефлексы головного мозга. Москва: АСТ, 2015. 352 с.
10. *Струве Б. А.* Профилактика профессиональных заболеваний музыкантов: смычковая группа. Ленинград: Тритон, 1934. 80 с.
11. *Струве Б. А.* Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. Москва: Музгиз, 1952. 228 с.
12. *Штейнгаузен Ф.* Физиология ведения смычка. Москва: Музторг ПТО МОНО, 1930. 108 с.
13. *Шульпяков О. Ф.* Скрипичное исполнительство и педагогика. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 496 с.

*

Поступила в редакцию 12.07.2023



БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ,
БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ
И КНИГОВЕДЕНИЕ



И НФОРМАЦИОННО-БИБЛИОТЕЧНАЯ ПОЛИТИКА ПОЛЬШИ ПО ОТНОШЕНИЮ К ЗАПАДНЫМ ОБЛАСТЯМ УКРАИНЫ: НАУКО- И БИБЛИОТЕКОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД

УДК 02

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-158-167>

С. В. Соколов

Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук,
Москва, Российская Федерация
e-mail: beholder73@gmail.com

Аннотация: В статье дано определение науко- и библиотековедческого подхода как единого методологического принципа с комплексным рассмотрением проблем в системах научной, библиометрической и библиографической информации. Автором рассмотрены современные публикации по полонистике как отражение польской геокультурной экспансии; показано высокое соответствие исследований польских авторов современной политической повестке; определено, что отечественные библиотечные исследования остаются погруженными в культуроцентрическую парадигму; уточнена роль польской библиографии и идеологии Эстрихера в информационном противоборстве; исследованы наиболее употребляемые ключевые слова в описании ресурсов Национальной библиотеки Польши, а также – частотность ключевых слов в национальной библиотеке, связанных с топонимом Львов и украинской литературой; показано значение состава фондов и отдельных коллекций польской национальной библиотеки как отражения национальных геокультурных интересов.

Ключевые слова: полонистика, полоника, национальная библиография, информационное противоборство, Польша, Украина, «мягкая сила», Львов, Галиция.

Для цитирования: Соколов С. В. Информационно-библиотечная политика Польши по отношению к западным областям Украины: науко- и библиотековедческий подход // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 158–167. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-158-167>

INFORMATION AND LIBRARY POLICY OF POLAND IN RELATION TO THE WESTERN REGIONS OF UKRAINE: A SCIENTIFIC AND LIBRARY APPROACH

Sergey V. Sokolov

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation
e-mail: beholder73@gmail.com

СОКОЛОВ СЕРГЕЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ – заведующий научно-исследовательским отделом библиотековедения, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук

SOKOLOV SERGEY VALERIEVICH – Head of Research Department of Library Science, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences

© Соколов С. В., 2023



Abstract: The article defines the scientific and library approach as a single methodological principle with a comprehensive consideration of problems in the systems of scientific, bibliometric and bibliographic information; modern publications on polonistics are considered as a reflection of Polish geocultural expansion; the high correspondence of the research of Polish authors to the modern political agenda is shown; it is determined that domestic library research remains immersed in a culturocentric paradigm; the role of Polish bibliography and Estreicher's ideology in the information confrontation is clarified; the most used keywords in the description of the resources of the National Library of Poland are investigated, as well as the frequency of keywords in the national library associated with the toponym Lviv and Ukrainian literature; the significance of the composition of the funds and individual collections of the Polish National Library as a reflection of national geocultural interests is shown.

Keywords: polonistics, polonica, national bibliography, information confrontation, Poland, Ukraine, «soft power», Lviv, Galicia.

For citation: Sokolov S. V. Information and library policy of Poland in relation to the Western regions of Ukraine: a scientific and library approach. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 158–167. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-158-167>

Специальная военная операция России на Украине в 2022–2023 годах обнажила целый комплекс политических и экономических противоречий не только между Россией и так называемыми «странами западных демократий», но и внутри самого западного блока. Раскол внутри западного, внешне единого, лагеря идет не только и не столько по линии политических партий и институтов представительной демократии: основные трансформации идут по цивилизационному, геокультурному контуру. Польша, оказавшаяся в силу геополитических причин в центре европейской политики и безопасности, не спешит отказываться от своего национального и культурного суверенитета в пользу международных атлантических интересов, наоборот, ресурсы глобального мира ею используются для укрепления своей национальной идентичности. Гегемонистские притязания Польши «от моря до моря» [5; 9; 10] получили возможность реализации в гипотетическом разделе Украины между ведущими игроками европейского континента. Научно- и библиотековедческий подход к информационно-библиотечной политике Польши по отношению к западным областям Украины позволит уточнить аналитический инструментарий исследования геокультурного противоборства; раскрыть роль научных

библиотек в информационно-аналитическом обосновании и продвижении внешнеполитической доктрины; показать значение состава фондов и отдельных коллекций государственных библиотек как отражения национальных геокультурных интересов.

Научно- и библиотековедческий подход к публикациям по полонистике как направление исследований польской геокультурной экспансии

Научно- и библиотековедческий подход как единый методологический принцип предполагает комплексное рассмотрение проблемы в системах научной, библиометрической и библиографической информации с особым вниманием к научной терминологии, отраженной в библиотечных систематиках и классификациях. Современная отечественная и зарубежная полоника или полонистика в российской научной электронной библиотеке eLibrary представлена 68 публикациями с ведущими организациями: Институт славяноведения РАН, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Санкт-Петербургский государственный университет, Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, Марийский государственный университет, Иркутский государственный университет, Гродненский



государственный университет им. Янки Купалы, Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова. Междисциплинарный характер данного научного направления предполагает определение ведущих работ данной предметной области в eLibrary не по отдельной тематике, которая распределена между такими тематическими рубриками ГРНТИ, как «История. Исторические науки», «Языкознание», «Культура. Культурология», «Искусство. Искусствоведение», «Литература. Литературоведение. Устное народное творчество», «Народное образование. Педагогика», «Общественные науки в целом», «Демография», «Комплексное изучение отдельных стран и регионов», а по ключевым словам, например, «полоника», «полонистика», «polonistics». Всего научная электронная библиотека находит 16 различных ключевых слов, связанных с данной проблематикой в различных интерпретациях, например, «русская историческая полонистика», «историческая полонистика», «русская либеральная полонистика», «британская полонистика» и т. д.

Отметим, что в данную подборку не вошли публикации, при описании которых не были включены ключевые слова из терминотаксиса полонистики, например, работы сотрудника ВУНЦ ВВС «Военно-воздушная академия имени проф. Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина» И. В. Зубова о последствиях возможного присоединения Западной Украины к территории Польши и национализме поляков [6; 7; 8]. Публикации И. В. Зубова имеют высокий политический акцент, но лишены обращения к первоисточникам, в том числе на польском и украинском языке. Отсутствие исследования первоисточников, а также ряда профессиональных терминов в качестве ключевых слов в работах И. В. Зубова и других политизаторов научного знания (например, В. Н. Бенды [2], Т. А. Струниной [14], Е. Н. Яковца [18] и др.) может являться маркером отсутствия научного подхода в исследовании польского языка и культуры,

в том числе как мягкой силы информационного и геокультурного противостояния.

Российский библиотечный подход к вопросам польской культурной экспансии отражен в изданиях крупнейших научных библиотечных организаций: Российской государственной библиотеки, Библиотеки иностранной литературы, Государственной публичной научно-технической библиотеки СО РАН.

Вопросы полонистики освещались на страницах ведущего библиотечного журнала «Библиотечное дело», издаваемого издательством РГБ «Пашков дом». Тематика двух ведущих статей в журнале «Библиотечное дело», посвященных сотрудничеству российских и польских библиотек, соответствует миссии Российской государственной библиотеки как управляющего звена российской библиотечной системы и организатора библиотечного взаимодействия. Статья Е. М. Бельковца [1] посвящена стажировке российских библиотечных экспертов в Чехии и Польше – с особым разбором деятельности ведущих польских библиотек: Национальной библиотеки Польши, Библиотеки Ягеллонского университета (Краков), Публичной библиотеки Варшавы. В статье обращено особое внимание на область строительства и реконструкции библиотечных зданий, материально-технической базе зарубежных библиотек; формированию фондов и сферы обслуживания; консервации и реставрации. Статья Г. А. Фафурина [15] посвящена сотрудничеству библиографов Национальной библиотеки Польши и Российской национальной библиотеки, а также – изданию российской полоники, каталога книг из библиотеки короля Сигизмунда Августа (1520–1572), хранящихся в фондах Российской национальной библиотеки (РНБ). В статьях российских исследователей библиотеки как субъекты информационной политики не рассматриваются.

Библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино как центр транслирования в России зарубежного влияния в би-



библиотечной сфере отметила проведение в 2017 году Конгресса Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений во Вроцлаве (Польша) изданием сборника о польских библиотеках «Библиотеки за рубежом – 2017» [3]. Украина в данном сборнике, представляющем преимущественно работы польских библиотечных деятелей, упоминается 17 раз. В наибольшей степени украинская тематика звучала в проблематике систематизации и возвращения польского культурного наследия, например, частей библиотеки Залусских из Украины и России [16], а также – значения в польской национальной библиографии библиографии Эстрейхеров [13]. Томаш Настульчик из Исследовательского центра польской библиографии Эстрейхеров Ягеллонского Университета в работе «Многоязычная литература и проблема национальных библиографий» [12] приводит ряд тезисов, которые позволяют определить программу библиотечно-культурного продвижения «мягкой силы», основывающейся на собирании полоники в странах возможного польского влияния. Автор пишет: «На практике библиография Эстрейхеров охватывает главным образом литературу Царства Польского, Великого княжества Литовского, малороссийских земель (Галиция, Волынь, Подолье), а также королевской Пруссии и герцогства Пруссия (в том числе Кенигсберга)» [12, с. 170]. «Метод Эстрейхеров» исключает географический подход в определении собственности польских коллекций, так как оперирует не топонимическими, а тематическими понятиями – ключевыми словами: «Эстрейхеры также не руководствовались и узко территориальным подходом, полагая, что при всех своих отличиях Царство Польское, Литва, Малороссия и Пруссия составляли общее культурное пространство, в котором имело место постоянное взаимодействие и взаимное влияние» [12, с. 171]. В конце своего библиотечного исследования Т. Настульчик переходит к современной политической повестке: «В случае польских и украинских ин-

теллектуальных и политических сообществ, действовавших, например, во Львове, вполне допустимо включение части украинских изданий в польскую библиографию, хотя бы для полного документирования взаимосвязей, существовавших в рамках тогдашней интеллектуальной жизни». Автор призывает следовать и сегодня «по пути Эстрейхера», отбросить языковой критерий и включить в национальную польскую библиографию «произведения русских, белорусов или украинцев, когда-либо входивших в польские интеллектуальные и научные сообщества» [12, с. 175].

Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН также представила свою издательскую площадку для декларирования польской стороной своей современной библиотечной доктрины. Научные сотрудники Университетской библиотеки в Варшаве представили свои доклады в рамках научного семинара «Польское и российское культурное наследие в фондах библиотек – перспективы научных исследований», опубликованные в номере журнала «Библиосфера» за 2016 год. Заведующий отделом старопечатных книг магистр Халина Мечковска в статье о дефиниции полоники дает ее геокультурную характеристику: «К полонике относится печатная продукция, вышедшая на территории, охватывающей исторические границы Речи Посполитой, а также польское культурное пространство. Речь Посполитая (офиц. название – Королевство Польское и Великое княжество Литовское, *Królestwo Polskie i Wielkie Księstwo Litewskie*) в период XVI–XVIII вв. включала земли польского государства (Польская Корона, Мазовше, часть Украины); Великого княжества Литовского (современные Литва, Белоруссия и также часть Украины); Королевской Пруссии (Гданьское Поморье, Хелминская земля, Мальборк, Эльблонг и Вармия)» [11, с. 65]. Автор полностью соглашается с тезисом К. Эстрайхера, что «книги, напечатанные кириллицей, начиная с краковских изданий, изданий Швайпольта Фиоля», «безусловно и исключительно собственность польской литературы» [11, с. 65].



На основе представленных заявлений зарубежных исследователей польского культурного наследия можно сделать вывод об их высоком соответствии современной политической повестке. Отечественные библиотечные исследования – в противовес исследованиям польских коллег – остаются погруженными в культуросцентрическую парадигму. Серьезным пробелом в отечественном науко- и библиотечном подходе (к указанному и иным явлениям международного межбиблиотечного взаимодействия) является изолирование его от блока дисциплин, изучающих информационное, культурное и геополитическое противоборство, например, в специальностях 5.9.9. Медиакоммуникации и журналистика, 5.5.4. «Международные отношения», 5.5.2. «Политические институты, процессы, технологии».

Национальная библиотека Польши как агрегатор западноукраинского культурного наследия

Миссия национальной библиотеки Польши имеет явный этноцентричный характер.

Задача национальной библиотеки Польши не заключается в охране и кумуляции всего наследия народов, населяющих польские земли, а в сборе источников, имеющих приоритет для сохранения культурных ценностей польской нации. На интернет-странице Национальной библиотеки Польши заявлено, что «основной задачей ... является приобретение, хранение и постоянное архивирование интеллектуальной продукции поляков» [19]. Важным направлением международного сотрудничества национальной библиотеки является собирание польско-язычных источников и в библиотеках за рубежом. В разделе «Международное сотрудничество» подчеркивается, что «Национальная библиотека Польши активно поддерживает польские библиотеки и культурные учреждения за рубежом и ищет полонику в зарубежных библиотеках» [19]. В отличие от Немецкой национальной библиотеки, также имеющей сверхзадачу кумуляции немецкоязычного культурного наследия, Польская национальная библиотека собирает литературу и на других языках.

№	Термин	Кол-во ед. хр
1.	Варшава, Мазовецкое воеводство	49436
2.	журналы 19 в.	49253
3.	социально-политические журналы	47055
4.	немецкие журналы 19 в.	41958
5.	польские журналы 19 в.	41006
6.	Познань, Великопольское воеводство	31369
7.	польские журналы 20 в.	27925
8.	Польша	22491
9.	региональные журналы	21809
10.	местные издательства	21475
11.	В. Декер И (компания, Познань)	20680
12.	Grass, Barth und Kompanie (компания, Вроцлав)	20475
13.	Львов (Украина)	20308
14.	официальные журналы	18290
15.	политика	17518
16.	государственное управление	17456
17.	право	16752
18.	промышленность	15740
19.	поляки за рубежом	15607

Таблица №1. Наиболее употребляемые ключевые слова в ресурсах Национальной библиотеки Польши



№	Термин	Кол-во ед. хр
1.	Архикатедральный собор св. Юры (Львов)	129
2.	Скарбовский Театр (Львов)	92
3.	городское строительство	88
4.	церкви и часовни	88
5.	польский	79
6.	театр	78
7.	концерты и концерты	77
8.	евреи	72
9.	муниципальное правительство	68
10.	кино	66
11.	немецкий фильм	64
12.	деревня	63
13.	Львовский национальный академический театр оперы и балета имени Саломеи Крушельницкой	59
14.	Львов (Украина)	58
15.	студенческие организации	54
16.	Собор Успения Пресвятой Богородицы (Львов)	53
17.	студенты	49
18.	Вторая мировая война (1939-1945)	44
19.	религия и духовность	43
20.	поминальная служба	41
21.	мимолетные гравюры 19 в.	40
22.	опера (спектакль)	39
23.	архитектура	36
24.	профсоюзы	35
25.	Битва за Львов (1918-1919)	34
26.	сакральная архитектура	30
27.	Германия	29
28.	Украина	28

Таблица №2. Наиболее употребляемые ключевые слова в ресурсах Национальной библиотеки Польши, связанные с топонимом Львов

В Национальной библиотеке Польши из 1 879 675 источников, доступных в электронном каталоге, приоритет материалов, отраженных в лексически сжатых ключевых словах остается за географическими единицами – Варшавой, Познанью и в целом – Польшей. Данные о наиболее употребляемых ключевых словах в ресурсах Национальной библиотеки Польши составлены на основе наших запросов в электронном каталоге Польской национальной библиотеки и приведены в таблице № 1.

Украинская региональная тематика занимает чрезвычайно высокое место

в списке наиболее употребляемых ключевых слов документов польской национальной библиотеки, следовательно – в перечне приоритетов польской культурной и информационно-библиотечной политики. Большая часть литературы, связанной с Украиной, посвящена историческим областям: Львов на 13-м месте (20 308 электронных объектов) и Галиция в целом на 42-м месте (9 315 объектов). Конкретизация тематики документов, связанных с Львовом в Национальной польской библиотеке представлена в таблице № 2.



№	Термин	Кол-во ед. хр.
1.	Леся Украинка	10
2.	древнерусская литература	9
3.	поэзия	6
4.	повествование	5
5.	Украина	5
6.	роман	4
7.	Шевченко, Тарас	4
8.	болезни людей	3
9.	Галиция (историческая земля)	3
10.	популярная литература	3
11.	драма (литературный жанр)	2
12.	Украинский язык	2
13.	компаратизм	2
14.	русская литература	2
15.	рассказы и повести	2
16.	украинские писатели	2
17.	поэтика	2
18.	проза	2
19.	Amelina, Viktoriâ	1
20.	амнезия	1
21.	Андрухович, Юрий	1
22.	Андрухович, София	1
23.	Apostol, Petro Danilovič	1
24.	авторство	1
25.	баллада литературный жанр	1
26.	Bobrovnikov, Oleksij.	1
27.	страдание	1
28.	Чехия	1

Таблица №3. Ключевые слова в Польской национальной библиотеке, релевантные теме «украинская литература»

Приоритетная тематика документов, связанных с Львовом, касается трех основных явлений польско-украинской культурной и общественной жизни: религии и архитектурных религиозных памятников; оперы, театра и немецкого кино, а также – студенчества и студенческих организаций. Большим количеством представлены документы, связанные с историей еврейского народа. Большинство отдельных коллекций национальной библиотеки также посвящено еврейской тематике. Из ведущих двенадцати коллекций, представленных на главной странице библиотеки, пять посвящено тематике холокоста и еврейского народа.

Украина в целом как совокупность исторических областей, по сравнению с западными областями Украины, представлена минимальным количеством ключевых слов, она не входит в первую сотню ключевых слов в целом по всем ресурсам национальной библиотеки и находится на 2-м месте в списке ключевых слов, имеющих отношение к Львову. В Национальной библиотеке Польши литература на украинском языке составляет всего 7255 объектов, большая часть из которых также связана с Львовом (в разных транскрипциях L'viv, Львов, Lvov», L'viv). По виду изданий это в большинстве случаев украинские и не-



мецкие общественно-политические журналы периода Генерал-губернаторства (1939–1945 года) – 634 объекта; журналы, изданные на территории Австро-Венгрии и издания печатных органов Греко-Католической церкви в Польше. Отдельно украиника в Польской национальной библиотеке не собирается, вероятно, в силу небольшого количества источников и незначительности этой темы, по мнению руководителей национальной библиотеки.

Заниженное внимание к литературе на украинском языке в польской национальной библиотеке также прослеживается на ключевых словах, релевантных теме «украинская литература» (см. таблицу № 3). Всего в национальной библиотеке Польши имеется 61 документ с пометкой украинская литература, из которых большая часть имеет отношение к родоначальникам развития национальной литературы, таких как, например, Леся Украинка или Тарас Шевченко. Характерно выделение в данном блоке документов часто употребляемого ключевого слова «древнерусская литература».

Значительное присутствие в составе фондов польской национальной библиотеки и, соответственно, высокий интерес к западноукраинским землям как части истории земель польского государства и минимальное – к Украине в целом и к украинскому языку, в частности, может свидетельствовать о некоторых приоритетах в польском культурном коде по отношению к Украине. Состав фондов Польской национальной библиотеки может говорить об отсутствии значимости в системе цивилизационно-культурных приоритетов Польши такого понятия, как искусственная общность украинского народа в рамках его современного административно-политического устройства. На первое место ставится ценность лишь нескольких исторических областей, связанных с прежней польской метрополией историческими, религиозными и материальными связями.

Таким образом, в данной статье раскрыты в рамках единого научно- и библиоковед-

ческого подхода приоритеты и инструменты продвижения геокультурных интересов Польши на территории Западной Украины. Значимость участия польских крупнейших государственных библиотек в библиотечно-информационной политике подтверждается анализом состава библиотечных фондов и наукометрическим исследованием изданий по полонистике и по польско-украинским отношениям. Намерения польских библиотечных институтов быть активными участниками польской геокультурной экспансии подтверждаются практикой участия отдельных польских библиотек, Ассоциации польских библиотекарей, книготорговых сетей и издательств в так называемой поддержке Украины перед лицом «российской угрозы». 25 мая 2023 года состоялась Польско-украинская конференция «Чтение для демократии». Организаторами конференции были учреждения – основные стейкхолдеры сближения Украины и Польши в библиотечно-информационном пространстве: со стороны Польши Универсальный фонд чтения, Международная книжная ярмарка в Варшаве; Польская книжная палата, Клуб католической интеллигенции. На конференции выступил директор Национальной библиотеки Польши, глава Национального Библиотечного Совета Польши Томас Маковский, а также – Мария Дескур, представитель польского Фонда всеобщего чтения (FPC), объединяющего 20 польских издательств. В выступлении Т. Маковского было подчеркнуто, что важнейшим фактом объединения или разделения народов является совместная история. Докладчик отметил, что в настоящее время Польша и Украина способны создать новую единую историю. Единая польско-украинская история книги является составной частью «нашей информационной гигиены, нашей свободы» и «имеет решающее значение для формирования нашей безопасности», – сказал Т. Маковский [4].

В качестве подведения итогов настоящего исследования может стать вывод, что современная библиотечная политика стран традиционного Запада преследует как миссионер-



ские интересы продвижения псевдодемократических цивилизационных ценностей, так и национальные интересы по расширению культурного влияния на свои исторические территории. Польские библиотечные национальные интересы, связанные с идеологией так называемой библиографии Эстрайхера по расширению пространства польской би-

блиографии на западноукраинские, белорусские земли и Калининградскую область, коррелируют с активностью польских институтов в области библиотечного дела, книгоиздания и книгораспространения по интеграции в польское библиотечное и культурное, а затем и политическое пространство территорий Западной Украины.

Список литературы

1. *Бельковец Е. М.* В библиотеках Польши и Чехии: расширяя границы // Библиотековедение. 2013. № 1. С. 85–91.
2. *Бенда В. Н.* Насколько Польша и её союзники виноваты в развязывании Второй мировой войны? // Modern Science. 2022. № 3–2. С. 86–91.
3. Библиотеки за рубежом: Сборник / Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино, Отдел науч. информации по библиотечному делу за рубежом. Москва: Рудомино, 2017. 174, [1] с.
4. Выступление директора Национальной библиотеки Польши Томаса Маковского // Читання задля демократії 25 мая 2023 г. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bn-QFYLNKbI>
5. *Звягина Д. А.* Политика Польши в Восточной Европе: возрождение концепции междуморья? // Вестник Дипломатической академии МИД России. Россия и мир. 2018. № 1(15). С. 78–86.
6. *Зубов И. В.* К вопросу об антисемитизме польского государства и поляков как национальном явлении / И. В. Зубов, В. Б. Кочергин, В. С. Лимонов // Проблемы социальных и гуманитарных наук. 2020. № 2(23). С. 82–87.
7. *Зубов И. В.* О характере взаимоотношений между Российской Федерацией и Республикой Польшей / И. В. Зубов, Д. А. Алексеев // Проблемы социальных и гуманитарных наук. 2023. № 1(34). С. 141–150.
8. *Зубов И. В.* О характере отношений польского государства и поляков с представителями других национальностей и последствиях возможного присоединения Западной Украины к территории Польши / И. В. Зубов, Е. А. Злыдарь // Проблемы социальных и гуманитарных наук. 2022. № 3(32). С. 147–152.
9. *Крупская О. А.* Проблема польской национальной идентичности и Россия // Вопросы национальных и федеративных отношений. 2020. Т. 10, № 10 (67). С. 2433–2437.
10. *Лыкошина Л. С.* Геополитические приоритеты Польши // Восточная Европа в современной геополитике: Сборник обзоров и рефератов / Центр научно-информационных исследований глобальных и региональных проблем; Редкол.: Игрицкий Ю. И. (отв. ред.) и др. Москва, 2008. С. 73–102.
11. *Мечковска Х.* «Полоника»: дефиниция, критерии отбора, применение в польской библиографии // Библиосфера. 2016 № 2 С. 63–67.
12. *Настульчик Т.* Многоязычная литература и проблема национальных библиографий // Библиотеки за рубежом: Сборник / Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино, Отдел научной информации по библиотечному делу за рубежом. Москва: Рудомино, 2017. С. 1167–175.
13. *Романовская М.* Польская библиография – история, авторы, хронология // Библиотеки за рубежом: Сборник / Всероссийская государственная библиотека иностранной лит. им. М. И. Рудомино, Отдел науч. информации по библиотечному делу за рубежом. Москва: Рудомино, 2017. С. 149–166.



14. *Струнина Т. А.* Речевая агрессия как средство формирования образа внешнего врага в польских СМИ: на примере расследования катастрофы самолета Ту 154М № 101 Республики Польша // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2010. № 8(84). С. 218–221.
15. *Фафурин Г. А.* Успешный пример сотрудничества двух национальных библиотек // Библиотековедение. 2017. Т. 66, № 1. С. 62–64.
16. *Швацциньски Т.* Библиотека Залуских: главные вопросы исследований // Библиотеки за рубежом: Сборник / Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино, Отдел научной информации по библиотечному делу за рубежом. Москва: Рудомино, 2017. С. 128–133.
17. *Шевченко А. Н.* Влияние Евромайдана и дальнейших событий в Украине на польско-украинские отношения // Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки. 2015. Т. 20, № 2(23). С. 85–94.
18. *Яковец Е. Н.* Обоснованы ли попытки Польши переписать историю второй мировой войны? Часть I / Е. Н. Яковец, Н. И. Журавленко // Евразийский юридический журнал. 2020. № 1(140). С. 133–135.
19. About the national library of Poland / Biblioteka narodowa: URL: <https://bn.org.pl/en/about-us>

*

Поступила в редакцию 16.07.2023



М УЛЬТИМЕДИЙНЫЕ ИЗДАНИЯ В БИБЛИОТЕКЕ: ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ И АЛГОРИТМ РАЗРАБОТКИ

УДК 002.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-168-176>

Е. В. Динер

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
Вятский государственный университет,
Киров, Российская Федерация
e-mail: sautinalina@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена теоретическим и практическим аспектам издательской деятельности библиотек, которую в современных условиях необходимо выстраивать с учётом специфики социальной среды и потребностей потенциальных пользователей. На примере содержательного анализа дисциплины «Электронные издания в библиотеках», ставшей частью работы преподавателей Московского государственного института культуры в рамках Федерального проекта «Творческие люди», автор рассматривает концептуальные вопросы создания мультимедийных изданий, а также – алгоритм их разработки. В статье содержится методический материал, содействующий развитию навыков создания сценария мультимедийного издания, подготовки технического задания для его производства. В заключении автор делает вывод о том, что навыки издательской деятельности весьма актуальны для библиотечных специалистов, поскольку способствуют развитию их творческого потенциала, повышению уровня профессиональных компетенций. Материал статьи может быть использован в процессе основного и дополнительного образования библиотечных специалистов с целью формирования у них компетенций в сфере издательской деятельности.

Ключевые слова: издательская деятельность библиотек, мультимедийное издание, принцип эргономичности, концепция мультимедийного издания, этапы разработки сценария мультимедийного издания.

Для цитирования: Динер Е. В. Мультимедийные издания в библиотеке: принципы создания и алгоритм разработки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 168–176. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-168-176>

MULTIMEDIA PUBLICATIONS IN THE LIBRARY: PRINCIPLES OF CREATION AND DEVELOPMENT METHODOLOGY

ДИНЕР ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА – доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры библиотечно-информационных наук, Московский государственный институт культуры, профессор кафедры журналистики и интегрированных коммуникаций, Вятский государственный университет

DINER ELENA VASILIEVNA – DSc in Pedagogy, Associate Professor, Professor at the Department of Library and Information Sciences, Moscow State Institute of Culture, Professor at the Department of Journalism and Integrated Communications, Vyatka State University

© Динер Е. В., 2023



Elena V. Diner

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation;
Vyatka State University,
Kirov, Russian Federation
e-mail: sautinalina@yandex.ru

Abstract: The article is devoted to the theoretical and practical aspects of the publishing activity of libraries, which in modern conditions must be built taking into account the specifics of the social environment and the needs of potential users. On the example of the analysis of the training course “Electronic Publications in Libraries”, which became part of the All-Russian project “Good People”, the author considers the conceptual issues of creating multimedia publications, as well as the stages of their development. The article contains methodological material aimed at developing the skills of creating a scenario for a multimedia publication, preparing a technical task for its production. In conclusion, the author concludes that publishing skills are highly relevant for library specialists, as they contribute to the development of their creative potential and increase the level of professional competencies. The material of the article can be used in the process of basic and additional education of library specialists in order to form their competencies in the field of publishing.

Keywords: library publishing, multimedia publishing, ergonomics principle, concept of multimedia publishing, stages of multimedia publishing scenario development.

For citation: Diner E. V. Multimedia publications in the library: principles of creation and development methodology. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 168–176. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-168-176>

Главные направления развития российских библиотек в настоящее время определены «Стратегией развития библиотечного дела в Российской Федерации до 2030 года». В документе отмечено решающее значение библиотечной системы в создании информационной инфраструктуры общества [14]. Одним из инструментов её формирования является издательская деятельность библиотек.

На современном этапе издательская деятельность библиотек, с одной стороны, выполняет традиционные задачи, связанные с созданием их положительного имиджа в социальном пространстве, продвижением чтения, распространением библиографической информации и т. д., с другой, – в условиях всеобщей цифровизации – приобретает иной функционал, направленный на внедрение в библиотечную среду новейших информационных технологий, активизацию инновационной деятельности библиотек, создание новых информационных продуктов, привлекающих читателя.

Реализация этих задач требует разработки и внедрения издательского продукта, ориентированного на проактивный подход к обслуживанию и привлечению читателей. Участвуя в издательской деятельности, библиотечные учреждения не могут не учитывать тот факт, что ведущим социальным субъектом информационной сферы выступает массовый потребитель, самостоятельно определяющий удобные для него форматы взаимодействия с библиотекой [9].

Поэтому печатные издания, без сомнения, востребованные в социальной среде, в настоящее время не могут удовлетворить потребностей всех пользователей библиотек. Подростковая и молодёжная аудитория, практика чтения которой формируются в гипертекстовой, интерактивной среде, в процессе восприятия креолизованных текстов чаще ориентирована на мультимедийный продукт, следовательно, использование этого формата в коммуникации с молодым читателем может быть одним из условий его привлечения в библиотеки.

В этом смысле разработка библиотекой мультимедийных издательских проектов, в том числе на базе уже существующих традиционных или оцифрованных текстов различного характера (научно-популярных, рекламных, библиографических, справочных, текстосценариев сказочного, приключенческого, литературно-художественного и обучающего типа и т. д.) – это реализация библиопсихологических ценностей, рубакинского «читателецентризма», согласно которому задача библиотеки состоит в том, чтобы, учитывая специфику социокультурного пространства, не отгонять, а привлекать читателя, «показать ему ту лестницу, по которой он может идти вперед и вверх» [1, с. 95].

Вместе с тем результаты анализа издательской продукции, публикуемой сегодня библиотеками, показывают, что мультимедийные издания библиотечными издательскими центрами разрабатываются крайне редко. Главная причина этого противоречия видится в недостаточной степени владения сотрудниками библиотек компетенциями, сопряжёнными с IT-технологиями, web-дизайном и т. д. Несомненно, приобретение таких компетенций – одна из задач современного библиотечного специалиста. В профессиональном стандарте, вступившем в силу с 1 марта 2023 года, подчеркнута необходимость развития профессиональных компетенций библиотечных кадров в условиях модернизации отрасли и цифровых преобразований всей системы библиотечно-информационного обслуживания, повышения эффективности работы библиотек как многофункциональных информационных и культурно-образовательных комплексов [11]. Но следует учесть и то, что для разработки мультимедийного издательского проекта сотруднику библиотеки далеко не всегда нужно быть высоким профессионалом в IT-сфере, достаточно иметь навык грамотной разработки технического задания, детального плана создания мультимедийного издания, определяющего действия других специалистов.

Вопросы разработки концепции электронного, в том числе и мультимедийного,

издания, подготовки технического задания были рассмотрены на занятиях по дисциплине «Электронные издания в библиотеке», разработанных и проведённых автором статьи для библиотечных специалистов, участников Федерального проекта «Творческие люди». Цель этих занятий – сформировать у библиотечной аудитории представление о принципах создания мультимедийного издательского проекта, методах его разработки, правилах составления его сценария; развивать у слушателей навыки, связанные с издательской деятельностью в современной социальной среде. Дисциплина носит практикоориентированный характер, в качестве зачётного мероприятия слушателям предлагается самим разработать концепцию мультимедийного издания, составить техническое задание для его производства.

В процессе учебной работы было важно, чтобы участники усвоили положения, образующие теоретическую базу мультимедийного издательского проекта. К ним относятся следующие:

- 1) мультимедийное издание – это вид электронного издания, содержательную основу которого составляет мультимедийный текст;
- 2) понятие «мультимедийный текст» следует трактовать как «синкретичное единство вербальных и невербальных элементов, объединяющее речевые структуры, видеоряд, статичные и динамичные изображения, звуковые и цветовые эффекты» [10, с. 194]; при этом все компоненты такого текста тесно взаимосвязаны и образуют неразрывное единство, сочетаясь друг с другом «на основе самых разных принципов: дополнения, усиления, иллюстрации, выделения, противопоставления и т. д.» [6, с. 39];
- 3) отличительными характеристиками мультимедийного издания являются гипертекстовость и интерактивность;
- 4) особенности конкретного мультимедийного издания, так же, как и тра-



диционного, зависят от его целевого назначения и читательского адреса;

- 5) специфика технологических процессов подготовки мультимедийного издания, реализация его функциональности определяются принципом эргономичности, распространяемым на все элементы издания;
- 6) реализация принципа эргономичности позволяет: а) сохранить в мультимедийном издании культуру книги; б) реализовать в нём преимущества компьютерной коммуникации; в) достигнуть оптимальных параметров издания, определяющих его взаимодействие с пользователем.

Поскольку последние положения касаются принципа эргономичности как концептуальной основы мультимедийных изданий, важнейшей задачей стало освоение участниками проекта содержания этого принципа, разработанного автором статьи на основе положений, выдвинутых в трудах Ю. Н. Столярова, Я. Л. Шрайберга, А. И. Земского, Н. И. Колковой, И. Л. Скипор [13; 7; 8]. Это содержание представлено требованиями, которые необходимо соблюдать в процессе разработки любого электронного издания, в том числе и мультимедийного:

1) требованием целесообразности, распространяемым:

- на техническую и технологическую доступность мультимедийного издания;
- выбор знаковых систем;
- выбор формата, в котором будет представлено содержание издания;
- уровень его гипертекстовости и интерактивности;
- особенности его структуры и инфраструктуры (аппарата издания);
- адаптируемость к персональным характеристикам пользователя;

2) требованием рациональности, предполагающим:

- оптимальное сочетание поисковых, загрузочных, навигационных характеристик издания;

- выбор программного обеспечения, соответствующего концепции издания, его надёжность, доступность, непротиворечивость в работе с другими программными средствами, совместимость с устройством/устройствами, на которых предположительно будет воспроизводиться информация;
- выбор оптимальных параметров отображения содержания издания (кегля шрифта, его гарнитуры, интерлиньяжа, объёма электронной страницы и т. д.);

3) требованием аттрактивности, обеспечивающим:

- качество дизайна, выбор оптимальных цветовых сочетаний в мультимедийном издании;
- контрастность изображения;
- качество представления в нём графического материала, звуковой, видео- и другой информации [5, с. 8].

Анализ этих требований был призван сформировать у слушателей представление о специфике разработки мультимедийного издания, об оптимальных способах организации всех его элементов в единое книжное пространство, а также дать представление о том, как создать удобочитаемый, привлекательный для пользователя электронный издательский продукт, соответствующий государственным стандартам. На базе содержания принципа эргономичности участники проекта рассматривали понятие «концепция издания», приобретали практические навыки, необходимые для её создания.

Под термином «концепция издания» принято понимать генеральный замысел, идею, в соответствии с которой создаётся любой издательский проект. Однако реализация этого замысла требует поэтапной детализации. Такая этапность обычно представлена в виде своеобразной модели, плана, содержащего описание конкретных действий разработчика и/или специалиста, проектирующего техническое задание. Главной задачей учебных занятий, проводимых со слушателями, стало овладение ими алгоритмом создания такого плана.

I. Первый и важнейший этап разработки мультимедийного издания – *определение его целевого назначения и читательского адреса*. Для слушателей большое значение имела возможность проанализировать конкретные примеры таких формулировок, поэтому на занятиях приводились фрагменты подготовленных нами ранее технических заданий. Например, целевое назначение мультимедийного издания «Счастливый английский.ru: вместе учимся читать» сформулировано следующим образом: мультимедийное учебное издание по английскому языку, дополняющее основной учебник и рабочую тетрадь «Счастливый английский.ru: вместе учимся читать» авторов К. И. Кауфман, М. Ю. Кауфман для второго класса средней школы, выступающее в качестве самостоятельного приложения для работы на электронном носителе (телефоне, компьютере, планшете). Его читательский адресат – дети 7–9 лет, обучающиеся в начальной школе, изучающие английский язык по учебной программе или самостоятельно первый год [4, с. 383].

II. Следующий этап – *формулировка конкретных целей и задач* разрабатываемого проекта. Это точно задаваемые ориентиры, обеспечивающие реализацию концепции издания, поэтому к ним предъявляются требования полноты и конкретности. Например, цель мультимедийного издания «Счастливый английский.ru: вместе учимся читать» определена следующим образом: способствовать развитию у младших школьников мотивации к изучению английского языка, стимулировать их творческую активность. Эта цель конкретизируется в формулировках воспитательных, развивающих и обучающих задач: 1) используя IT-технологии, формировать у младших школьников систему познавательных интересов и навыки самостоятельной работы; 2) создать интерактивную среду для развития их творческих способностей, логического и ассоциативного мышления; 3) содействовать эффективному усвоению фонетики английского языка, навыков, связанных с произношением звуков английского языка; 4) формировать у младших школьников базовый словарный

запас английского языка; 5) развивать умение сочетать операции чтения и говорения [4].

III. Далее, исходя из цели и конкретных задач, следует определить *классификационные характеристики издания* с учётом следующих свойств:

- 1) наличия у мультимедийного издательского продукта печатного эквивалента. С этой позиции оно может быть охарактеризовано как дериватное, имеющее печатный аналог, или самостоятельное, не имеющее печатного аналога;
- 2) знаковой природы основной информации. Поскольку эта характеристика была задана тематикой занятий, речь шла только о мультимедийном издании, но в статье следует отметить, что электронные издания по данному признаку могут классифицироваться на текстовые, изобразительные, аудиоиздания, мультимедийные издания;
- 3) технологии распространения издания (здесь можно выделить локальное, сетевое и комбинированное издания; последние распространяются как на локальных носителях, так и в сети);
- 4) уровня гипертекстовости: объёмное (гипертекстовое) или линейное издание;
- 5) характера взаимодействия с пользователем; по этому признаку следует выделить детерминированное и интерактивное издания.

Определение этих характеристик обязательно, поскольку даёт возможность IT-специалистам выбрать программные и технические инструменты реализации концепции издания. Например, издание «Счастливый английский.ru: вместе учимся читать» соответствует следующим классификационным характеристикам: это мультимедийное самостоятельное, объёмное, интерактивное издание комбинированного распространения. Поэтому для его производства были выбраны такие программные средства, как программа Adobe InDesign, позволяющая верстать и редактировать материал, а также экспортировать его в PDF-файл



с интерактивной версией; программа Adobe Acrobat XI Pro, на базе которой была возможность добавлять интерактивный материал, видео- и аудиозаписи; программа для создания и обработки векторных изображений Adobe Illustrator; программа для создания и обработки растровых изображений Adobe Photoshop и т. д. [4].

IV. *Разработка сценария мультимедийного издания.* Под сценарием принято понимать детальный план взаимодействия пользователя с электронным изданием, который содержит описание всех его компонентов, их взаимосвязь на содержательном, логическом, временном уровнях [15]. При его разработке необходимо прописать все системные элементы, составляющие структуру издания, к которым относятся:

- 1) состав его элементов и их взаимосвязь;
- 2) формат представления информации (какие знаковые системы будут использованы в издании и с какой целью);
- 3) описание специфики организации элементов вспомогательного аппарата (инфраструктуры издания);
- 4) состав выходных сведений и их расположение;
- 5) описание интерфейса издания – способа коммуникации с пользователем, особенностей представления текстового, иллюстративного, видео-, аудио-материала в издании, его дизайна;
- 6) технические характеристики издания [4].

Проанализируем каждый элемент отдельно.

Характеристика структуры издания включает указание количества файлов, из которых состоит основная часть (авторское произведение) и аппарат издания, а также – описание их взаимосвязи. Например, анализируемое нами издание «Счастливый английский.ру: вместе учимся читать» состоит из 36 файлов, которые взаимосвязаны с помощью локальных двунаправленных ссылок «вперёд», «назад», «к содержанию» и других. С их помощью организуется навигация по электронному учебному изданию, осуществляемая на уровне его внешней и внутренней

оболочек. Внимание слушателей обращалось на то, что в техническом задании необходимо детально прописать взаимосвязь всех файлов, составляющих издание, и предлагались примеры для анализа.

В этом разделе необходимо прописать формат представления файлов: текст, статичное изображение-иллюстрация, динамичное изображение (видео), аудиофайл. Например, заставка учебного издания «Счастливый английский.ру: вместе учимся читать» представлена статичным изображением; основной и дополнительный титульные экраны, инструкция по использованию издания и некоторые другие файлы, текстовые; раздел «От автора – сочетание текста и динамичных изображений (2 видео); все файлы, в которых происходит знакомство с буквами английского алфавита, представлены статичными изображениями (26), текстом (26), динамичными видеоизображениями (26), аудиозаписями (26) и т. д. Следует прописать количество файлов каждого вида, указать временную продолжительность видео- и аудиофайлов.

Специфика организации вспомогательного аппарата зависит от того, какие именно элементы предполагается использовать в качестве инфраструктуры издания. Их выбор осуществляется в соответствии с требованиями рациональности и целесообразности, включёнными в принцип эргономичности, а также – с читательским адресом и целевым назначением издания.

К элементам инфраструктуры издания принято относить выходные сведения, справочно-поисковые элементы (оглавление, содержание, колонцифры, колонтитул, вспомогательные указатели), элементы, дополняющие и поясняющие основной текст (эпиграф, посвящение, предисловие, вступительная статья (вводная, справочная, словарная), послесловие, резюме, примечания, комментарии, библиографические списки, ссылки, сноски, списки сокращений, приложения). Например, в мультимедийном издании «Счастливый английский.ру: вместе учимся читать» вспомогательный аппарат



представлен заставкой издания, двумя титульными экранами (основным и дополнительным), вступлением, разделом «Словарик», заключением, переменным колонтитулом, колонцифрой.

Далее следует подробно прописать, как будет осуществляться взаимосвязь элементов инфраструктуры издания с основной частью и с другими компонентами вспомогательного аппарата. Например: содержание издания связано с каждой частью (разделом, главой) авторского произведения с помощью двухсторонних локальных ссылок, которые активизируются нажатием кнопки мыши или прикосновением, если издание выполнено как приложение и его планируется просматривать на экране телефона и т. п.

Непременным атрибутом издания, входящим в его инфраструктуру, являются выходные и выпускные сведения. Их состав определяется государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.4. – 2020 «Издания. Выходные сведения. Общие требования и правила оформления». Расположение элементов аппарата издания зависит от вида его распространения. Например, выходные сведения локального издания (распространяемого на CD, DVD, флеш-карте), кроме размещения на титульных экранах, указываются и на этикетке носителя. В сетевом издании они могут располагаться внизу первой страницы или на всех электронных страницах издания.

Характеристика интерфейса мультимедийного издания – важнейшая часть его сценария и технического задания, призванная определить способ коммуникации издания с пользователями. Понятие «интерфейс» (англ. Interface) трактуется как «совокупность средств и правил, обеспечивающих взаимодействие устройств вычислительной системы и программ, а также взаимодействие их с человеком» [12]. Таким образом, особенности интерфейса имеют отношение к следующим элементам:

- 1) Цветовое оформление электронного издания. Большое значение в этом контексте имеет фон электронной страницы,

при выборе которого следует соблюдать требование контрастности с цветовым решением шрифта, гармоничность выбранной цветовой гаммы, её соответствие семантике содержания издания.

- 2) Размер (кегель) и начертание шрифта. Учитывая, что в экранном тексте распознаваемость различных кеглей и гарнитур шрифта неодинакова [14], [15], их выбор должен осуществляться в зависимости от читательского адреса и степени удобочитаемости шрифта в электронной среде. Следует помнить, что в компьютерной среде, в изданиях, адресованных взрослой аудитории, для основного текста следует выбирать шрифт кеглем менее 12 пунктов; библиографические ссылки, комментарии и т. д. могут быть переданы кеглем не менее 10 пунктов; в изданиях для детей текст может быть передан кеглем не менее 14 пунктов. Также установлено, что использование готических шрифтов, которые не теряют своих очертаний, в электронной среде более целесообразно [2].
- 3) Интерлиньяж, удобный для чтения текста. Эта характеристика рассчитывается, как и в печатном издании, на основании кегля шрифта и равна $\frac{3}{4}$ его размера. При разработке интерфейса следует учесть и то, что современные гаджеты позволяют читателю увеличивать интерлиньяж, настраивать его «под себя».
- 4) Расположение/развёрстка текста на электронной странице. При форматировании электронного текста необходимо учитывать, что невыключенный текст, расположенный по всей ширине страницы, является оптимальным, поскольку одинаковые по длине строки зрительно воспринимаются легче, не отвлекают внимания читателя от содержания. Напротив, выключенный текст воспринимается медленнее и неудобен для чтения, но может быть



применён как элемент оформления для набора некоторых частей текста. Например, название главы обычно форматруется с выключкой посередине, эпиграф к авторскому произведению набирается с выключкой вправо и т. д. [4, с. 337];

- 5) Длина электронной страницы, оптимальный размер которой «укладывается» в 2–3 клика компьютерной мыши. Необходимо избегать расположения большого по объёму текста на одной электронной странице, в противном случае у читателя возникает ощущение его «бесконечности», в результате чего восприятие содержания становится поверхностным, а интерес к нему пропадает [4, с. 339].
- 6) Особенности акцентировки частей текста (подчёркивание, выделение с помощью изменения кегля и начертания шрифта, выделение цветом и т. д.).

Все перечисленные компоненты имеют решающее значение для формирования интерфейса, поскольку связаны с психофизиологическими особенностями пользователей, проявляемыми в процессе чтения и осмысления электронного текста, поэтому их характеристики в техническом задании необходимо прописать детально.

Анализ этапов разработки концепции и моделирования мультимедийного издания завершался следующими выводами, к которым слушатели пришли в результате индивидуальной и групповой работы: а) формирование сце-

нария мультимедийного издания требует в каждом конкретном случае опоры на принцип эргономичности, на выявление оптимальных путей трансляции теории и практики книжной культуры в электронную среду; б) при создании концепции издания следует принимать во внимание новейшие разработки в области информационных технологий; в) мультимедийный издательский продукт высокого качества может быть произведён в содружестве библиотеки со специалистами различных направлений – педагогами, web-дизайнерами, IT-специалистами и т. д.

Отзывы, оставленные участниками проекта по окончании курса, убедили нас в том, что библиотечные специалисты нуждаются в развитии компетенций в сфере как традиционной, так и электронной издательской деятельности и проявляют большой интерес к работе над созданием мультимедийных изданий. Кроме того, участие в разработке издательских продуктов, особенно инновационного плана, существенно расширяет творческое пространство самих библиотекарей, даёт им возможность освоить умения и навыки издательской деятельности, найти и использовать новые формы коммуникации с читателем.

Это свидетельствует о необходимости включать учебно-методический материал по созданию востребованного читателем издательского продукта в программы курсов повышения квалификации библиотекарей, специалистов библиотечных издательских центров, тем самым осуществляя развитие их профессиональных компетенций.

Список литературы

1. *Бородина В. А.* Современная библиопсихология в контексте наследия Н. А. Рубакина // Сфера культуры. 2022. № 2. С. 91–100.
2. *Васюта С. П.* Влияние скорости чтения шрифта на удобство восприятия текста в электронных изданиях // Науковедение: интернет-журнал. 2013. № 3. URL: <http://naukovedenie.ru>.
3. *Гешев М. Я.* Разработка методики определения удобочитаемости текстов и исследование влияния отдельных факторов на технологию набора и параметры шрифта: дис. ... канд. тех. наук. Москва, МПИ, 1973. 187 с.
4. *Динер Е. В.* Теоретико-методологические подходы к обоснованию электронной книги как книговедческой категории: дисс. ... доктора педагогических наук. Москва, 2016. 451 с.



5. Динер Е. В. Применение принципа эргономичности в системе электронной книги: методические рекомендации. Киров: РАДУГА-ПРЕСС, 2017. 44 с.
6. Добросклонская Т. Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь. Москва: Флинта; Наука, 2008. 263 с.
7. Земсков А. И. Электронная информация и электронные ресурсы: публикации и документы, фонды и библиотеки. Москва: Фаир, 2007. 528 с.
8. Колкова Н. И. Технология создания электронных информационных ресурсов: учебное пособие / Н. И. Колкова, И. Л. Скипор. Москва: Литера, 2013. 360 с.
9. Лопатина Н. В. Библиотека в культуре информационного общества // Обсерватория культуры. 2015. № 5. С. 27–31.
10. Пильгун М. А. Мультимедийный текст: особенности функционирования и перспективы развития // Ученые записки Казанского университета. 2015. Т. 155. Кн. 5. С. 192–204.
11. Профессиональный стандарт. Специалист по библиотечной деятельности; утверждён приказом Министерства труда и социальной защиты 14.09.2022 // Классинформ.ру: справочник кодов общероссийских классификаторов. [Электронный ресурс]. URL: <https://classinform.ru/profstandarty/04.016-spetcialist-po-bibliotechno-informatcionnoi-deiatelnosti.html?ysclid=ljy-9j7mqa5464916602>
12. Словарь бизнес-терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/business>
13. Столяров Ю. Н. Документология. Орёл: Горизонт, 2013. 370 с.
14. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года; утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 13.03.2021 [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/573910950?ysclid=ljy9cwvr7j135407487>
15. Теоретические основы создания образовательных электронных изданий: коллективная монография / М. И. Беляев, В. М. Вымятнин, Г. С. Григорьев и др. Томск: Изд-во Томского университета, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000168493>.
16. Sanford, A. J. The Mind of Man: Models of Human Understanding. The Harvester Press, 1987. 141 p.

*

Поступила в редакцию 12.07.2023



НОВЫЕ ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ СИСТЕМЫ

УДК 655.5

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-177-183>

Е. П. Касьянова

Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
e-mail: kassianova@ya.ru

Аннотация: Развитие отечественной книгоиздательской системы происходит в условиях изменения читательских и издательских стратегий, сокращения объема чтения и снижения его качества, вызванного рядом социальных, экономических, технологических и культурных причин. Издатели ориентируются на все более индивидуализирующиеся читательские потребности. Наряду с традиционным печатным многотиражным книгоизданием развивается малотиражное книгоиздание, включающее в себя различные формы альтернативного книгоиздания. Все более широко распространяются аудиокниги, позволяющие совмещать чтение с иными занятиями, а также издания, важнейшей составляющей которых является визуальная. Сокращение тиражей, сервисизация, кастомизация процесса изготовления печатной продукции позволяет издателям адаптироваться к новой социокультурной ситуации. В статье рассматриваются специфические особенности читательских практик последних десятилетий, тенденции их изменения и развития, а также – трансформации отечественного читателеведения.

Ключевые слова: Российская издательская система; читатель; читательские практики; читателеведение; малотиражное книгоиздание; альтернативное книгоиздание; сервисизация; кастомизация.

Для цитирования: Касьянова Е. П. Новые читательские практики в контексте современной издательской системы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. №4 (114). С. 177–183. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-177-183>

NEW READING PRACTICES IN THE CONTEXT OF THE MODERN PUBLISHING SYSTEM

Ekaterina P. Kasyanova

St. Petersburg State Institute of Culture,
St. Petersburg, Russian Federation
e-mail: kassianova@ya.ru

КАСЬЯНОВА ЕКАТЕРИНА ПЕТРОВНА – Общеобразовательная православная частная школа семьи Шостаковичей, учитель литературы; Санкт-Петербургский государственный институт культуры, кафедра медиалогии и литературы

KASYANOVA EKATERINA PETROVNA – General education Orthodox private school of the Shostakovich family, teacher of literature; St. Petersburg State Institute of Culture, Department of Medialogy and Literature

© Касьянова Е. П., 2023



Abstract: The development of the domestic book publishing system is taking place in the context of changes in reader and publishing strategies, a reduction in the volume of reading and a decrease in its quality. Publishers are catering to increasingly individualized reader needs. Along with the traditional printed large-circulation book publishing, small-circulation book publishing is developing, which includes various forms of alternative book publishing. Audiobooks, which allow you to combine reading with other activities, as well as publications, the most important component of which is visual, are becoming more and more widespread. Reduction of circulation, service, customization of the production process of printed products allows publishers to adapt to the new socio-cultural situation. The article discusses the specific features of the reader's practices of recent decades, the trends of their change and development, as well as the transformation of Russian readership.

Keywords: Russian publishing system; reader; reading practices; reading science; small-circulation book publishing; alternative book publishing; service; customization.

For citation: Kasyanova E. P. New reading practices in the context of the modern publishing system. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023, no. 4 (114), pp. 177–183. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-4114-177-183>

Читательские практики, формировавшиеся со времен Гутенберга, в современной социокультурной ситуации цифровизации и многократного увеличения информационного потока неизбежно трансформируются.

В связи с этим книгоиздательское пространство, бывшее ранее обозримым и измеримым, дробится и атомизируется, становится гораздо менее прозрачным и структурированным.

Под действием культурных трансформаций общества чтение художественных, научных и научно-популярных текстов, прошедших редакционно-издательскую подготовку, перестало восприниматься как обязательная составляющая образа жизни образованного человека. По данным исследования, проведенного ВЦИОМ в 2019 г. [4], покупка книг более распространена, чем их чтение; 47% россиян чтение книг не практикуют. Среди 53% респондентов, заявивших о том, что они читают книги, больше всего респондентов старше 60 лет и тех, кто практически не пользуется интернетом. Крупные домашние библиотеки (более 500 книг) имеют 10% опрошенных, в основном это также представители возрастной категории старше 60 лет. Домашние библиотеки 49% россиян содержат менее ста книг, и эта доля растет (с 28% в 1990 году).

По данным опроса Левада-центра, проведенного в мае 2019 года, более половины россиян читают художественную литературу несколько раз в год (27%) или совсем не читают (28%). И хотя доля опрошенных, не читающих вовсе, по отношению к 1994 году незначительно снизилась, то доля россиян, читающих ежедневно или еженедельно, сократилась в два раза (с 23% до 14% и с 26% до 14%) [6].

Авторы исследования 2022 года [5] добавляют: «Ежедневный просмотр телевидения тоже, по всей видимости, оставляет меньше времени на чтение /.../ Интересно, что жанровые предпочтения связаны с телезрителем. Постоянные телезрители чаще читают художественную литературу (64%) и книги по кулинарии (16%), тогда как те, кто не смотрит телевизор, чаще выбирают книги по специальности (40%), научно-популярную литературу (36%), философскую литературу (19%)».

Издательская система адаптируется к трансформациям современной культуры, технологий и читательских практик. Одной из наиболее актуальных становится проблема падения качества чтения. Появляются новейшие исследования, посвященные этой проблеме. «Кардинально меняющаяся социокультурная и образовательная среда в усло-



виях информатизации общества существенно повлияла на важнейший её ресурс – культуру чтения, уровень которой определяет личностный и профессиональный рост человека. Современное состояние в читательской культуре характеризуется снижением качества чтения, что подтверждается данными ВЦИОМ, PISA (Programme for International Student Assessment) и другими исследованиями» [3]. В то время как информационные технологии стремительно развиваются, количество информации, которое пропускает через себя человек, постоянно увеличивается, психофизиологические возможности человеческого восприятия и понимания не меняются, как не меняется и психолого-педагогическое сопровождение читательского развития. В результате «уменьшается количество взрослых, обладающих высокой читательской культурой и способных передавать её» [3, с. 3]. Общество оказалось перед проблемой деформации культуры чтения, снижения его качества.

Каковы мотивы читающих? В случае добровольного чтения это саморазвитие (66%) и удовольствие (54%). Вынужденным чтением занимается учащаяся молодежь (42%), работники органов власти, управления и др. (35%).

Перестает ли отечественная культура быть логоцентричной? Да, мир уже не текст, но видеоролик. Реагируя на этот процесс, печатное книгоиздание развивается в русле независимого и альтернативного книгоиздания, на первый план выходит уже не информационная, но коммуникативная, эстетическая, мемориальная функции печатной книги.

Информационную функцию успешно выполняет электронная книга. Одновременно с этим актуализируются специфические особенности материальной формы бумажной книги. Формат листа, фактура, плотность, оттенок бумаги, способ скрепления страниц, тип переплета привлекают особенно пристальное внимание издателей.

В ситуации перенасыщенности информацией безусловная ценность печатной книги перестает быть таковой. Невозможно прочесть все, актуализируется вопрос выбора,

читательских ценностей и приоритетов. Это приводит к тому, что особенно активно развиваются рекомендательные сервисы, позволяющие читателю сориентироваться в широчайшем потоке изданий. Крупнейшие книжные магазины и онлайн-библиотеки создают все более специализированные системы навигации. Читательского адреса «для среднего и старшего школьного возраста» в настоящее время совершенно недостаточно, нужна значительно большая специализация.

Меняются не только читательские практики, но и представления о них, которыми традиционно занимается такая область книговедения, как читателеведение. На предшествующем этапе читатель «воспринимался как ведомый, руководимый. Субъект-объектное отношение к нему проявлялось, в частности, в наборе таких понятий как «влиять», «руководить», «воспитывать», «помогать», «натолкнуть», «привлечь», «удержать», «обучать», «вербовать», «пробуждать», «заинтересовать», «вовлечь», «завоевывать» [1]. В последние десятилетия модель массового советского читателя, в едином порыве воспринимающего издаваемые миллионными тиражами книги, исчерпала себя, сошла на нет.

При этом в период перестройки сложилась уникальная ситуация: в социокультурном пространстве находилось самое многочисленное в истории страны поколение образованных людей, читателей, воспитанных на классических текстах. Элитарная литература, для восприятия которой требуется значительный уровень начитанности, насмотренности, а также – внутренний запрос на сложные тексты, впервые была востребована столь широкой читательской аудиторией. Крупные тиражи как классической, так и современной литературы, ранее недоступной по причине цензуры, нашли своего читателя.

Затем, с новыми социальными потрясениями, книга и чтение отошли на второй план, и книгоиздание (равно как и книжная торговля, и библиотечное дело) начало адаптироваться к новой социальной и экономической реальности. Произошел переход



от концепции руководства чтением к концепции удовлетворения потребностей пользователей книжных ресурсов. Значительная часть издательской системы перешла от одной крайности к другой, поставив во главу угла свое представление о читательских потребностях.

Необходимо подчеркнуть, что и поныне не проведено развернутых и фундаментальных исследований читателей и читательских потребностей в постсоветский период. Как отмечает В. А. Бородина, читательские потребности не были исследованы на должном уровне. Изучались отдельные читатели, отдельные регионы, читатели с особыми потребностями. Однако «библиометрический анализ по типу-видовой структуре позволил выявить отсутствие справочной литературы и некоторых видов учебной литературы (например, хрестоматий, задачников, тестов). Не представлена официально-документальная литература, ее аналитика. Нет рецензий на издаваемые сборники, труды и другие виды публикаций. Мало монографий. <...> Практически отсутствует вторичный документальный поток по проблеме читательского интереса. Совершенно отсутствуют прогнозно-аналитические исследовательские работы» [2, с. 182].

Тем не менее исследование читательских потребностей – важнейшая задача для книговедения и, в частности, читателеведения, которая имеет значение не только для своей специализированной области, но и для теории и практики книгоиздания. В 1990-е годы эта задача стала особенно актуальной, но не получила своего решения.

В 2000-е годы отечественная культура вступила в эпоху Web 2.0 – эпоху систем, которые развиваются за счет сетевых взаимодействий и совершенствуются за счет увеличения числа пользователей. Отличительной особенностью Web 2.0 является то, что пользователи привлекаются к наполнению и многократной выверке информационного материала. Это эпоха «массовых сервисов, дающих пользователям возмож-

ность самостоятельно производить контент (дневники, статьи, сборники ссылок и т. д.), позволяющих создавать сообщества, социальные сети, коллективные блоги и т. д.» [13, с. 40]. Появляется все больше авторов-непрофессионалов, «формируется тип "наивного сочинителя"». Лавинообразный характер приобрело распространение "народной" поэзии и литературы, народной критики, любительских переводов литературных произведений и т. д.» [13]. Роль новых медиа становится все более значимой: без них текст не может быть включен в публичное поле. Появляется новый тип медиапроизводства – трансмедиа, суть которого заключается в создании многочисленных медиапродуктов на основе популярных базовых текстов.

Через сорок лет после смерти автора начинают говорить о смерти читателя. Помимо развития Web 2.0 этому способствуют продолжающиеся социокультурные процессы: «Чтение перестает декларироваться как престижное и обязательное занятие для достойного человека» [11, с. 69].

В то же время стремительно растет скорость производства и потребления информации, а значит – и количество информационного шума, окружающего человека. В ситуации перегруженности информацией зачастую происходит отказ от чтения или уменьшение его объема, поскольку меняется структура потребления информации: помимо печатных источников все более широко распространяются электронные текстовые, аудио- и видеоматериалы.

Впрочем «эмоциональное восприятие книги современным читателем при этом практически не меняется. Чтение продолжает восприниматься как творческий процесс, катализатор переживаний, условие для интеллектуального и духовного саморазвития» [11, с. 69].

Книгоиздательская система непосредственно зависит от потребителя-читателя и совершаемого им выбора. В ситуации свободы выбора возможно осуществление множества читательских стратегий.



Что выберет читатель, если его выбор – впервые за многие годы – свободен? В. Я. Аскарова полагает, что в такой ситуации «читатель всех времен тянется к литературе, которая удовлетворяет его гедонистические потребности, уводит от реального мира и дает пищу для эмоциональных переживаний; это страшное, умильное, захватывающее, поучительное, чудное, жизненное и обязательно понятное, доступное» [1, с. 28].

Исследование Н. Б. Лезуновой подтверждает это: «На первом месте по значимости оказалась досуговая литература, затем художественная, далее профессиональная и, наконец, учебная» [7, с. 28]. Возникает все больше тревожных размышлений о том, что «невзыскательные вкусы массовых аудиторий будут удовлетворять красочные мультимедийные шоу, многосерийные телефильмы, спортивные передачи, азартные викторины и иные, пока еще неизвестные находки коммерческой массовой культуры» [10, с. 17].

Необходимо отметить, что в 2010-е годы дискуссия о смерти читателя постепенно сходит на нет, предпринимаются попытки анализа не только гедонистических читательских стратегий, но и «вариантов индивидуальной духовной коммуникации, стимулирующей поиски смысла жизни, самопознание, ведущее к самостоятельному выбору дальнейшего развития» [12, с. 19].

По мнению Н. А. Стефановской, читательская стратегия, основой которой является внутренняя свобода, способствует развитию индивидуальности, раскрытию личностного потенциала, предполагает свободный выбор целей чтения (нормативное, престижное, профессиональное, рефлексивно-духовное).

Свобода читательского выбора, впрочем, всегда ограничена внутренними и внешними факторами. Читательский и иной опыт, уровень образования непосредственно ограничивают свободу выбора читателя. «Кроме того, свобода выбора – это тяжелый груз, требующий постоянных усилий, принятия решений, и часто личность отказывается от этого, перекладывая выбор на других» [12, с. 19].

Реализация многочисленных читательских стратегий становится возможной на нынешнем этапе развития полиграфических и информационных технологий.

В 2010-е годы среди тенденций развития мирового книгоиздания становятся все более заметными реструктуризация, усиление роли слияний и поглощений, поиск новых рынков. Постепенно отходит на второй план маркетинговая модель крупных книготорговых сетей универсального формата, поскольку единое общественное пространство разделяется, становится совокупностью обособленных локальных обществ, а сами книги и их продажи в большинстве случаев переводятся в электронный формат [9, с. 8–18].

Распространяется кастомизация – видоизменение товаров в соответствии с потребностями и запросами клиентов. Вместе с кастомизацией приходит сервисизация – процесс увеличения роли сферы услуг в экономике и все более глубокого проникновения услуговой деятельности в процесс материального производства. Этот процесс имеет серьезные побочные эффекты для профессионального сообщества и, соответственно, уровня книжной культуры: «Принятие традиционными культурными институтами сервисной модели существования приводит к тому, что профессиональные элиты переводятся в разряд обслуживающего персонала. И мало кому приходит в голову, что это понижает планку профессиональных требований и обесценивает профессионалов в глазах общества. Падение профессионализма – основная проблема нашего общества» [8, с. 82–83].

Постепенно в отечественном книгоиздании начинается отход от стратегии, ставящей во главу угла непогрешимые и практически не исследованные читательские потребности. Вновь распространяются представления о том, что в задачи библиотек входит пропаганда чтения и культуры.

Эта постановка вопроса особенно актуальна в связи с одной заметной тенденцией последних десятилетий, заключающейся



в падении интереса к чтению в традиционном смысле этого слова (т. е. к чтению художественных, научных, научно-популярных и других изданий, прошедших редакционно-издательскую подготовку). Это обусловлено как экономическими, так и аксиологическими факторами, а также тем, что книгоиздательская отрасль вынуждена конкурировать с новыми, все более разнообразными информационными носителями.

Итак, развитие отечественной книгоиздательской системы происходит в условиях социокультурной трансформации, изменения читательских и издательских стратегий, сокращения объема чтения и снижения его качества. Трансформация читательской

культуры влияет на изменение культуры издательской. Издатели ориентируются на все более индивидуализирующиеся читательские потребности. Наряду с традиционным печатным многотиражным книгоизданием развивается малотиражное книгоиздание, включающее в себя различные формы альтернативного книгоиздания. Все более широко распространяются аудиокниги, позволяющие совмещать чтение с иными занятиями, а также – издания, важнейшей составляющей которых является визуальная. Дальнейшее изучение трансформаций читательских и издательских практик позволит определить перспективы развития отечественной книгоиздательской системы.

Список литературы

1. Аскарова В. Я. Динамика концепции российского читателя (конец X – начало XXI вв.): автореферат дис. ... доктора филологических наук. Санкт-Петербург, 42 с.
2. Бородина В. А. Читателеведение: наука, образование, практика: монография. Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. 248 с.
3. Бородина В. А. Читательское развитие личности: теоретико-методологические аспекты: автореферат диссертации...доктора педагогических наук. Санкт-Петербург, 2007. 42 с.
4. Всероссийский центр изучения общественного мнения: Книголюб-2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/knigolyub-2019>
5. Всероссийский центр изучения общественного мнения: Книжная культура-2022: [Электронный ресурс]. URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/knizhnaja-kultura-2022>
6. Досуг и развлечения // Левада-центр [Электронный ресурс]. URL: <https://www.levada.ru/2019/07/01/dosug-i-razvlecheniya/>
7. Лезунова Н. Б. Состояние книжной отрасли в Санкт-Петербурге – 2009 // Современный читатель: взгляд специалистов книжной культуры: сборник статей. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2011. С. 26–30.
8. Ленишина М. С. Книжная культура и цифровая коммуникация: точка соприкосновения – человек // Современный читатель и библиотека: выбор коммуникативных практик. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2013. С. 82–86.
9. Ординарцев И. И. Российское книгоиздание. Тенденции. Стратегии. Перспективы: монография. Москва: Юнити-Дана, 2015. 135 с.
10. Соколов А. В. Чтение в информационном обществе (постановка проблемы) // Современный читатель: взгляд специалистов книжной культуры: сборник статей. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2011. С. 11–19.
11. Степанова А. С. Читательский генотип. Что изменилось? // Современный читатель: взгляд специалистов книжной культуры: сборник статей. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2011. С. 68–73.



12. *Стефановская Н. А.* Свобода выбора читателя: возможности и ограничения // Современный читатель: взгляд специалистов книжной культуры: сборник статей. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2011. С. 20–25.
13. *Черняк М. А.* Книжные дети «бублимира»: к вопросу об эволюции и мутации современного читателя // Современный читатель: взгляд специалистов книжной культуры: сборник статей. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 2011. С. 39–50.

*

Поступила в редакцию 21.07.2023



УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Предлагаем Вам опубликовать статьи в научном журнале «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств».

Журнал «Вестник МГУКИ» входит в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

с 01.02.2022 года

- 5.7.3. Эстетика (философские науки)
- 5.8.1. Общая педагогика, история педагогики и образования (педагогические науки)
- 5.8.7. Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)

с 21.02.2023 года

- 5.7.2. История философии (философские науки),
- 5.7.8. Философская антропология, философия культуры (философские науки),
- 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология),
- 5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (педагогические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (исторические науки),
- 5.10.4. Библиотековедение, библиографоведение и книговедение (культурология)

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях.

Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.



Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.

2. Объем статьи составляет не менее 15000 и не более 40000 знаков, включая пробелы.

3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05–2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 8 и не более 30. References не требуются.

4. К статье прилагаются:

а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);

б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, на русском и английском языках, как в загранпаспорте или водительских правах; ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес.

в) Обязательным является указание на УДК, грант или госзадание.

5. Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: vestnik-mguki@mail.ru

а) Все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов.

б) До рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75 %. Цитаты занимают не более 20 процентов текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 процентов текста в форме пересказа со ссылкой на источник).

в) Ответственность за содержание публикаций несут авторы. Автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

г) Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящимися на рассмотрении в других изданиях.



При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

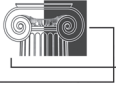
Редакция научного журнала «Вестник МГУКИ» в своей редакционной политике руководствуется принципами публикационной этики, разработанными на основе российских и международных стандартов. От авторов, предлагающих свои материалы к публикации в журнале, редакция ожидает соблюдения следующих принципов:

- оригинальность исследования;
- предоставление достоверных результатов проделанной работы, отсутствие ложных утверждений и ошибочных данных;
- объективное обсуждение значимости исследования;
- недопустимость личных и пренебрежительных замечаний и обвинений в адрес других исследователей;
- получение разрешения на использование (воспроизведение) чужих материалов, таблиц, изображений и обязательное указание автора этих материалов и/или владельца авторских прав на эти материалы;
- представление информации из конфиденциальных источников только с их разрешения;
- представление в качестве соавторов всех участников, внесших существенный вклад в исследование и написание статьи; одобрение окончательной версии работы всеми соавторами и их полное согласие с представлением её к публикации;
- выражение благодарности другим коллегам, не являющимися авторами данной статьи, но повлиявшими на её создание;
- раскрытие потенциальных конфликтов интересов (предоставление информации о работе по найму, консультировании, наличии акционерной собственности, получении гонораров, предоставление экспертных заключений, патентной заявки или документа о регистрации патента);
- чёткое указание в тексте рукописи сведений о полученных грантах, других источниках финансирования исследования, обо всех других формах поддержки, т. е. фактах, которые могут быть восприняты как оказавшие влияние на результаты или выводы, представленные в работе;
- незамедлительное сообщение об обнаружении существенных ошибок или неточностей в публикации и взаимодействие с редактором с целью скорейшего исправления ошибок или изъятия публикации, своевременное исправление ошибок и неточностей, выявленных рецензентом или редактором.

Научный журнал «Вестник Московского государственного университета культуры и искусств» приглашает к продуктивному сотрудничеству!

Для заметок





Для заметок
